

Ás agachadas  
(*Hide and Seek*, Su Friedrich,  
EUA, 1996, 63', VOSG)  
A historia da menstruación  
(*The story of menstruation*,  
Walt Disney,  
EUA, 1946, 10', VOSG)

Catherine Russell, "Hide and Seek: Looking for Lesbians" in *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*, Duke University Press, 1999, pp. 148-156

O último filme que quero debater no contexto de diversas disciplinas sobre a mirada emprende temas de sexualidade, zooloxía, e educación desde a perspectiva da vangarda dos 90 e do "queer cinema". A produción de filmes gays elésbicos, por xente coma Marlon Riggs, Pratibha Parmar, Richard Fung, Sadie Benning e outras persoas, adoita preocuparse pola representación e a cuestión da mirada. Pensar no cinema queer como etnográfico é recoñecer o problema de representación como un de autorrepresentación, no que a identidade propia é tanto socializada como sexualmente configurada. A produción de filmes gays elésbicos é decote sobre a "cultura": gay, hetero<sup>1</sup>, ou máis especificamente definida por unha escena cultural ou étnica determinada. A marxinalidade da cultura gay percíbese etnograficamente, mais desde dentro, e así produce un modelo de etnografía "indíxena". A mirada ao Outro é necesariamente invertida como "a mirada do Outro" para se converter en parte da estética e epistemoloxía do filme.

O filme *Hide and seek*, da cineasta experimental americana Su Friedrich, podería ser descrito como un documental experimental sobre a descuberta adolescente da identidade lesbiana. Combina tres ordes de representación que se entretecen nun filme dunha hora en branco e negro: unha narrativa programada, dramática, sobre unha rapaza de doce anos chamada Lu, que loita coa súa identidade sexual no contexto das súas compañeiras de clase; entrevistas conlésbicas adultas, sobre todo ao redor dos seus recordos da infancia; e unha gama de metraxe atopada e tamén fotografías, incluíndo clips de *Simba* e filmes de educación sexual dos 60.

Como boa parte do traballo de Friedrich, *Hide and seek* dálle prioridade ao contido moito máis do que é habitual nos filmes

experimentais en América. Traballa desde a idea de filme persoal, autobiográfico, mesmo, para articular a "identidade" como unha construción cultural, que, con todo, está inserida na propia experiencia. As técnicas experimentais despréganse como significados da expresión cultural, pero ao tempo, como significados que poñen en cuestión a representación. A representación dalésbica e a articulación dunha olladalésbica adoita ser minimizada no traballo de Friedrich, a diferenza da maioría dos e das cineastas identificadas co "queer cinema", mesmo adoita ser incidental e ignorada por varios críticos. En *Hide and seek*, ela aprópiase da ollada disciplinar para os seus propios propósitos, para explorar as distintas formas de ver aslésbicas e representar as formas de ver comolésbica.

A única pista do aspecto autobiográfica deste filme é unha mensaxe gravada no filme en si, no estilo da sinatura de Friedrich, unha técnica que adapta de Stan Brakhage e usa de maneira máis extensa en *Gently down the Stream* (1981): cando Lu ouve que a súa profesora vai casar, a mensaxe inserida "Eu non vou casar nunca" duplica os pensamentos do personaxe e da autora mentres o personaxe se encamiña ao encerado. Non é esta a única inscrición dun espazo subxectivo, psicolóxico, no filme, mais salta á vista, sobre todo en contraste co exercicio que Lu procede a completar na aula: facer un esquema da estrutura gramática das oracións. É significativo que Friedrich se inscriba a si mesma neste sentido, no colapso entre a imaxe e o aparato representacional. A diferenza de Kubelka (ou Bill Viola), non é a súa imaxe a que está en cuestión neste filme, pero si unha mirada, un xeito de mirar ás e coaslésbicas.

