

Follas do Cineclub | 26 /04/2017

O rito da filla
(*Daughter rite*, Michelle Citron,
EUA, 1980, 48", VOSG)

03

[Extracto] Jane Feuer, *Jump Cut*, no. 23, Oct. 1980, pp. 12-13

Resúltame problemático atopar a linguaxe apropiada para escribir sobre este filme. Molly Haskell dixo de si mesma que primeiro era crítica de cine e despois feminista, pero *Daughter rite* non permite facer esa dicotomía. Falarei do filme de Michelle Citron coa voz da crítica, pero cheguei ao filme como unha filla.

Para comezar, a crítica de cine non está satisfeita coa descrición do filme da filla. Porque para describir a alternancia de segmentos "documentais" e "filme doméstico", tiven que impoñerme unha lectura cuestionable do filme. Malia que un hábito de visionado tradicional invita a ver só dous segmentos, hai, de feito, tres "canles" separadas, cada unha pertencente ás tres maiores pólas do reino cinematográfico: ficción, documental e experimental. A primeira canle consiste nunha narración cunha voz en off en primeira persoa, un recurso literario asociado cos filmes de ficción (pero tamén unha técnica do documental tradicional). A segunda canle, baixo o relato da banda de imaxe, consiste en escenas reimpresas opticamente de filmes caseiros que fan lembrar a técnica experimental. A terceira canle, presentada de xeito separado, consiste en metraje "documental" de dúas irmás falando da súa nai. É natural e tentador interpretar o relato como dominante e como a voz da autora debido a unha longa convención da narración como "voz de deus" no documental. Tamén pode ser tentador, porque a meirande parte dos filmes que vemos empregan o son sincronizado, asumir que a narración en off describe a metraje doméstica. Finalmente, é case que imposible nun primeiro visionado non intentar crear relacións entre a voz narrativa, as cativas na metraje caseira e as adultas na metraje "documental".

Ao tratar de unificar as tres canles de forma prematura, sentímonos tentadas a chamarlle "documental" a *Daughter rite*. Isto xera unha serie de expectativas (que o filme frustra). Se fora un documental, a metraje doméstica (que, por outra banda, semella manipulada) debería representar imaxes "reais" da relación da narradora (que debería ser a directora) coa súa nai (presumiblemente, as mulleres da metraje caseira e a muller da que falan obsesivamente as irmás e que nunca vemos). Un dos meus estudantes chegou a asumir que a irmá máis vella que narra en off é a mesma da metraje caseira e tamén a que aparece na metraje de "cinema verité". El deduciu que a irmá máis vella é a directora. Anos vendo filmes que esixen unha lectura unificada provocan que esta sexa a interpretación máis plausible.

Porén, cando vemos o filme de xeito microscópico, a unidade da superficie creba. Primeiro, a "realidade" da metraje doméstica é sospeitosa, non porque a materia prima non sexa metraje caseira (que o é), senón porque esa metraje xa foi sometida a un proceso de interpretación por parte da cineasta. Momentos e movementos típicos se seleccionan e proxectan unha e outra vez: a nai agarra as nenas, empúrraas; as cativas levan vestidos de "festa", rolos, lavan pratos, aprenden comportamentos femininos. Os movementos de cámara proporcionan novos significados, os planos son tomados da súa continuidade orixinal e xustapostos para acadar un efecto. O filme doméstico orixinal xa non existe para nós: a cineasta revelou a "realidade" detrás da fachada dunha celebración familiar feliz que gravou o pai. Aínda máis, este *patchwork* da infancia dalgúns mulleres non

