

ANTONIO A. CABALLERO

Universidad de Málaga
antoniocaballero@uma.es

FRANCISCO A. ZURIAN

Universidad Complutense de Madrid
azurian@ucm.es

Cecilia Barriga, el feminismo como principio de **creación**

vol 8 / Jul.2013 173-184 pp Recibido: 30-03-2013 - revisado 10-04-2013 - aceptado: 25-04-2013

Arte y políticas de identidad

© Copyright 2012: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia. Murcia (España)
ISSN edición impresa: 1889-979X. ISSN edición web (<http://revistas.um.es/api>): 1989-8452

CECILIA BARRIGA, FEMINISM AS BEGINNING OF CREATION

ABSTRACT

Cecilia Barriga's extensive audiovisual oeuvre (from videoart to audiovisual documentary and fiction) shows the relations between Audiovisual Culture and Gender Studies and offers a personal perspective on gender identity, women, and feminist thought. From the perspective afforded by gender studies and feminism, this essay will review some crucial titles in her career but will pay particular attention to her recent documentary *The Path of Moses* (2004), an example of her work on gender, identity, and on the social strictures that underpin identity construction, based on static conceptions of sexual morphology.

Keywords

Gender, feminism, identity, aesthetics, visual culture.

RESUMEN

La prolífica obra audiovisual de Cecilia Barriga (desde la video creación al documental y la ficción audiovisual) muestra de forma preclara las relaciones entre los productos audiovisuales y los estudios de género al ofrecer una perspectiva propia sobre la identidad de género, la mujer y el pensamiento feminista. Se repasará, en dicha perspectiva de análisis, su obra audiovisual y se analizará específicamente su pieza documental *El camino de Moisés* (2004) como ejemplo específico de su reflexión (y de su trabajo) en torno al género, la identidad y los roles que la sociedad establece y que tienden a encasillar a las personas en torno a la construcción de identidades inmóviles de género basadas en la genitalidad.

Palabras Clave

Género, feminismo, identidad, estética, audiovisual.

1 INTRODUCCIÓN

El gran problema al que la sociedad global se enfrentaría sería la desaparición de la identidad individual en pro de un individuo construido, pre diseñado y planificado por una pequeña élite. (Cecilia Barriga, 2004)

La obra de Cecilia Barriga se encuadra alrededor de los márgenes definidos por los formatos audiovisuales. Localizar su figura dentro del universo audiovisual iberoamericano es fácil, gracias a su rica producción. Sin embargo, tratar de identificarla como uno de los perfiles sobresalientes dentro del ámbito documental, cinematográfico o videoartístico, se vuelve un ejercicio mucho más complejo. La versatilidad de su producción se refleja tanto en el tratamiento conceptual del que dota a sus obras así como en los diferentes géneros audiovisuales con los que trabaja, que abarcan desde el ámbito de la ficción y el documental a obras de creación libre más cercanas al circuito artístico, como piezas de videoarte o instalaciones audiovisuales; en todo caso, Cecilia Barriga muestra una obra que sobrepasa las etiquetas y las fronteras impuestas por la categorización.

Desde sus primeros videos, la obra de Cecilia Barriga ha estado marcada por una serie de constantes que se han ido repitiendo a lo largo de su trayectoria: la representación de la feminidad como línea argumental, la representación de modelos sexuales más allá de lo normativo (lesbianismo, homosexualidad, bisexualidad), así como la fragilidad de los estereotipos sexuales. Además de otros temas más genéricos como la denuncia social y el multiculturalismo; el dolor del desamor y la soledad del ser humano, tratados siempre desde su propia experiencia personal, lo que por otra parte, no es excepcional. En palabras de Zurian y Caballero:

El cine, el audiovisual, como cualquier artefacto cultural, es resultado de un espacio-tiempo determinado, realizado con una mentalidad y bajo unas condiciones también ideológicas, nunca neutrales, que construye un discurso del que se pueden desprender, y se desprenden, modos de entender a la persona y su sociedad, su identidad y su ser. Y, por ello, también implicaciones en cómo se construyen y cómo se entienden las identidades de género y las cuestiones de sexualidad, como de cultura, raza, clase... (Zurian & Caballero, 2013, pp. 483-484)

Si hay una característica común, prácticamente en todos sus trabajos, es el tratamiento de la mujer y de la identidad de género desde una perspectiva feminista. Esta óptica feminista podría identificarse con la definición que dan las autoras Karen Cordero e Inda Sáenz, artistas y críticas de arte mejicanas, sobre el feminismo en “Crítica feminista en la teoría e historia del arte” (2007). Para ellas el feminismo no es un dogma ni una teoría homogénea sino una forma de ver y analizar el mundo tomando en cuenta la primacía de las relaciones de género como relaciones de poder.