No seu uso da metraxe de *Simba* e documentais instrutivos, Friedrich adopta unha serie de miradas para evocar a experiencia dun suxeito etnográfico. No filme, varias entrevistas discuten a cuestión da "natureza-educación"<sup>2</sup>, ou a "teoría xenética" da homosexualidade. Case a maioría das mulleres responden que é unha diferenza pequena para elas, e que non necesitan máis explicacións para a súa orientación sexual, o que é significativo para a negociación que se establece no filme entre os modos de representación "científicos" e experimentais. Friedrich introduce algunhas tomas de monos e chimpancés, á vez que tomas de rapazas novas, no filme, indicando como a cuestión de "natureza-educación, emprazandolésbicas no lugar dos monos, debe ser abordada.

No lugar dunha explicación científica, Friedrich inscribe un discurso sobre o desexo como a representación da identidadelésbica, as causas da cal son un misterio. Unha das últimas voces confesionais que se escoitan no filme, unha "voice over" cando Lu e as súas amigas visitan o zoo, di "tentei por un período de tempo atopar elementoslésbicos, e despois

1 N. da T.: do inglés "straight", para se referir a persoas heterosexuais, por oposición a gays.

2 N. da T.: do inglés, "nature-nurture".

# BUSCANDO LÉSBICAS

CATHERINE RUSSELL

decateime de que non era unha narrativa que puidese impor por aqueles anos, porque aqueles anos tiñan máis que ver con... Ben, sobre todo cando tiña dos doce aos dezoito, precisamente cando estaba a integralo. Ou a decatarme... de que estaba a moverme a través deste mundo e de que non formaba parte del. A imposición dunha narrativa é certamente unha forma de explicación que adoita ser empregada en etnografía. Esta entrevistada amosa que esa experiencia non funciona de ningún xeito. É máis continxente, e ten máis que ver coa supervivencia. *Hide and seek* emprende eses temas da ciencia e a experiencia (e a marxinalización) como modos de representación e de cultura visual.

Mentres que as entrevistas, coma a que citamos no parágrafo precedente, pertencen a unha estética documental de realismo e discurso confesional, Friedrich (coma Moffatt e Gaitan) recorre a un modo ficcional de dramatización da experiencia do lesbianismo adolescente. As correspondencias entre as entrevistas e o material dramático lanzan este último como un xeito de ilustración. Cando Lu e as amigas miran un vídeo didáctico sexual na clase, a relación entre a metraje de Friedrich e a metraje encontrada instrutiva torna clara. As actrices adolescentes de Friedrich son adorables pero "ríxidas", coma aqueles que saen nos filmes que miran. As súas escenas son, do mesmo xeito, escritas abruptamente, case coma se Friedrich estivese a se apropiado do estilo do documental educativo como a estética de seu. Ademais, un efecto que se esvaece da súa posición cultural é creado a través dunha "mise en abyme" dos espectadores. Nunha escena na aula, por exemplo, Lu e as amigas escoitan unha voz masculina familiar a explicar "Sobre os doce anos e medio, Mary acadou a puberdade. Por esta época, as súas amigas querían falar de sexo".

A loita por entender a sexualidade de unha ten que ver coa construción social, ou con verse unha mesma no panorama xeral, unha loita que se lanza, neste filme, como unha de espectadores pasivos no sentido documental. *Hide and seek* toma prestada a narración en "voice over", en fragmentos, de filmes educativos, e tamén das entrevistadaslésbicas. Nunha simpática secuencia, Su Friedrich substitúe unha forma de "voice-over" pola outra. Un filme educativo sobre "conduta emocional" (sombras de Birdwhistell<sup>3</sup>) comeza cun home e unha muller sentados en fronte da cámara. O espazo é aséptico e con aparencia de laboratorio. A voz masculina di "Vas ver estas dúas persoas reaccionaren perante historias que foron preparadas para aceptaren como feitos reais", e un título anuncia a primeira das historias sobre a dor. Cando unha das entrevistadas de Friedrich comeza a falar sobre "marimachos"<sup>4</sup>) na súa escola cando era nena, as dúas persoas comezan a facer xestos de noxo. Neste chiste visual, Friedrich rise da inxenuidade epistemolóxica do filme educativo mentres destaca a incongruencia entre "cultura gay" e "cultura hetero".

