

Hai momentos nos que un o período histórico semella facernos sinais, ofrecendo indicios de leccións a ser aprendidas ou erros a ser evitados. Dende logo é certo para aqueles de nós que analizamos o destino das organizacións políticas progresistas no período de Weimar que precede a chegada ao poder de Adolf Hitler nunha Alemaña de 1933 esgazada pola inflación e famenta de autoridade. En particular, a historia das agrupacións que loitaban polos dereitos da muller e pola emancipación homosexual precisa dun maior coñecemento e análise.

É un testemuño da nosa ignorancia sobre o período do filme de Leontine Sagan, *Rapazas de uniforme*, que xeralmente se asuma coma unha anomalía, un filme sen contexto. Ou mesmo, que se asuma coma unha metáfora, un conto codificado sobre algo distinto, unha outra cousa do que aparece na pantalla. Se queremos entender completamente *Rapazas de uniforme*, é importante ter en conta a sociedade na que foi feita. Foi o celebrado ambiente do Berlín prebélico, o Berlín con ducias de bares e publicacións gais e lésbicas, o Berlín dunha tolerancia social tan estendida que mesmo camuflaba as restricións legais soterradas (que rapidamente se transformaron nunha inmensa represión). Estaría tentada a reclamar o estatuto de Pedra Rosetta estrafalaria para *Rapazas de uniforme*, mais non quero que o lector perda a fe. Aínda así, queredo resaltar que *Rapazas de uniforme* é un traballo exemplar, non só polo que presenta na pantalla senón tamén polos asuntos atemporais que debe confrontar a súa análise. O rexurdimento do filme é chave para establecer unha historia do cinema lésbico.

[...]

En parte, a reputación do filme reside nos seus compoñentes estilísticos. É visualmente inusual debido á estrutura da montaxe de Sagan que consegue rachar coa posta en

escena teatral e claustrofóbica dos primeiros filmes sonoros. As súas montaxes, sen dúbida con influencia soviética, establecen un contrapunto persuasivo ás escenas máis teatrais e amóldanas ao ritmo cinematográfico. No sentido dramático, o seu uso dun extenso reparto de actrices non profesionais confírelle ao filme un ton fresco e documental, ao tempo que as interpretacións das actrices principais conseguiron eloxios xeneralizados. Auralmente, Sagan foi unha pioneira no seu uso do son, non só como un acompañamento sincrónico funcional, senón tamén como un elemento temático de propio dereito.

Con todo, o máis importante para a reputación do filme ao longo dos anos é a súa significación como filme antiautoritario e profeticamente antifascista. O filme ofrece probas suficientes para esta afirmación. Calquera filme tan oposto ao militarismo, ou antiprusiano mesmo, e cun apoio así á liberdade emocional das mulleres, debe de ser un filme antifascista. Máis aínda, fíxose a través da Deutsches Film Gemeinschaft, unha empresa de produción en cooperativa, especificamente organizada para este proxecto, e o primeiro filme comercial alemán feito de xeito colectivo. Se se engaden a estes factores o feito de que o filme se fixo nas vésperas do ascenso de Hitler ao poder, xusto antes da anexión da industria cultural ao programa cultural de Goebbels, a lenda proto-subversiva do filme de Sagan queda asegurada. Ao resaltar a posición progresista en relación coa asunción do poder dos Nazis, porén, os historiadores do cinema tenderon a ignorar, minimizar ou trivializar a preocupación central do filme: o amor entre mulleres.

Hoxe en día, debemos tomar o tema coa asunción crítica ata o de agora de que as relacións entre mulleres no filme son unha metáfora sobre as auténticas relacións de poder sobre as que trata, por exemplo, a loita contra o fascismo.

[...]