está necesariamente subordinado á voz narrativa idéntica. As imaxes non só posúen a súa propia ambigüidade, senón que tamén adoitan contradicir á voz. No segundo segmento do filme, as cativas montan coa nai nun bote en forma de cisne na alameda de Boston. A nai bótalle a lingua á cámara, saúda á cámara. Non é unha ocasión feliz? Malia isto, a voz –sempre neutral e plana– di anoxada: "Odio a súa falta de sinceridade". Porque as imaxes engaden significado como o fan as palabras, a tentación é vencellar esas palabras a unha imaxe particular. Pero, non poderían referirse esas palabras (neste caso mellor) a outras imaxes, imaxes furiosas, non só ás da metraje doméstica senón tamén á metraje "cinema verité"? Por que non aplicar esas palabras á imaxe da filla máis vella tentando bicar e estrangular á irmá pequena no filme doméstico? Ou a unha festa de aniversario na que a nai apuña repetidamente coas mans o cabelo da súa filla?

Se pensamos na información que dan estas tres canles como unha sorte de xogo de asociacións libres, cada espectadora será quen de descubrir por si mesma unha rede de conexións dentro do filme sen ter que dicir algo do xeito "isto é o que o filme significa" ou "esta é a voz da autora". Non haberá daquela necesidade de buscar unha progresión narrativa no filme. A relación entre as canles e segmentos pasa a ser temática, non lineal ou cronolóxica, e as voces que falan acadan unha identidade máis xeral. A voz non é só a dunha neurótica que non se leva ben coa nai, senón a experiencia colectiva de moitas fillas e moitas nais atrapadas por constrinximentos culturais.

Deste xeito, a interacción entre as canles vólvese complexa. Por veces, a voz en off e autónoma. Ao final, a voz fala por riba do negro: "Imaxino a miña nai vendo isto / sentíndose mal e sen poder gozar en absoluto / 'Por que tes que contar todo isto?', pregunta". Algunhas veces a voz parece referirse á metraje do filme doméstico, outras non. Vemos as cativas sentadas á mesa coa nai. Cando a voz di, "Nunca nos levamos ben", a cámara baixa polo brazo da nai até a nena, mostrando como a nai tenta collela e non o consegue. Unha aparente sincronía. Pero, en moitos outros momentos, non existen conexións tan obvias.

De xeito similar, os segmentos de "cinema verité" parecen ter relación coa metraje doméstica ou coa voz ou coas dúas. Por veces, non. O mesmo ca na metraje doméstica, vemos dúas mulleres cunha relación ambivalente coa figura materna. Os dous pares de irmás odian e queren á nai. Nos dous, a nai é retratada coma unha figura que as devora e as nutre. Nos dous, cada irmá revela unha relación "boa" e unha "mala" coa nai. E a voz podería describir calquera das nais. Cantas nais hai? Cantas fillas? O filme obríganos a facernos estas preguntas cando o vemos.

Esta chamada do filme a unha implicación intelectual e emocional constante semella tamén saír dos segmentos documentais. A medida que o filme avanza, os segmentos de "cinema verité" desafían o estilo filmico por completo. Cómpre ver *Daughter rite* dentro dunha tradición de cinema feminista para comprendermos como se deconstrúe. "Cinema verité", coñecido como "Direct cinema" nos USA, evolucionou desde os primeiros 60 como reacción a documentais excesivamente narrativos, que impuñan un punto de vista preconcebido do material. O cinema directo, na teoría, representa un extremo da estética "realista" na que o evento profílmico pode desenvolverse diante da cámara, sen guión e sen unha concepción previa por parte do autor. Julia Lesage explicou por que as directoras feministas dos primeiros 70 se sentiron atraídas por esta forma documental, ao tempo que medraban os grupos concienciados e a apertura e confianza entre as mulleres. Como Lesage explica,

DAUGHTER RITE. VIVIR COA NOSA DOR, E AMOR

JANE FEUER

Moitos dos primeiros documentais feministas empregaban un formato simple para presentar á audiencia (presumiblemente composta por mulleres) un retrato dos detalles cotiáns da vida das mulleres e dos seus pensamentos, contados directamente á cámara polas súas protagonistas.