Esta breve crítica da estética do coñecemento visual axuda a establecer o propio uso de Friedrich da narrativa ficcional coma unha forma viable de documental. A metraje dramática ilustra moitas das experiencias renomeadas polas mulleres: namoramentos de profesoras de ximnasia, a ambigüidade das amizades, o aspecto e conduta de "marimacho"<sup>5</sup>, a aprendizaxe sobre o sexo, a aprendizaxe sobre o propio corpo. Malia ser Lu a "protagonista" da narrativa, o seu perfil psicolóxico desenvólvese no que se dá en chamar "cultura de rapazas":

3 N. da T. : Ray Birdwhistell (1918-1994), antropólogo americano que estudou a conduta non verbal como parte fundamental da comunicación

4 N. da T. : "bull dyke", no orixinal, coma "butch", refírese a unhalésbica que adopta estratexias e estética masculina. Tomamos o termo "marimacho" dunha escena do filme 1977, de Peque Varela (proxeccionada coa presenza da súa autora en setembro do 2011 no Cineclub, e proximamente proxeccionada no encontro Grundtvig en Liberec, República Checa).

5 N. da T. : neste caso, o termo inglés era "tomboy", aplicado ás rapazas novas con aspecto e comportamento que tradicionalmente se asocian ao masculino.

festas do pixama, "party games"<sup>6</sup>, xogos de adivinación, cancións pop, casas en árbores, ou mesmo os celos, constitúen unha serie de comportamentos rituais que caracterizan esta cultura.

En *Hide and Seek*, a adolescencia e a puberdade son un espazo privilexiado, non como adoitan entenderse, como perda de inocencia, senón como adquisición de identidade. A falta de identidade experimentada na nenez, antes do sexo, inscríbese no filme a través de imaxes mudas de rapazas novas. Ducias de retratos e instantáneas, que non están necesariamente relacionados coas entrevistadas, introdúcense no filme, incrementándose cara ao final. Coma os filmes caseiros, moitas desas imaxes están moi codificadas na estrutura da familia. Non está claro de quen son esas imaxes, ou se son fotos de nenas que medraron homosexuais, aínda que o discurso subxacente suxire esa posibilidade. Deixando a identidade de cadaquén abrirse, e desatarse, a foto da nena parece un anteproxecto da adulta; pero a diferenza dunha teoría "xenética" da sexualidade, non é determinante. No que a imaxe muda desenvolve un rol metafísico no filme, estas fotos están noutro sentido cinematográfico. Teñen un aspecto continxente, un sentido da posibilidade que non está vinculado á morte, senón á culminación. Con todo, aslésbicas adultas entrevistadas proxectan un forte significado de confianza, autoconhecimento, bo humor e integridade, en contraste coa incomodidade das rapazas das fotos e as rapazas da narración.

Entre eses dous polos da nenez e a idade adulta, o problema de entender o propio corpo, a propia sexualidade e o propio desexo é representado como un problema de identidade. Como di unha das entrevistadas, "non me identificaba co que eu era". A inclusión que fai Friedrich das mulleres e rapazas negras incorpora un significado heteroxéneo de identidade, que emerxe como un proceso de auto-imaxe, máis ca un de estereotipización. A identidade pode ser vinculada á mirada, pero é algo moito máis complexo ca o que o laciano "estadio do espello" pode suxerir: é dicir, non é simplemente unha construción formal. En *Hide and seek*, a mirada opera como unha forma de proxección e desexo, vencellando a posibilidade de ser vista co acto de ver. A forma de mirar os animais significa tamén localizar a "outredade" na cultura visual, e abre un lugar para a identidadelésbica dentro dun espazo cinematográfico.