A acción de *Rapazas de uniforme* acontece por completo dentro dun entorno só de mulleres e, de feito, nunha atmosfera plenamente feminina. No entanto, as primeiras tomas do filme serven para informarnos do poder real do patriarcado ausente e para recordarnos que unha escola só para mulleres non representa un espazo definido pola muller. A montaxe de iconas visuais nos primeiros planos establece un mundo exterior de preparación militar, campanarios e arcos, toques de corneta e o ritmo da marcha dos soldados. E este mundo de disciplina esténdese ás pulcras ringleiras de estudantes que, de dúas en dúas, enfilan pasando a cancela do patio do colexio. O vínculo entre a autoridade exterior e a orde interior visualízase de xeito explícito só nesta ocasión. Pero informa a nosa lectura do filme de comezo a fin (especialmente no

O poder do patriarcado ausente

B. Ruby Rich

seu emprego emblemático de sons fóra do plano e símbolos dentro do plano, como as escaleiras).

O seu primeiro día de escola, Manuela escoita o discurso da directora subliñando o deber e identidade esixidos:

«Todas sodes fillas de soldados e, se Deus o quere, todas seredes nais de soldados.»

As mozas están alí para aprenderen os valores prusianos e para poderen transmitir a «liñaxe correcta» á súa futura prole. Están destinadas a seren as transmisoras dunha cultura, non as súas herdeiras. A aprendizaxe non existe de xeito ningún para elas como mulleres por dereito propio, senón só para cumpriren a súa función como reprodutoras de corpos e de ideoloxías. O límite até onde o patriarcado ausente (que en ningún momento do filme adopta a forma dun home real na pantalla) domina o mundo feminino é un tema constantemente reiterado por Leontine Sagan nas súas moitas visualizacións de *leitmotivs* clasicamente románticos. Sombras enreixadas cruzan os camiños das mulleres, unha escaleira rigorosamente autoritaria encerra cada un dos seus movementos, unha montaxe frenética converte os seus pasos nunha marcha militar. Mesmo as cancións escolares reforzan a autoridade dunha patria esixente sobre unha presa de rapazas no seu puño. O propio título do filme salienta este tema, co seu xogo de significados coa palabra «Uniform», que significa (como substantivo) a roupa dunha institución educativa/militar/profesional regulamentada, ou (como adxectivo) o comportamento de uniformidade regulado e ditado polas normas da orde patriarcal.

A encarnación última do patriarcado ausente, pero controlador, é a directora da escola. A súa identidade como «muller fálica» é suxerida xa pola súa dependencia dun caxato omnipresente con que mide os seus pasos e sinala a súa autoridade, e polo código de *Kinder, Kirche, Küche* que ela se dedica a infundir. As súas ordes e o seu comportamento traen á memoria a imaxe de Federico o Grande, con quen a teñen comparado con frecuencia. Tal vez por casualidade, o seu rostro bochudo e o seu desafecto recordan tamén outro personaxe cinematográfico, profético dunha autoridade demente: o Dr. Caligari.

Como o doutor logo, esta directora vai acompañada por unha obediente asistente, unha figura escura e corcovada que executa as súas ordes. Ao contrario que a misión asasinada de Caligari, a súa axenda é máis propiamente «feminina» nos seus detalles de manipulación e recoñecemento. A chepuda é unha figura revirada. O mesmo que a directora a se arrastrar co caxato, a asistente é a imaxe da muller que fai o traballo sucio do patriarcado, fisicamente encrequenada pola súa complicidade. Coas mans aconchegadas contra o peito, os ollos apertados e os ombros chepudos, a asistente convértese nun marcador físico de dano emocional.

Se n' *O Gabinete do Doutor Caligari* a loucura e o hipnotismo eran os cómplices do asasinato, aquí Sagan inclínase por sinalar un culpable máis preciso: o dogma dunha ideoloxía autoritaria. De xeito similar, as monxas ofrecen un exemplo sinxelo dunha orde de mulleres completamente suxeita á autoridade masculina (na forma do cura, do Papa ou de Deus o Pai, Fillo, e o noivado celestial). Así, tamén a institución do internado se moldea á maneira dunha sociedade patriarcal militarista, vertida como un líquido fundido en todos os seus ocos para manter a totalidade.