Daughter rite comeza ancorado firmemente nesta tradición. Dúas irmás sentan na cociña da nai e, nun plano único, a filla pequena describe a hostilidade que lle espertou a súa nai asexando no nacemento do seu fillo. A irmá semella falar para a cineasta, presumiblemente outra muller, sentada ao outro lado da cámara. A interacción das irmás é natural e non mostra que se aperciban da cámara porque se dirixen á cámara/cineasta como mulleres, simple e directamente. No segundo segmento, as irmás sentan unha a carón da outra nun sofá, e a súa interacción (directa) é gravada co repertorio completo de técnicas do “cinema verité”. Para respectar espazo e tempo reais, non hai cortes. A cámara móvese para filmar a cada irmá cando fala, para descansar no monólogo da irmá máis vella sobre a invasión da nai á súa intimidade de adolescente. Cando a irmá máis vella fala, vemos como a man da máis nova coloca para atrás o pelo da irmá, de novo para remarcar a presenza da máis nova no espazo fóra de campo á dereita da pantalla. Outra técnica “verité” –facer zoom nun plano máis curto e cambiar o foco dentro do plano (*rack focus*)– tamén evita a necesidade de cortar segmentos da interacción e demostra que o enfoque é espontáneo, pois a lente non estaba enfocada. O segmento está “codificado” no estilo do “cinema verité”. Pero tendemos a interpretar esta codificación estilística como a “realidade”. Tanto o espectador “naïf” como o “s sofisticado” tenden a asumir que o que ven é “real”.

A medida que avanzan os segmentos de “cinema verité”, o modo e dirixirse á cámara muda pois pasa de ser directo a facer unha observación obxectiva das irmás cando interactúan entre elas dun xeito cada vez máis íntimo. Nun segmento aparentemente inmotivado, vémolos facendo xuntas unha ensalada de froitas coa que ningunha acaba de estar satisfeita (ecos da nai da narradora?). Vémolos sentar no chan burlándose dos vinilos da súa nai. Xorde unha discusión polas finanzas da nai (de novo, un eco da narración en off anterior). A cámara percorre a distancia que aparecera entre elas. No seguinte segmento, a irmá máis nova volta ao modo directo cando conta a historia dunha violación. Finalmente, volvemos velas de novo mentres andan polos caixóns da nai facendo descubrimentos. En cada un destes casos, sexa de xeito directo ou observacional, a colección de técnicas “verité” dános pistas para entender que esta metraje é dalgún xeito “verdadeira” ou “natural” ou “real”. Por tanto, moitos espectadores quedan en choque ao descubriren ao final do filme que esas escenas foran interpretadas por actrices. Un observador meticuloso pode ter percibido que o traballo da cámara anticipa certas accións e que as irmás fan cousas que ninguén faría diante dunha cámara, pero, na miña experiencia, ata os directores profesionais de documental teríanse “enganado” na metraje das irmás. Moitos se preguntaron: “Por que a directora tenta enganarnos dese xeito?”.

Penso que é unha pregunta moi lexítima e abre na súa resposta unha indagación sobre o apropiado do modo “cinema verité” para a práctica filmica feminista. Tamén debería axudarnos a cuestionar o significado de termos como “verdade”, “ficción” e “documental”.

“Verité” significa “verdade”, pero o “cinema verité” nunca nos ofrece unha verdade transcendente. A escola francesa de “cinema verité” foi moito máis sincera ca a americana ao recoñecer que o estilo “realista” é un método de gravación de imaxes en película ideoloxicamente determinado. Con todo, tendemos a interpretar a metraje rodada neste estilo “realista” como “verdadeira”. *Daughter rite* deconstrúe estas ecuacións, substituíndoas por unha versión representada ou “ficcionalizada” que capta un bo número de verdades contradictorias sobre as vidas das mulleres coa nai, “verdades” que impiden a solución sinxela que proporcionaríala o peche dun filme narrativo. Pode argumentarse que empregar actrices é máis “verdade” no sentido filosófico ca usar “mulleres reais” neses roles. Isto é porque, na práctica, os filmes de “cinema verité” se convierten en filmes sobre xente “real” que se enfrenta á intrusión da cámara na súa vida, un feito que os franceses recoñeceron desde o principio pero que os americanos aceptaron máis tarde ca cedo (*Grey Gardens*, dos irmáns Maysles, mostra a presenza dos cineastas; *An American family*, dos Raymonds, non o fai).