El tratamiento feminista en la obra de Cecilia Barriga responde a los planteamientos de lo que se ha conocido como “segunda ola” del feminismo. Movimiento que coincide con las primeras prácticas videográficas. Durante los primeros años del videoarte a principios de los años setenta, vuelve a resurgir con fuerza el movimiento feminista, se consolidan los Movimientos de Liberación de la Mujer, y artistas activistas como Miriam Shapiro y Judy Chicago fundarán en 1971 el “Feminist Art Program” en el California Institute of the Arts, donde tendrá lugar, a partir de entonces, un festival anual de vídeo feminista –actualmente extinguido-. Desafortunadamente, existe un gran vacío documental y teórico en los manuales de historia del videoarte sobre la irrefutable influencia del feminismo en los orígenes del videoarte, como

ocurre en la bibliografía española dedicada al tema, tal y como reconoce la crítica y comisaria Susana Blas: “La historiografía del arte español sigue reacia a incorporar la perspectiva feminista en sus análisis, incluso cuando se trata, como es el caso de video.” (2011, p. 106). Y lo mismo sucede en Comunicación Audiovisual:

Es un hecho que la teoría del cine (y sus teóricos) ha vivido la falsa ilusión de ser ajena a toda raza (que no sea blanca-occidental); o que los modelos de representación no usan estereotipos como repetidas constelaciones de rasgos negativos de los personajes que se convierten en una sólida forma de control social y que, además, implican a unos privilegiados de la representación; por eso, poner de manifiesto esas relaciones (de raza, clase y género) lo que pretende es conseguir una igualdad en la representación (baste recordar el Código Hays o las órdenes de rodaje de Louis B. Mayer en cuanto a las representaciones raciales, por ejemplo) y un acceso a la propia representación. (Zurian, 2011, pp. 33-34)

La labor feminista de Barriga no sólo ha quedado demostrada a través de sus creaciones, sino a través de su reconocimiento y presencia en algunos de los principales focos y centros de investigación feminista como son el “Centro Simone de Beauvoir” de París, el “Women’s Circle” de Londres o el archivo audiovisual digital internacional “Women Make Movies”. De esta forma, Barriga se podría situar dentro de la Teoría Fílmica Feminista que es un marco teórico y metodológico que, desde los años setenta, se ha especializado tanto en el análisis de la representación femenina en el audiovisual como, a partir de los ochenta, en el análisis de los géneros cinematográficos que ponen a la mujer en el centro de la narración, ya que Cecilia Barriga entiende el videoarte, y la producción audiovisual en general, como medios válidos para invertir y subvertir el placer visual “escopofílico” definido ya en la década de los setenta por la artista y teórica Laura Mulvey, quien entiende que el *placer visual* cinematográfico viene dado por una parte, por “el instinto escopofílico (el placer de mirar a otra persona como un objeto erótico), y en contraposición, por la libido del ego (que conforma los procesos de identificación) actuando como formaciones o mecanismos de los que este tipo de cine se ha aprovechado” (Mulvey, 2001, p. 376). Sin embargo, tal y como indica Mulvey, esa primigenia fascinación por el mirar colisiona con el indicio de la autoconciencia, lo que provoca una doble sensación de “atracción / repulsión”.