Como, daquela, funciona a estrutura de poder dentro da propia escola? Especificamente, cales son os roles asumidos pola querida Fräulein von Bernburg, campioa das emocións, e pola odiada directora, encargada da disciplina? Tradicionalmente, as lecturas críticas sobre o filme identifican a Fräulein von Bernburg coma unha sorte de loitadora pola liberdade, unha humanitaria que se enfrenta ás forzas represivas. Estas lecturas diríxense contra a directora, tal e como a describín, unha tirana que goberna nun réxime de

negación. Vou discrepar desta visión romántica e mudar a dicotomía simplista de heroína/malvada por un modelo diferente. Véxoo máis como un modelo represivo baseado no patrón do «poli bo, poli malo», en que a directora é a «poli mala», mentres que Fräulein von Bernburg é a «poli boa».

Para comprender a lóxica deste sistema no caso dun internado, convén volver ao punto de inicio, ao discurso da directora. Como deixa claro, as mozas son criadas («educadas») como transmisoras da cultura patriarcal xermánica de xeito codificado no mundo da escola. Para asegurar este adestramento, para preservar a «honra» e conducir a súa especial socialización do xeito máis efectivo, cómpre para esta sociedade modelar ás mulleres nun marco totalmente feminino. De feito, antes dos movementos feministas, esta era sen dúbida a razón principal das institucións «separatistas». Cal, porén, é o perigo da sociedade patriarcal representada nesta institución? É o perigo sexual. Hai unha ameaza de que a heterosexualidade requirida destas mulleres, na ola a presión desta atmosfera reclusiva do internado, poida arruinarse polo interese no seu propio sexo. A posibilidade de que a heterosexualidade destas mulleres poida transferirse («revirada», como diría o pai) en homosexualidade presenta unha ameaza poderosa para un sistema deseñado para a procreación e cría de fillos varóns.

«O xénero non só é unha identificación cun sexo; tamén implica que o desexo sexual se dirixa cara o outro sexo»¹.

O perigo do internado é que a concentración no primeiro pode implicar unha relaxación no segundo. Quizais sexa porque o internado feminino era o talón de Aquiles do patriarcado que figura en tanta literatura e cinemalésbico.

En *Rapazas de uniforme*, o nome en clave desta ameaza sexual é a «emotividade». Cando, ao comezo do filme, Fräulein von Bernburg intercepta unha carta de amor entre dúas estudantes, confisca o papel e, para o seu alivio e pracer, risca sen ler unha soa palabra. Sorrinte mais estrita, advérteas de que teñen que desistir do intercambio destas cartas que poden conducir á «emotividade». De novo, máis adiante no filme, a estudante líder, Ilse, emprega esta mesma expresión cunha mensaxe igualmente negativa. Comprométese a declamar unha serie de brindes paródicos durante o banquete posterior á obra de teatro, todos expresados na linguaxe propia da ideoloxía oficial da escola. Así, rifa a Manuela pola súa interpretación dun personaxe masculino:

«Recorda, a próxima vez, menos emotividade».

En consoancia co modelo de represión que suxiro, a tarefa de Fräulein von Bernburg como «poli boa» semella ser manter baixo control a «emotividade» e facer o seu deber máis cómodo dentro da súa opresión. Ela actúa como válvula de escape e como foco das enerxías disidentes para que o sistema no seu conxunto non corra perigo. Fräulein von Bernburg ten logo dúas poses diferentes para tratar cos cismas sociais e sexuais que ocorren nos alicerces patriarcais construídos pola directora. Socialmente, controla o corazón, é dicir, a vida emocional das súas estudantes. Como lle di nun momento a Manuela:

«Non tes que convencerte a ti mesma de que non é agradable estar aquí.»

[...]

