

MARTA SELVA

A la recerca de la mirada perduda.

Si el debat sobre el tema de la subjectivitat és vigent actualment, es deu probablement, entre altres motius, al fet de que encara romanen vigents criteris valoratius relatius a les dones, que impedeixen la seva definició més enllà de la idea d'alteritat respecte a l'home.

Maria Aurèlia Capmany, des de les planes del seu text *La dona a Catalunya*, escrit l'any 1966, diu: «La definició de la dona s'estableix a partir de dues dades bàsiques. En primer lloc de l'alteritat, d'aquest ser enfront de la mirada conscient de l'home, i en segon lloc de la dependència. L'essència de la humanitat es troba, doncs, en el primer sexe, en el mascle, en el baró.....»

Tant en la recerca d'aquesta independència essencial i conceptual, com en la seva continuada refutació, el món del cinema i per tant una determinada mirada constituïda espectacularment, ha tingut molt a veure.

Ha quedat explicat en l'article anterior, que el cinema construeix dins del modus de representació institucional més estès, una sèrie de models de representació. Models caracteritzats per l'efecte de l'objectivitat, adquirida gràcies a les estratègies del relat cinematogràfic, que, al seu entorn es tradueixen en pautes de comportament i d'identitat. La lectura crítica d'aquests models constituïts dins del modus de representació cinematogràfica, evidencia que, malgrat la naturalització de la que són

objecte, no són altra cosa que construccions, i que com a tals, s'organitzen segons uns criteris previs, concordants, la majoria de cops, amb el pensament patriarcal.

El cinema clàssic al que ens referim, formula estructuralment un tipus de mirada sobre els personatges que determina, sexualitzant-la, la seva adscripció a uns arquetips que es modulen segons els cànons que donen pertinència d'allò masculí a l'espai públic, al progrés, i al domini conseqüent de les situacions plantejades. El que correspon a allò femení és l'espai privat, l'estaticitat o no-evolució, i l'obediència. Evidentment, el que s'està ventilant en aquest debat no és altre cosa que el desig. Només l'existència i reconeixement d'un desig fa possible ser protagonista d'una «aventura». Si només es reconeix com a natural el desig masculí, i per tant susceptible de transformació en matèria cultural, tota acció conduïda per una dona -a qui encara no li està reconeguda tal «virtut»- és per definició, no-natural i per tant d'impossible conversió en matèria cultural. El que per a uns és legítima evolució, per a les altres serà aberració. Per tant, l'emergència d'un desig per part dels personatges femenins dins dels films adscrits a gèneres com el cinema negre o el mateix melodrama, serà sempre objecte de càstig i de mort, en una clara al·lusió al correlat que la pràctica social legítima.

És per tant la fantasia patriarcal la que organitza i construeix a imatge del seu desig, tota una trama de virtuals representacions femenines amb diverses versemblances segons els moments i situacions. És, com ja deia Maria Aurèlia Capmany, la «mirada masculina sancionadora» la que definirà també el que és ser dona o el com s'ha de ser dona cinematogràficament.

En el moment en què les dones travessen l'eix, senyalat per la línia invisible que separa el fora de camp i el camp visual, per situar-se darrere la càmera, - el fora de camp amb poder d'escriptura, el camp de la imatge-, esdevé - aquest cop sense sentit metafòric - un camp de proves per a noves representacions que signifiquen l'apertura de nous espais filmics. *Alemania pàlida madre* (Deutschland, bleiche Mutter), el film d'Helma Sanders-Brahms, realitzat l'any 1980, és un dels que

més obertament encara la transgressió de la representació cinematogràfica al posar en escena un esdeveniment públic de tanta transcendència com la vida a Alemanya des de la pujada de Hitler al poder fins ben entrada la postguerra.

En el treball d'Helma Sanders, hi ha una voluntat de recrear el fet històric des d'una perspectiva diferent que es concreta tant en la tria dels personatges que conduiran el relat, com en el sentit que les idees de pau i guerra aniran adquirint al llarg del text cinematogràfic.

