PENTHESILEA

Dirección, pruducción y guión: LAURA MULVEY y PETER WOLDEN. Cámara e iluminación, Louis Castelli. Sonido, Larry Seder. Títulos y animación, Don Lembeck. Con Dabra Dolnansky, Michael Thomas (junto con la Compañía de Mimo de la Universidad de Northwestern dirigido por Bud Beyer; Peter Wollen y Grace MacKeaney.

16 mm. Eastman. 95 min.

Descripción:

Parte 1ª.- Un mimo del Pentesilea de Eleist rodado con cámara estática a una distancia fija.

Parte 2ª.- Peter Wollen dice/lee el comentario de los directores. A medida que avanza el discurso, la cámara va dejando de fijarse gradualmente en él y urde una compleja trama entorno a él/independiente de él. Al mismo tiempo, la cámara toma fragmentos de lo que se lee en el comentario, aunque a veces el texto que se tome no coincide con el texto que se dice.

Parte 3ª.- Una compleja amalgama de imágenes de cuadros, esculturas, bajorrelieves, historietas cómicas, etc... sobre el tema de las Amazonas. El "sound treck" presenta el "nacimiento de una nueva forma de lenguaje."

Parte 4ª.- Un viejo film mudo titulado "What 80 million women want" sobre impresionado sobre un rostro de mujer. La mujer dice las palabras de la feminista Jessie Ashley que son acalladas por el sonido de máquinas y de voces de mujeres que hablan indistintamente.

Parte 5ª.- La imagen en la pantalla contiene cuatro imágenes video. Cada imagen video presenta una de las cuatro partes procedentes. No obstante, se añade una quinta nueva imagen que a veces desplaza a las otras. En ella, la cámara traza imagen a veces desplaza a las otras. En ella, la cámara traza círculos alrededor del escenario del mimo y añade imágenes de la actiz que interpreta el papel de Pentesilea quitándose el maquillaje (¿máscara?) y dirigiéndose a la cámara. La imagen del film hace en algunas ocasiones un "zoom" a una de las cuatro imágenes video y la banda de sonido hace zooms similares sobre las bandas de sonido de las cuatro primeras partes.

Entrevista a Laura Mulvey y Peter Wollen por Claire Johnstin y Paul Willemen.

- ¿Cuáles fueron las condiciones en que se produjo la concepción del film?.
L.M.: Fue realmente una combinación de circunstancias. Peter era profesor en el departamento de films de la Universidad de Northwester, cerca de Chicago, lo que significaba que podíamos utilizar gratis todo un equipo y trabajar con estudiantes que tenían cierta experiencia de hacer películas y podían ofrecernos una destreza práctica básica. Además, Peter estaba ganando el suficiente dinero para que la cosa fuera factible desdel el punto de vista económico. Peronada de ese hubiese sido decisivo si nosotros no hubieramos sentido que "debiamos" hacer una película, si nó hubieranos llegado a un punto en que hacerlo nos parecía la cosa más - lógica siempre que fuera posible en la práctica. A esto contribuía el que ambos poseíamos un previo conocimiento de cine hollywoodense y que muy recientemente, en el último par de años, habiamos empezado a consagrarnos al cine experimental.

Quiero decir que nos era posible hacer un film dentro de nuestra propia corriente de interés, un tipo de film que hubiese sido totalmente imposible si nuestro pensamiento hubiese estado todavía dominado por los films narrativos de treinta y cinco milímetros. Deseabamos al mismo tiempo, ser -dentro de nuestra obvias limitaciones- un poco ambiciosos; el film debía intentar en serio ser un experimento y no sólo estar dentro de una tradición experimental. Desde el primer momento fue básica la decisión de hacer un film sin un montaje convencional, sobre todo porque Peter había estado trabajando sobre identificación y "voyeurismo", principalmente en lo que se relaciona con el cine político.