Mulvey defendía que el cine hollywoodiense clásico había codificado el placer dentro de modelos sexistas y patriarcales inmutables y, por ello, exige un nuevo lenguaje del deseo que cuestione ese placer del hombre ante la imagen de la mujer como objeto. Sin embargo, a partir de la década de los noventa, y sobre todo, a partir de la aparición de la Teoría *Queer* reivindicando la disgregación de las identidades de género, surgieron voces críticas a la mirada escopofílica definida por Mulvey, como la de Judith Halberstam, para quien “la mayoría de los comentarios a esta formulación del placer visual explican que las formas de mirar son más heterogéneas de lo que permite el psicoanálisis y no están organizadas tan claramente alrededor de categorías de identidad” (2008, p. 205). Un análisis audiovisual menos influenciado por el psicoanálisis permitiría cuestionar *el género de la mirada* –ni masculina, ni femenina-, en palabras de Halberstam, desde una “mirada *queer*”, ya que es importante descubrir relaciones *queer* en el placer del cine que no estén mediatizadas por el taxativo lenguaje impuesto desde la escopofilia, la castración y la “edipalización”.

Se trata de una propuesta teórica no ajena a la cineasta, quien a partir de ahí comienza a representar un nuevo modelo de mujer, al que no estamos acostumbrados en la mayor parte de

las pantallas audiovisuales contemporáneas, inaugurado con *Encuentro entre dos reinas* (1988-1990), estandarte de los estudios feministas y *queer* en las universidades estadounidenses durante la década de los noventa, convirtiéndose actualmente en una de las piezas “queer” con mayor proyección internacional en el circuito artístico, ya que ha estado presente en instituciones como el MoMA (Nueva York), Whitney Museum (Nueva York), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía o el Museo Guggenheim (Bilbao).

El videoarte, suspendido entre modernidad y posmodernidad, representaba en sus inicios un arma fresca con la que hombres y mujeres empezaban a la vez. Para Katherine Dieckmann, en su brillante ensayo “Electra Myths: Video, Modernism, Postmodernism” (1985), el vídeo combina las paradojas del posmodernismo pluralista y lo moderno, con las herramientas y la tecnología. Como reconoce Chris Straayer, “aunque las mujeres artistas trabajaron en todos los medios, la performance y el video fueron quizás atrayentes porque los nuevos medios no tenían una historia de exclusión de las mujeres” (1985, p. 8).

2 LA OBRA AUDIOVISUAL DE CECILIA BARRIGA

Cecilia Barriga encuentra a través de la creación videográfica una nueva forma de rodar, de mirar, huyendo del encuadre patriarcal que tanto los géneros clásicos como el cine *mainstream* se han encargado de imponer a lo largo de los años. Además de como experiencia estética, entiende el audiovisual como una herramienta político-social. La cámara de vídeo es idónea para operar estrategias de distanciamiento y deconstrucción sobre las imágenes falocéntricas demasiado vinculadas a los géneros tradicionales. El video es una de las prácticas más esgrimidas por la autora tanto por la capacidad que tiene el medio para vincular la práctica artística con la experiencia cotidiana, así como por su capacidad para reflexionar sobre la conciencia de género, el espíritu crítico e, incluso, el activismo social.

La obra de Cecilia Barriga se nutre de las primeras piezas de Eugènia Balcells, Joan Jonas, Linda Benglis o Martha Rosler; creadoras que, al igual que ella, entendieron que el video podía (y puede) convertirse en una pantalla de denuncia, de crítica y, a su vez, de diálogo. Su obra se insertaría en la línea de otras creadoras de la corriente feminista y/o *queer* de finales de los noventa, donde se encontrarían los primeros trabajos de Pilar Albarracín, Cabello/Carceller, Itziar Okariz, Erreakzioa-Reacción, Estíbaliz Sádaba, Carmen Singler o los trabajos de María Ruido, Sally Gutierrez o Virginia Villaplana.

Y es que el video, tanto en su vertiente más acorde con la definición contemporánea del videoarte como en su utilización como medio de creación libre, ha sido el formato audiovisual más utilizado por la artista desde sus primeras piezas, como, *Entre Actos* (1982) centrado en la masturbación femenina; *Voix on Eine Pista* (1987), un video proyectado sobre dos pantallas sobre la cuestión de la identidad de los individuos o *Largo Recorrido* (1989), videoinstalación sobre la frontera insuperable entre el hombre y la mujer.