Con respecto ás tomas de monos ao comezo do filme, o animal aparece como unha forma de significar o desexo inarticulado de Lu. Ela vai ver un filme coa súa amiga Betsey, parando nun cartel d'A *miña vida cos leóns*, que remata por ser *Simba*. Friedrich usa clips de animais a correr polo bosque e polas chairas, mesturados con clips de Osa Johnson manexando a cámara e sostendo un rifle. Tamén incorpora títulos que indican o formato narrativo da película. No medio desta "collage" de fragmentos hai un de Lu na casa a cortar imaxes de animais dun libro e a pegalos na súa parede. Máis tarde no filme, mentres escoita á súa irmá maior discutir coa nai sobre se ter ou non unha cita, Lu "soña" con máis clips de *Simba*, desta volta incluíndo imaxes de africanos. Estas imaxes convértense nun escape fantástico para Lu, continuando como unha ensoñación cando ela está na casa da árbore.

A escena climática de *Hide and seek* ten lugar no zoo, onde Lu, Betsey e outra amiga chamada Maureen foron á tardiña. Lu está intensamente celosa da amizade melindrosa de Betsey con Maureen, e Lu cóntalle á primeira a súa esperanza de elas dúas viaxaren xuntas a África. Betsey di que é demasiado lonxe (o seu soño é casar e vivir porta con porta coa Lu), e

6 N. da T. : xogos que adoitan xogarse en reunións sociais, coma o Pictionary, Monopoly, etc., por equipos.

marcha ao bar coa Maureen deixando a Lu a mirar para unha pacífica leoa. A fantasía africana de Lu, vinculada ao imaxinario de Osa Johnson, é unha escena de desexo lésbico que Friedrich designa ao situar a Lu como espectadora – de Simba e dos animais do zoo. Lu é tamén espectadora de filmes sexuais, pero a mirada no zoolóxico é privilexiada como un indicador apropiado da súa subxectividade e da súa identidade. Como os clips de Friedrich inclúen imaxes de africanos igual cós de Johnson e os animais, pode dicirse que Lu non se identifica coa imaxe, senón coa ollada etnográfica/zoolóxica, e Osa e un operador de cámara inscribíense como punto de orixe.

Mentres que a inscrición da subxectividade lésbica foi discutida e teorizada no contexto do filme narrativo, particularmente por Teresa de Lauretis, *Hide and seek* prolonga esta construción no dominio da etnografía. As imaxes de africanos de *Simba* evocan un discurso xenérico da etnografía que é tomado pola análise de filmes de adolescencia lésbica como espazo cultural. O argumento de De Lauretis contra as “imaxes positivas” de lesbianas insiste na articulación das condicións de visibilidade na práctica cinematográfica lésbica. Non abonda con substituír contidos ou imaxes lésbicas en imaxes ou estruturas de ollada e desexo “emprestados” do “mainstream”, porque a lésbica ten unha diferenza estrutural fundamental, que De Lauretis describe como conxunción de autoerotismo e escolla do “obxecto feminino”. Unha figura de fantasía coma Osa Johnson pode apelarnos tanto de cara á Lu como modelo de comportamento e como obxecto de desexo. E para quen mira *Hide and Seek*, Lu é en si mesma unha identidade que está configurada de xeito diferenciado, pero non como “O Outro”.

Na invocación do cinema como ensoñación, no contexto dun filme “sobre” lésbicas, *Hide and seek* suxire os termos dunha orientación diferente da ollada etnográfica. A mirada aos animais en *Simba* convértese na proxección dun desexo de fuxir e dun símbolo de marxinalidade na apropiación de Friedrich. A excursión ao zoo é unha comprobación da realidade para Lu, que vén entender a súa propia construción social como unha forma de exclusión do mundo dos “amantes de ensoño”. E mesmo a última escena do filme prolonga unha precedente do aspecto onírico e utópico da “cultura de rapazas”: as mozas bailan xuntas música pop nunha festa de pixama, cos corpos moito máis soltos cás súas accións, coma se Friedrich puidese finalmente ver as súas actrices como rapazas, e miralas a través “da ollada” sen que se converta isto unha forma de coñecemento.