El punto de arranque fue el "Pentesilea" de Kleist. Pienso que lo que sucedió fue que leímos algo referente a que Pabst había pensado hacer una película sobre Pentesilea protagonizada por Leni Riefenstahl, lo cual resultó ser una información inexacta ya que fue ella quien quiso hacerla, por sí misma. La obra nos interesó por varias razones. Una, que Peter había encontrado recientemente el ensayo de Ernest Jones sobre el "morir juntos", que es un extraordinario ensayo sobre la vida de Leist, mejor dicho, sobre su muerte. Otra, que yo estaba interesada por las fantasías masculinas de mujeres, como consecuencia de mi trabajo sobre el fetichismo y Allen Jones. Así que fue el aspecto psicoanalítico de la historia lo que en principio nos atrajo. Pero, además, nosotros queríamos nó filmar una historia sino hacer un film sobre una historia; así que era una ventaja encontrar una historia que habia sido contada ya muchas veces y que había sido cambiada redicalmente por Kleist, ya que el hecho de que sea la mujer quien mata al hombre en vez del hombre a la mujer cambia las deducciones psicológicas de la historia. Luego, que obviamente todo el concepto de las Amazonas es interesante desde el punto de vista de la mujer hoy en día. Las mujeres vienen de la mujer hoy en día. Las mujeres tienen pocos mitos; al carecer de mitos de su pripiedad, miran a las amazonas como uno de los pocos mitos sobre la mujer fuerte que existen actualmente. Nosostros deseabamos profundizar en él, tratar de averiguar si era un mito feminista o un mito producto de la fantasía femenina. Nos interesaba todo eso y empezamos a leer sobre ello, investigando en trabajos al respecto como el de Bachofen. Para las mujeres, lo interesante de las amazonas es que aparecen como una sociedad de mujeres apartada de la sociedad masculina. También, que las mujeres en el campo de batalla, llevan espadad, luchan, montan a caballo y tienen toda una serie de connotaciones fálicas. Se presentan como la imagen idealizada que una sociedad sexista de hombres/mujeres tiene de las mujeres fálicas. También el misticismo del "morir juntos" en el que Kleist cae significa un retorno a la idea de la mujer fuerte como madre. Hay dos - aspectos en la historia, el de la mujer fálica y el de la madre.

P.W.- En la historia del mito se encuentra además esa fusión entre Freud y Engels.

A la luz de la historia de los mitos que Bachofen presenta, las amazonas son una especie de última resistencia contra la instalación de la ley patriarcal. Así que, aparte de ser seres mitológicos por sí mismos, ocupan las amazonas un lugar especial dentro de la historia mitológica.

L.M. La idea es que ellas estaban defendiendo a las diosas-madres y la diosas-tierra del perdido mundo matriarcal que Bachofen vio como precedente a la sociedad patriarcal, pero que tuvo que dejarle paso ya que el mundo matriarcal representaba la emoción, los vínculos de sangre, la religión, etc... mientras que la sociedad patriarcal representaba la ley, el estado el individuo. Según él, no podía existir civilización hasta que el matriarcado hubiese sido derrotado por el patriarcado y por eso se remonta a través de la historia de la mitología viendo a las amazonas como el último núcleo de resistencia del matriarcado. Actualmente, todo es más ambiguo ya que existen dos puntos de vista diferentes en torno a las amazonas, pero es demasiado complicado para profundizar en ello.

P.W.- En efecto, Bachofen fue el fundador de todo ese tipo de antropología mítica que aparece en Golde Bough" y en "Totem and Taboo" de Frazer y finalmente en Levi-Strauss.

-Así que, de hecho, el film fue concebido como una confrontación entre Kleist, Bachofen, Ernest Jones, Allen Jones y las Amazonas?.

L.M.- Supongo que sí. ¡Que extraña idea!.

-¿Cuál fue la base material para el film? Ya habeis mencionado que la universidad de Northwestern proporcionó el equipo. Pero, ¿y el resto?.