El punt de vista triat és el d'una nena i per tant en aquesta selecció de la veu i la mirada protagonista es deixa de banda tota intenció objectivitzadora. Són les impressions d'aquesta nena les que causen amb la seva mirada una representació que no té cap altre intenció, que oferir un espai on s'estructuri un relat ple d'apreciacions particulars. Helma Sanders bescanvia l'ordre jeràrquic. Es col·loquen en el centre uns esdeveniments que afecten l'ordre del privat i situa en el fora de camp al·ludit el què el discurs històric oficial havia instaurat en el centre de la narració sobre aquest passat. El món públic, el front, és pràcticament el·líptic del relat, i les vivències de la nena protagonista amb la seva mare - alliberada de les «tasques» reproductores típiques per la impossibilitat material de dur-les a terme -, ocupen el centre del seu discurs sobre el passat, validant, d'aquesta manera, un re-enfocament no androcèntric del text cinematogràfic i efectuant una transgressió en l'ordre jeràrquic establert acadèmicament entre públic i privat. En el mateix ordre de coses queda descentrat també, a partir de l'evolució discordant del públic i del privat, la dogmàtica sobre l'ordre i el benestar. En aquest punt és quan el text d'Helma Sanders s'ofereix com a més interessant per a una lectura feminista, ja que ofereix una «interessant» associació entre guerra=desordre=ordre íntim=felicitat i pau=ordre=desordre interior- (fruit de la reinstauració de l'ordre patriarcal) = infelicitat. Així, mentre la nena, en la fugida amb la seva mare dels bombardejos, viu la seva relació amb ella plena de llibertat, en el moment en què la pau es reinstaura, la família queda de nou constituïda, amb un cap visible i ple d'autoritat. El constrenyiment al que obliga el nou estat de pau provoca en la mare una monstruosa malaltia que la

portarà a la castració simbolitzada per l'extracció de tota la dentadura.

Amb aquest final, la realitzadora reinterpreta la pau i reinterpreta, en conseqüència, el dret possible a oferir una altra visió de la guerra. Si situem el treball d'aquesta realitzadora en el context d'intentar reorientar el sentit simbòlic i socialment emblemàtic dels espais poblats per les seves protagonistes, podem també parlar de reorientació de la significació simbòlica del temps, quan ens referim al treball de Chantal Akermann a *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce 1080 Bruxelles* (1976).

Efectivament, Helma Sanders Brahms centra el seu treball en la transgressió dels conceptes que organitzen la subjectivitat dins del cinema clàssic i, per tant, qüestiona en el seu exercici l'objectivitat que es pretén constituir des de la naturalització dels aconteixements que aquest cinema selecciona. Chantal Akermann situa la seva transgressió en el pol de la temporalitat i en el relat de la vida de la seva protagonista donarà prioritat (temporal) precisament a allò que el relat clàssic manté en l'oblit, en l'el·lipsi. Seran puntualment eludides, per altra banda, aquelles escenes que es consideren pertinents en l'estructura cinematogràfica clàssica donat que movilitzen l'acció en la direcció convencionalment acceptada pel model de representació institucional. Els temps morts, el treball domèstic reiteratiu i monòton seran les accions escollides per a significar la vida de la prostituta, en comptes de recrear la mirada voyerística dels espectadors/es en els successius encontres sexuals que es produeixen. S'adopta un tractament temporal quasi idèntic al de la durada real de les accions; el què provoca una dificultat de lectura que evidencia tot l'artifici de la temporalitat del cinema clàssic i el plaer voyerístic es transforma en desplaença (avorriment/angoixa). Akermann desestructura també el tractament espacial al no fer un ús de la fragmentació del cos de la dona de forma convencional amb el que evidencia l'artificiositat de la «naturalització» del cinema clàssic.

En un i altre cas, es construeixen unes identitats que mantenen una relació amb els paràmetres espacials i temporals, suggerides des d'altres mirades sobre els aconteixements i la seva significació.

Així es qüestiona el binomi objectivitat-subjectivitat al que s'acull el cinema clàssic, produint un descentrament del lloc que ocupa l'espectadora/or i obrint una fissura a través de la qual es pot pensar en construir noves mirades, no tant arravatades ni tant androcèntriques.

Bibliografia:

BARTHES, Roland: *La cámara lúcida*. Barcelona, Paidós, 1989.

JOHNSTON, Claire: *Women's Cinema as Counter-Cinema en Notes on Women's Cinema*. Londres, SEF, 1973.

KUHN, Annette: *Women's Pictures*, Londres, Routledge and Kegan, 1982.

MULVEY, Laura: *Visual and other pleasures*. Londres, Macmillan, 1989.