Tras la realización de su obra de mayor repercusión *Encuentro entre dos reinas* (1988-1990), obra citada anteriormente, basada en una construcción *found-footage* en la que se insinúa, con un gran matiz cómico, una relación lésbica entre Greta Garbo y Marlene Dietrich, realizaría otras dos videocreaciones, de corte más experimental: *Esquizo Formas* (1991), en la que se dividía el cuerpo proyectado y el cuerpo grabado de los espectadores a través de tres monitores; y *Calor*

City (1996) en la que se proyectaba sobre la nieve en la ciudad de Nueva York. Durante la década de los 2000 seguirá con la videocreación, aunque el tono del mensaje se volverá mucho más íntimo e incluso, podríamos considerar, más autobiográfico. Es el caso de *Amor Veloz* (2000), un homenaje a Marguerite Duras durante un trayecto en tren, y *Lloro* (2004), una videoinstalación en la que se muestra a la propia autora llorando frente a la cámara sobre todas las situaciones y momentos que la han marcado.

Durante estas ya casi tres décadas, Cecilia Barriga se ha atrevido también a entrar en el campo de la ficción y a jugar con la industria cinematográfica más convencional, aunque siempre desde su forma de entender la creación y su resultado audiovisual. Su primer largometraje de ficción fue *Time's Up* (2000) sobre una psicoanalista que recibe consulta en su caravana, con la que va recorriendo las calles de la ciudad de Nueva York; su otra incursión en la ficción fue el cortometraje *Cuando amo, amo...* (2000), una historia de desamor rodada también en la ciudad norteamericana.

Si se necesitara encuadrar la producción de Cecilia Barriga, consideramos que el género en el que realmente ha marcado su propio sello personal, a través de su tratamiento y de la forma en la que las historias que ha retratado atraviesan la pantalla, llegando a conseguir la ansiada complicidad del espectador, es el documental. En este terreno, la autora consigue sobresalir. Retrata fielmente la "realidad", que ella contempla, desde una postura abierta a lo que la propia historia le puede aportar, sin ningún tipo de guión previo, lo que le permite la libertad necesaria para que las personas retratadas se conviertan en los verdaderos protagonistas de las obras. Fascinada por el documental de pequeño formato, cuyo lenguaje y recursos técnicos proporcionan rapidez e invisibilidad, su mirada capta tanto el espacio íntimo y solitario de una persona, como la performatividad espontánea de diferentes colectivos.

A excepción de *Chile, por qué no sé* (1988), en los que muestra los momentos de exaltación en Chile tras la votación del "NO" en dicho año y la vuelta del país a la democratización, el resto de piezas documentales se centran en lo que hemos venido a considerar como una de las principales líneas argumentales en su obra, así que como un elemento que ha marcado toda su trayectoria: el tratamiento de la mujer y el cuestionamiento de las identidades de género desde una perspectiva marcadamente feminista. *Alcobendas puede ser un nombre de mujer* (1984), donde entrevista a diferentes personas a través de una misma pregunta: "¿Qué es ser mujer?"; *Pekin no fue un sueño* (1995), en la cuál documenta la IV Conferencia Mundial de la Mujer en Pekín, pieza que, a su vez, podemos enlazar con uno de sus últimos trabajos, a saber, *5.000 Feminismos* (2010), sobre las Jornadas Feministas celebradas en Granada ese año, conmemorando el 30º aniversario de la histórica manifestación de mujeres en la ciudad andaluza, un hito del movimiento feminista en España. Un documental que nos remite a *Encuentro entre dos reinas*, sería la pieza *Im Fluss* (2006), la historia de un encuentro casual en la ciudad de Zúrich de dos mujeres mayores que en su juventud vivieron una historia de amor.

Observando tal espectro de creaciones, vemos cómo Cecilia Barriga destaca particularmente en el ámbito del documental y el ámbito del arte feminista. No hay festival nacional de documental que no haya contado con su presencia y seleccionado sus obras, siendo una de las presencias habituales del Festival Documenta Madrid. Ni exposición o retrospectiva de género donde no hayan sido expuestas algunas de sus piezas audiovisuales así como su participación en el ciclo Enlace-51 del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en el año 2010 o la exposición Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010, celebrada en el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC) en el año 2013.