Fica terriblemente claro, porén, que os métodos con que Fräulein von Bernburg exerce as súas funcións son sexuais. Por exemplo, dá persuadido a Ilse de quedar dándolle unha palmada nas cachas e falándolle de xeito sedutor. Esta é a segunda pose de von Bernburg, con que explota a forma de transferencia que leva as rapazas adolescentes a namoriscar

1. Gayle Rubin, «The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex,» en *Toward an Anthropology of Women* (ed. Rayna R. Reiter, New York: Monthly Review Press, 1975), p. 180.

das súas profesoras, especialmente nun internado. Colocándose a si mesma como obxecto exclusivo do afecto das alumnas pode semellar unha táctica de tolerancia represiva realizada no campo da sexualidade. Baixo a camuflaxe da súa tolerancia está a realidade da represión. Se as mozas enfocan os seus desexos sexuais cara ela, con quen os desexos serán sempre irrealizábeis, entón evítase o perigo de que os desexos dunhas recaian nas outras (onde si poderían ser realizados). A figura da educadora fica aínda máis poderosa, máis atractiva, máis digna de adoración, que calquera simple compañeira de estudos. Trátase, de feito, practicamente dunha relación de adoración no senso relixioso, con formas de expresión que están completamente ritualizadas e contidas, pois o estilo con que Sagan filma a escena da hora de marchar á cama fai grandes esforzos para aclaralas.

A escena ten lugar no dormitorio, na primeira noite de Manuela na escola. Está filmada cun suave desenfoque e coa luz brillante propia da pintura Romántica dun Friedrich. As luces veñen incluso atenuadas na propia escena por Fräulein von Bernburg, facendo a secuencia máis sedutora á ollada do espectador. Todas as rapazas están de xeonllos a carón das súas camas, vestidas con idénticas batas brancas, e coas cabezas alzadas para recibir a comunión dos seus beizos na fronte, que ela terma firmemente mentres administra ritualmente cada bico.

Este fetichización extrema do bico, tanto pola natureza dos xestos da profesora como polo estilo visual da directora, é emblemática dos códigos tácitos da tolerancia represiva. Permítese o bico, a todas por igual, pero ao mesmo é o que vén dado e o que está no límite. Non pode permitirse nin suxerirse nada máis, a pesar de que a tensión daquilo que está retido bañe a escena co seu erotismo de luz escintilante e conceda á profesora todo o seu poder. O bico é o mínimo e o máximo, un estado de graza e un estado de éxtase. Todo o equilibrio baséase nesta tensión extrema -que é quebrantada cando Manuela, desacougada pola atmosfera e os seus sentimentos, rompe as regras. Ela bota os seus brazos arredor do corpo de Fräulein von Bernburg nun apertado abrazo, e no canto de recibir un castigo, obtén un bico. E non un simple bico na fronte, senón nos beizos.

Por suposto, o sistema de represión sexual da escola non se esborralla por esta transgresión; xa está establecido de xeito extremadamente seguro. Pero Fräulein von Bernburg non tanto. A súa é unha situación difícil. Aparentemente, a represión sexual con que forza as estudantes tamén fai efecto nela, encarnando aquilo que administra. Pero Manuela preséntalle un superávit de sentimentos que a profesora non pode controlar. Sagan describe coidadosamente a Fräulein von Bernburg case por completo nos termos de Manuela.

A primeira vez que Fräulein von Bernburg aparece no filme está a ollar á recentemente chegada Manuela nas escaleiras. O alcance co que comeza a identificar os seus propios desexos e sensibilidades cos de Manuela toma a forma, para Sagan, dunha sobreimposición literal. Cando Sagan presenta a escena de Manuela como estudante na aula de Fräulein von Bernburg, Sagan decide retratar a angustia da conflictiva parella mediante un extraordinario fundido que antecede, e moito, o máis coñecido (e máis pernicioso) uso do motivo por Ingmar Bergman en *Persona*. Na escena, unha Manuela coa mente en branco pola presenza da súa amada profesora esfórzase en van por lembrar unha pasaxe memorizada e atopa que a súa visión comeza a volverse borrosa. A visión de Fräulein von Bernburg, filmada de xeito subxectivo, tamén esvaece cando o seu propio rostro se superpón e se fusiona co de Manuela devolvéndolle a ollada. É ela, como profesora, a que rompe o cruce de miradas afastando os seus ollos.