A transparencia desta escena final oríentase a unha meticulosa deconstrución da ollada etnográfica. Non é casual que Frie-

drich nos leve ao terreo dos dous sexos e dos animais na súa exploración en termos de visibilidade. Os problemas da invisibilidade, que o “queer cinema” derrubou desde moi diversos ángulos, non están desvinculados coa “sobrevisibilización” das convencións etnográficas da representación. “Ser vista” está inequivocamente vinculada á “visión subxectiva”, como suxire o título da conferencia e libro *Que tal se me ve?*, no que se inclúe o artigo de De Lauretis). Calquera revisión de, ou experimentación con, a mirada etnográfica pode ademais ter que ver coa estrutura tripartita da ollada como triloxía de miradas entre espectadores/as, cineasta e persoas filmadas. *Hide and seek* implementa a ollada como soño e coñecemento á vez, esvaecendo os desexos de ver, de saber e de posuír.

### Da Visión á Visibilidade

A etnografía, coma a zooloxía e a pornografía, tende a asumir unha orientación particular a través da ollada para establecer e manter unha relación entre quen mira e quen é mirado. Mesturar xéneros de práctica cinematográfica e disciplinas do mirar significa descompoñer esas relacións convencionais. Tendo en conta a teorización de Foucault do poder coma o que “vén de abaixo”, a ollada é unha estrutura que produce as súas propias formas de resistencia. O panóptico xera un discurso de delincuencia como o a confesión sexual xera “perversidades”. Foucault di do discurso da criminalidade na prensa popular decimonónica “A través de todas esas insignificantes disciplinas é finalmente “a civilización” por completo o que é rexeitado e “o estado salvaxe” o que emerge.

A “outra mirada” da vangarda emprende a mirada etnográfica, pero mira ao seu carón, incapacitando unha perspectiva da mirada disciplinaria do cinema ao tempo que “o estado salvaxe”, ou excedendo e evadíndose do seu marco. O filme educacional, exemplificado por *Microcultural incidents* a deconstruído por Friedrich en *Hide and seek*, aprópiase da mirada como un instrumento de pedagogía e control social. O filme persoal tamén asume certa relación coa ollada como terreo da visión individual. Esta convención é subvertida polas olladas indisciplinadas de *Hide and seek* e *Unsere Afrikareise*, e nos filmes estruturais do seguinte episodio. Ver non é crer, pero significa facer visible, como a retórica do descubrimiento en *Simba* evidencia. Se a ollada etnográfica convencionalmente xace nalgún lugar entre a gaiola do zoolóxico e o buratiño na parede do desexo do pornógrafo, este filme formula a cuestión de quen ve. Unha vez que o suxeito da visión é desestabilizado e fragmentado, a ollada é convertida nun novo xeito de de coñecemento. A ollada é ávez unha estrutura de visión e unha condición de visibilidade, e a súa disciplinabilidade é sempre tenue.

## CINECLUBE DE COMPOSTELA

AB  
2015

### ASOCIACIÓN

O Cineclub tenta ser unha asociación autosexionada. Para iso, propoñemos unha aportación económica persoal de 5€/mes (3€ para estudantes e parados/as)  
① cineclubedecompostela.blogaliza.org  
facebook.com/cineclubedecompostela  
@cineclubedecompostela@gmail.com

### PROXECCIONS

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

### 8 DE ABRIL

Ás agachadas  
(*Hide and Seek*, Su Friedrich,  
EUA, 1996, 63', VOSG)  
*A historia da menstruación*  
(*The story of menstruation*,  
Walt Disney,  
EUA, 1946, 10', VOSG)

### 15 DE ABRIL

*US Go Home*  
(*US Go Home*, Claire Denis,  
Francia, 1994, 58', VOSG)

### 22 DE ABRIL

*Durme, durme, meu amor*  
(*Duerme, duerme, mi amor*,  
Francisco Regueiro,  
España, 1975, 90', VO)  
Presentación do libro *Me  
enveneno de cine: Amor y  
destrucción en la obra de  
Francisco Regueiro* con **José  
Luis Castro de Paz**

### 29 DE ABRIL

*O home de vime*  
(*The Wicker Man*, Robin Hardy,  
EUA, 1973, 88', VOSG)