Que actualmente, veinte años después del boom de los noventa por las exposiciones sobre el llamado “arte de mujeres”, “arte feminista” o “arte de género”, entre otras denominaciones, se sigan realizando celebraciones, exposiciones y ciclos bajo alguna de estas categorías, no se debe a una cuestión de moda sino a una cuestión de conciencia. Con ello queremos decir, que para que dejen de mostrarse todo este tipo de categorías de género dentro del mundo del arte (y del audiovisual) debe existir un equilibrio entre la producción y la visualización de obras creadas por hombres y mujeres. Algo que, desgraciadamente, está bastante lejos de conseguirse. Hoy en día, seguimos constatando cómo las pantallas están llenas de directores pero no tanto de directoras y lo mismo ocurre con las salas de arte. Es evidente que el feminismo no ha conseguido derrumbar los pilares machistas sobre el que se sigue constituyendo buena parte del universo del arte y de la industria audiovisual, aunque sí ha logrado, al menos en parte, una aceptación y apertura de la creación femenina como algo tan factible como la masculina.

3 EL CAMINO DE MOISÉS COMO CAMINO DE IDENTIDAD DE GÉNERO

De entre tal amalgama de videoocreaciones, películas de ficción y documentales, destaca particularmente *El camino de Moisés* (2004), una pieza que consideramos que recoge todos los elementos que definen la obra de una de las creadoras más prolíficas de la escena audiovisual y que, ya sea por su condición de cineasta experimental, feminista o el hecho de ser mujer, sigue siendo una gran desconocida para una gran parte del circuito artístico y audiovisual en nuestro país.

El camino de Moisés es un documental de encargo para el programa “Documentos TV” de “La2” del ente público Radiotelevisión española (RTVE). Aún así, la autora ha sido fiel a su personal estilo y ha conseguido que tanto por su cuidado y calidad estética como por su estructura narrativa, la consideremos una pieza de videoarte; y no solamente por su cuidado formal sino también por su posterior acogida dentro del panorama artístico nacional, donde ha participado en el programa de documental experimental *No Ficciones (Documusac)*¹ del MUSAC o el ciclo *Enlace-51*² en el marco de la programación audiovisual del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Actualmente, la obra se ha convertido en uno de los videos de culto sobre la transexualidad masculina.

La obra es un documental que retrata la biografía de Moisés. En el video se muestra el tránsito que hace el protagonista desde su “identidad” de nacimiento con genitalidad femenina a una transformación de su autoidentidad masculina. Desde una posición *queer*, este documental propone una reflexión sobre la cuestión de género y el transgénero como categorías en constante modificación. Nos plantea el interrogante de hasta qué punto el diseño posmoderno de la identidad sexual que la sociedad de consumo nos ofrece ilusoriamente no nos puede garantizar la certeza individual de la identidad que, en el fondo, necesitamos. El documental pone de manifiesto nuestra predisposición a enfrentarnos a ese gran misterio que es la sexualidad como pulsión sostenedora de la vida y de la muerte.

El video comienza con la redacción del diario de Moisés. “Nací a los veintiún años y elegí mi propio nombre. Soy diferente. Lo que nunca hubiera imaginado es que terminaría aceptando a Ana.” En ese momento nos percatamos de que Moisés había sido Ana. Mientras seguimos viendo algunos insertos y planos de detalle de las partes de su cuerpo, él sigue recitando:

“Soy un terrorista del género. Yo no soy ni hombre ni mujer. Soy una mutación intencionada y necesaria. Un sexo intermedio que construyo cada día.”³

Esta afirmación nos introduce en una sala médica, donde el médico que ha seguido su tratamiento hormonal durante ocho años, inspecciona su vagina, para estudiar la posibilidad de modificar sus genitales, y poder poseer un pene. El protagonista comenta la crueldad de asistir al hospital durante tanto tiempo y ver como todavía en la Seguridad Social no se ha cambiado su nombre, algo sí que ha conseguido en su documento de identidad tras el correspondiente proceso judicial. Proceso para el cual tuvo que demostrar que no poseía mamas ni ovarios, es decir, según la normatividad imperante en ese momento⁴, llevar un nombre masculino conllevaba necesariamente poseer un pene, sin importar su real funcionamiento, de ahí su fuerza simbólica y su problemática identificación tradicional con el pene, tal y como apunta Judith Butler (2002, p. 131).