Revelando aos poucos a natureza “ficcional” do seu filme, Citron non nos engana. Porén, fainos ver que os “documentais”, pretendendo ser máis “verdadeiros” ca a ficción, poden tamén enganarnos. Neste sentido, *Daughter rite* interroga sobre as formas cinematográficas tradicionais adaptadas polas primeiras cineastas feministas, preguntándonos que forma terán os documentais feministas do futuro.

A beleza do tema de Citron e do seu tratamento é que canto máis persoal se volve, máis político resulta. A complexidade do tema require da complexidade formal do filme. Sobre todo, considerando que a relación de cada muller coa súa nai está preñada de contradicións. E se Citron aborda o tema tabú do odio das irmás, cómpre que o filme cuestione as súas raíces como un filme feminista. *Daughter rite* ten que evitar a solución utópica fácil que implica a achega desde o verité. Como se as mulleres non puideran de súpeto quererse entre elas porque resultara politicamente correcto, tamén un filme non precisa de fornecer “solucións” para ser un documento feminista valioso.

En última instancia, o valor formal de *Daughter rite* está no modo no que forza a cada muller a reflectir sobre os seus propios ritos de filla. *Daughter rite* ofrece unha experiencia dolorosa tan sublime que non pode reducirse a unha mensaxe. No seu poder emotivo, *Daughter rite* pode ensinar unha lección aos cineastas de vangarda que sacrifican a identificación e a implicación emocional no altar da mera cognición. Cada muller que ten unha nai deba ver este filme.

CINECLUBE DE COMPOSTELA

ABR 2017

ASOCIACIÓN

O Cineclub tenta ser unha asociación autoxestionada. Para iso, propoñemos unha aportación económica persoal de 5€/mes (3€ para estudantes e parados/as) cineclubedecompostela.blogaliza.org facebook.com/cineclubedecompostela [@cineclubedecompostela@gmail.com](mailto:cineclubedecompostela@gmail.com)

PROXECCIONS

Todos os mércores ás 21:30 na Gentalha do Pichel (Santa Clara, 21. Santiago de Compostela) Entrada de balde | Bono-axuda: 1€

5 DE ABRIL

Sesión de curtametraxes experimentais musicadas por Lois Carlin e Montaña Muerte

Finlandia, 1992, 4', VO)
Mentres teñamos a embriaguez (Pourvu qu'on ait l'ivresse, Jean-Daniel Pollet, Francia, 1958, 20', VO)

19 DE ABRIL

Imperial Eyes (Imperial Eyes, Pablo Marte, País Vasco, 2015, 52', VO)
Coa presenza do director

21.00 | Concertos | Entradas para as bandas: de 5 euros a 8 euros.
Mounqup
Guateque Escampe
Lamprea Explosiva
+ Entrega de premios de OH MY GIF

22 DE ABRIL

FESTA DO 16º ANIVERSARIO DO CINECLUBE DE COMPOSTELA

00:30 | Picadisees
Sesión DJ Chapaev

19.00 | Proxeccións

O señor Jazz mozo (Young Mr. Jazz, Hal Roach, EUA, 1919, 10', VOSG)
Those were the Days (Those were the Days, Aki Kaurismäki,

26 DE ABRIL

O rito da filla (*Daughter rite*, Michelle Citron, EUA, 1980, 48', VOSG)