Rifa a Manuela cun «outra vez sen preparar», reafirmando así a súa autoridade e utilizando o seu rango para protexer as súas emocións.

O seguinte encontro entre as dúas ten lugar pouco despois no despacho de Fräulein von Bernburg, onde chamou a Manuela para darlle unha das súas camisolas (en resposta á mágoa expresada por unha auxiliar sobre a carencia de roupa interior da rapaza, debido á falta dunha nai solícita). Dándolle a Manuela unha das súas propias camisolas, tenta canalizar a súa preocupación e afecto nunha forma case permisíbel de xesto maternal que, con todo, ten unha clara simboloxía erótica. A conversación entre as dúas proporciona máis evidencias do código de tolerancia represiva exercitada cara á incipiente homosexualidade das estudantes. Desde o inicio está claro que o «emocionalismo» goberna o encontro, cando Fräulein von Bernburg comeza a reprender a unha Manuela que estourou en bágoas polo agasallo da camisola:

«Que rapaza máis nerviosa que es».

Manuela confesa que non está chorando de infelicidade, e finalmente é coaccionada a explicarse pola preocupación da profesora:

«Hai algunha razón pola que non confíes en min?»

É a soidade das noites a que incomoda á rapaza os momentos após o bico de boas noites:

«Miro fixamente á súa porta e gustárame levantarme e ir até alí, pero non me está permitido... Gosto tantísimo de vostede»

Manuela é torturada polo paso do tempo:

«Penso en cando me faga maior, e teña que deixar a escola, e vostede bique a outras rapazas»

A súa declaración de amor, desexo e ciúmes é expresada de xeito bastante explícito (a pesar de que, nas copias máis vellas do filme, moitas partes estaban sen subtítular). Pouco preparada para tal declaración e reticente a afrontar as consecuencias de recibir tal información, mesmo unha «inocente» oínte, Fräulein von Bernburg, réndese ante as leis do lugar:

«Eu tamén penso en ti, Manuela... pero sabes que non podu facer excepcións. As outras terían ciúmes.»

A súa resposta é reveladora. Non di que non compartira os sentimentos de atracción da rapaza; en todo caso, supónse que o fai. Non inventa un mozo (afastado nunha escola privada contigua, quizais) para afirmar unha identidade heterosexual defensiva. Non, só afirma que está baixo a obriga de amar por igual a todas as mozas, para manter a súa posición como obxecto do seu afecto. Por isto non pode romper a situación de igualdade para corresponder a paixón de Manuela. O sistema que ten que servir -como símbolo humanitario- reprime tanto a súa propia sexualidade coma as das estudantes. Ela é tanto a vítima como a proclamadora da súa represión (a diferenza da Directora, cuxa identidade fálica cancela calquera tipo de homoerotismo). A pesar da súa loita para reprimir as súas propias emocións, ela actúa.

O agasallo da camisola é un punto de viraxe. Encabeza a crise do xogo escolar, o cal é o momento central do filme, o momento que muda a súa dirección dunha tolerancia represiva a unha liberación erótica, a elección tomada por Manuela durante o filme e por Fräulein von Bernburg, de xeito máis complexo, na súa fin.

- Fragmentos de *Maedchen in Uniform. From repressive tolerance to erotic liberation* (Jump Cut: A Review of Contemporary Media, 1981, pp. 44-50) de B. Ruby Rich. Traducido por María Arce Barreiro, Marta Pérez Pereiro e Julio Vilariño Cabezas.