El documental da un giro con la aparición del artista transgénero Del LaGrace Volcano, durante su visita a la exposición *Héroes Caídos. Masculinidad y Representación* (Espacio de Arte Contemporáneo de Castellón, 2002), quien defiende la existencia de un tercer género, ya que aunque haya una liberación sexual –homosexualidad / lesbianismo- todavía no existe una liberación de género que rompa el binomio de hombre / mujer. Esta afirmación hará que Moisés se replanté su operación de reasignación de sexo, mientras observa las fotografías del artista norteamericana. De hecho, Del LaGrace reconoce cómo, durante su pubertad, comenzaba a tener vello facial mientras solamente le crecía el pecho derecho. De ahí su defensa por la visibilidad de nuevos cuerpos y nuevas identidades que amplíen el espectro de identidades en la sociedad contemporánea.

El protagonista nos introduce en su ámbito de trabajo, una imprenta, donde le respetan y le reconocen como transexual. El problema llega en otros espacios, como en el gimnasio, donde la segregación por género de los baños y duchas, hacen que no pueda acceder a ninguno de ellos, evitando mostrar sus genitales; recordemos que tanto el baño como el gimnasio entrarían en las denominadas por Beatriz Preciado (2007, 117) como “arquitecturas de género”. Dentro de la sala de musculación, Moisés muestra una camiseta con uno de los símbolos universales por la lucha contra el Sida: *Silence = Death*, original de una de las acciones del colectivo norteamericano *ACT-UP*. A la salida del gimnasio, Moisés se encuentra con Álex, también transexual masculino, con quien repasa un catálogo de faloplastia, donde pueden ver un amplio espectro de tamaños y formas de penes. Posteriormente, Moisés asiste a una de las conferencias de *Héroes Caídos*, donde la catedrática Giulia Colaizzi reconoce el género como un artificio y una tecnología fabricado por la sociedad. Después de la conferencia, Moisés reflexiona sobre las motivaciones que le llevan a Madrid, a la manifestación del Orgullo LGTBIQ: “cuatro de cada cien mil ciudadanos solicitan una reasignación de sexo. De ellos, la transexualidad MaH –Mujer a Hombre- es tres veces menor a la transexualidad HaM –Hombre a Mujer-.”

Durante la manifestación, Moisés nos presenta a Joel, un transexual masculino de Bolivia, quien lee un manifiesto por los derechos de los transexuales latinoamericanos. Moisés acude a la manifestación con traje de ejecutivo y corbata, para reforzar su masculinidad y reivindicar la despatologización de la transexualidad, todavía, en aquel momento, vigente en el Estado Español. También se encontrará con Iván, el cuál perdió la capacidad de erección durante su operación de reconstrucción del pene, uno de los mayores temores de Moisés. La visión del

mismo sobre la intervención quirúrgica cambiará tras una reunión con miembros del Colectiu Gai de Barcelona y una visita al hogar familiar. Durante dicha visita, conocemos el entorno familiar de Moisés, y se muestran algunas de las fotografías de su infancia, cuando entonces era Ana. Pero el acto que decidirá su futuro será la visita al médico especialista, quien le mostrará cada uno de los pasos a seguir: amputación de la zona donante, normalmente uno de los antebrazos, e injertar el conocido “colgajo” en sus genitales. De ahí, Moisés visitará a su psicóloga, quien le aconseja no ceder a la presión social. De ahí que finalmente, decida no operarse, ya que no tiene porqué definirse como hombre o mujer, sino defender su transexualidad y que, por ello, no debe colocar en su cuerpo “el símbolo –equivoco- de una sociedad” falocéntrica, tal y como él mismo reconoce. En el epílogo del video, vemos cómo Moisés toma rumbo a Bolivia, junto a su amigo Joel, con quien tiene la intención de constituir la primera asociación de transexuales masculinos de Latinoamérica.

La imagen de Moisés cuando era Ana, cuando era una niña, y su imagen actual con barba, como hombre transgénero crea una estética de las masculinidades minoritarias muy potente visualmente. Una prueba visual de la masculinidad femenina definida por Judith Halberstam, ya que nos permite observar “qué tipo de carga simbólica estamos imponiendo al cuerpo transexual dentro del posmodernismo y cómo esos cuerpos resisten o desafían el peso de ser el significante de la construcción tecnológica del otro” (Halberstam, 1997, pp. 168-169).

El trabajo documental supone una investigación a cerca del transgénero como una condición en constante transformación, el género como artificio cultural, las consecuencias del cambio de mujer a hombre, la constitución de un tercer sexo (ni hombre ni mujer ni una reunión de ambos) y la representación de todas esas dudas, nuevas pulsiones, nuevos misterios, que un cambio de género implica en la búsqueda de la propia identidad.

4 CONCLUSIONES

Cecilia Barriga no marca discursos cerrados ni condicionados, sino que los presenta de forma que el espectador construye su propio significado y su propia conclusión, pero siempre desde el compromiso y la militancia feminista. Ya sea desde la ficción, la videocreación o el documental, Barriga representa todos aquellos modelos de identidad femenina que quedan excluidos de las grandes pantallas audiovisuales contemporáneas. Por ello, reivindicamos su obra no sólo como una nueva forma de entender el audiovisual sino como verdadera arma de lucha contra el mutismo contemporáneo ante la desigualdad de género, la infravaloración de la mujer y la discriminación sexual.

Su obra además supone un claro ejemplo de la hibridación de géneros en el ámbito de las creaciones audiovisuales. La ficción y el documental cada vez se encuentran más próximos, y si no es así, al menos, cada vez es más difícil separarlos en una verdadera disolución de fronteras. Lo mismo ocurre con los límites entre las películas cinematográficas y las creaciones artísticas. Que una obra se exponga en un museo o en una sala de cine no supone un factor definitivo a la hora de su consideración como video o filme cinematográfico o artístico. Así se demuestra en la obra de Barriga o de otras/os creadores como Pipilotti Rist, Isaac Julien, Eija-Liisa Ahtila o Matthew Barney o del videoartista Steve McQueen, ganador del Festival Internacional de Cine de Toronto 2013.

Del mismo modo, que la creatividad de Cecilia Barriga se abre a todos los campos que le ofrece la cámara audiovisual, la forma de representar a la mujer en sus obras no está limitada a un modelo arquetípico y uniforme, sino que a través de sus trabajos podemos ver representaciones de distintos tipos de mujeres, tanto femeninas como masculinas, tanto heterosexuales como homosexuales, ya que sus referencias no parten del feminismo tradicional en oposición al hombre, como falso universal alrededor del cual se rige la humanidad, sino que parte de los postulados *queer* en los que el género deja de asignarse unívocamente a la fisicidad de los cuerpos.

El documental *El camino de Moisés* es un buen ejemplo de ello y en él se condensan todos los elementos visuales y narrativos de la obra de Cecilia Barriga. En este documental, la autora introduce elementos descriptivos, a modo de biografía o retrato, incluyendo a su vez, un fuerte discurso teórico e ideológico sobre la identidad sexual y de género en la actualidad. En la pieza, a su vez, se recogen elementos de videoarte, documental y reportaje de televisión, de ahí su difícil categorización. La forma en que representa al protagonista, su ámbito íntimo y personal, así como las aportaciones de las voces políticas y críticas que se recogen convierten a esta obra en lo que podríamos denominar como “texto audiovisual *queer*”, tanto por la descategorización del género que defiende como por la indefinición de su estructura audiovisual.

Bibliografía

Barriga, Cecilia (2004). Lo que queda de mí. *Zehar* nº 54, 38-43. Disponible en: <http://www.arteleku.net/publicaciones/editorial/zehar/54-la-repolitizacion-del-espacio-sexual>.

Blas, Susana (2011). Maniobras video-feministas silenciosas... para el paisaje del siglo XXI. Catálogo de la exposición *Video(s) torias*. Vitoria-Gasteiz: ARTIUM, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, pp. 45-52.

Butler, Judith (2002). *Cuerpos que importan (sobre los límites materiales y discursivos del sexo)*. Barcelona: Paidós.

Cordero, Karen & Sáenz Romero, Inda (coord.) (2007). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México D. F.: Universidad Iberoamericana A. C. & Universidad Nacional Autónoma de México.

Dieckmann, Catherine (1985). Electra Myths: Video, Modernism, Postmodernism. *Art Journal*, vol. 45, nº 3, pp. 195-203.

García Cortés, José Miguel (2002). Construyendo masculinidades. Catálogo de la exposición *Héroes Caídos. Masculinidad y Representación*. Castellón: Espacio de Arte Contemporáneo de Castellón, pp. 25-57.

Halberstam, Judith (2008). *Masculinidad Femenina*. Barcelona/Madrid: Egales.

Mulvey, Laura (2001). Placer Visual y Cine Narrativo. En WALLIS, Brian (Ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación* (365-378). Madrid: Akal.

Preciado, Beatriz (2007). Basura y género. Mear/Cagar. Masculino/Femenino. Catálogo de la muestra *Impasse 7. Ciudades negadas 2: Recuperando espacios urbanos olvidados*. Lérida: Ajuntament de Lleida y Centre d'Art La Panera, Lleida, pp. 117-118

Straayer, Chris (1985). I Say I Am: Feminist Performance Video in the '70s'. *Afterimage*, noviembre, pp. 8-12.

Zurian, Francisco A. (2011). Héroes, machos o, simplemente, hombres: una mirada a la representación audiovisual de las (nuevas) masculinidades. En Zurian, Francisco A. (Coord.) Monográfico *Sexualidad y políticas de género en el audiovisual* de la Revista de Historia del Cine *Secuencias*, nº 34, pp. 32-53.

Zurian, Francisco A. y Caballero, Antonio A. (2013). ¿Tiene la imagen género? Una propuesta metodológica desde los *Gender Studies* y la estética audiovisual. *Investigar la Comunicación hoy. Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas*. Actas del 2º Congreso Nacional sobre Metodología de la Investigación en Comunicación. Segovia: Asociación Española de Investigación de la Comunicación, pp. 475-487.

NOTAS

1. *NoFicciones (Documusac)* aglutina las actividades relacionadas con el audiovisual de no ficción contemporáneo realizadas en el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC): proyecciones, grupos de discusión, cursos, talleres, debates, etc., donde se incluyó la obra de Cecilia Barriga. Disponible en: <http://documusac.es/cecilia-barriga> (Consultado el 12 de junio de 2012).
2. Ciclo dedicado a la obra de Cecilia Barriga en octubre 2010 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Disponible en: <http://www.museoreinasofia.es/programas-publicos/auditivos/2010/enlace-51-cecilia-barriga.html> (consultado el 12 de junio de 2012).
3. Citado directamente de la obra.
4. Esa realidad político-jurídica ha variado con la promulgación de la Ley 3/2007, de 15 de marzo, reguladora de la rectificación registral de la mención relativa al sexo de las personas, BOE núm. 65, de 16 de marzo de 2007, páginas 11251 a 11253. En dicha Ley, en su "Exposición de motivos", afirma que "[l]a transexualidad, considerada como un cambio de la identidad de género, ha sido ampliamente estudiada ya por la medicina y por la psicología. Se trata de una realidad social que requiere una respuesta del legislador, para que la inicial asignación registral del sexo y del nombre propio puedan ser modificadas, con la finalidad de garantizar el libre desarrollo de la personalidad y la dignidad de las personas cuya identidad de género no se corresponde con el sexo con el que inicialmente fueron inscritas. De acuerdo con la regulación que se establece en esta Ley, la rectificación registral del sexo y el cambio del nombre se dirigen a constatar como un hecho cierto el cambio ya producido de la identidad de género, de manera que queden garantizadas la seguridad jurídica y las exigencias del interés general. Para ello, dicho cambio de identidad habrá de acreditarse debidamente, y la rectificación registral se llevará a cabo de acuerdo con la regulación de los expedientes gubernativos del Registro Civil." Y eso se consigue, según marca la Ley cuando "le ha sido diagnosticada disforia de género" (art. 4, 1.a), aunque (y esta es la gran novedad y el gran cambio, no solamente político-jurídico sino también, diríamos, ético-moral y social) "No será necesario para la concesión de la rectificación registral de la mención del sexo de una persona que el tratamiento médico haya incluido cirugía de reasignación sexual" (art. 4. 2); esto es, no se vincula la identidad de género a la posesión genital correspondiente.