P.W.- ¿Se refiere a los medios de producción?. El equipo básico por nosotros utilizado lo obtuvimos gratis porque pertenecía al sector cinematográfico de la universidad. Tuvimos únicamente que alquilar una o dos cosas que allí no había o que no se nos podían proporcionar a tiempo. El dinero para el film salió de mi sueldo. No tuvimos ninguna subvención. Costó alrededor de 6.000 dolares y todo lo pagamos nosotros.

-¿Qué importancia supuso el hecho de que el film se rodase en América?. ¿Hubiese sido distinto de haber sido rodado en Inglaterra contando con el mismo equipo?.

L.M.- No lo sé. Nuestra tarea principal fue la discusión en común que duró meses y meses. Pasamos muchas hora en discusiones que parecian inútiles pero que al final, sin ninguna duda, nos fueron de utilidad. En tal sentido, aunque trabajábamos muy estrechamente con la gente, eso no nos hacía cambiar nuestra idea. El trabajo fue esencialmente nuestro. Obtuvimos, eso sí, una fantástica suma de connotaciones, datos y consejos desde el punto de vista técnico, pero las ideas, la construcción del film surgió de las discusiones entre Peter y yo.

-¿Qué hay respecto a las palabras que se dicen en la parte cuarta?. ¿Son palabras elegidas a causa de la situación cultural americana?. Se nos ocurre que la elección del mito de las amazonas, o la manera de yuxtaponer el mito de las amazonas al discurso político en dicha parte cuarta, podría quizás dar reformancia a ciertas tendencias en los Movimientos de Mujeres que están dominando de una manera particular en América.

P.W.- ¿Se refiere a Jill Johnston y las lesbianas radicales, a grupos así?.

-La yuxtaposición parece estar concebida en términos de una específica intervención en una situación cultural americana.

L.M.-Realmente nosotros queriamos que el discurso de la parte cuarta fuese americano. Eso es cierto. Por un motivo: el que tales palabras iban a ser dichas a la manera americana. Pero en lo que concierne a los problemas suscitados por las pa

labras de Jessie Ashley, yo no podía menos de pensar principalmente en mis pro-- pios contactos con los aspectos políticos del movimiento y, como en obvio, mi experiencia de los Movimientos de Mujeres es primariamente inglesa.

P.W.- Por otra parte, hay en América una tradición de cierto tipo de mujer sufragista, tal como la "Iqual Rights Amendment Compaign" que trata de actuar precisamente sobre los legisladores pidiendo el voto. Así que, en un sentido, el discurso puede ser visto como una referencia a la situación americana ya que en ese contexto también se necesita formular las reivindicaciones a través de las clases - políticas.

L.M.- Los Movimientos de Mujeres en América tienen, aparte de un sector muy radical, otro sector extraordinariamente fuerte dentro de la ideología del "establishment". Mucho mayor que en Inglaterra. Y, aunque escrito hace mucho tiempo, el discurso de Jessie Ashley trata de estos problemas.

P.W.- No obstante, hoy día, una de las dificultades que el film presenta para el espectador americano es precisamente el aspecto político. Supone para él un montón de problemas. Por eso es por lo que también es importante que el discurso sea americano, ya que si un europeo dijera las cosas que Jessie Ashley dice, Sylvia -- Pankhurst por ejemplo o alguien por el estilo, entonces ese mismo espectador pensaría: bien, ahí están los europeos hablando de política. Mientras que al ser alguien americano, perteneciente a la historia del movimiento americano, el discurso presenta estos problemas de una manera mucho más real para ellos.

L.M.- A las mujeres del Movimiento que, aquí, en Inglaterra, han visto la película, es esa secuencia la que más les ha interesado, pero la gente en América ni la mencionó: Podían decir que les gustaba tal o cual secuencia, pero jamás mencionaban para nada la secuencia cuarta. Excepto una amiga mía que estaba trabajando en la hisotira del sufragismo y a quien le interesó mucho. Así que de hecho, aunque el discurso sea americano, parece más acorde con la situación en Inglaterra, aunque la gente de aquí sea quizás menos pesimista de lo que Jessie Ashley fue.

- ¿Cómo fueron escritas las diversas partes del film?.

P.W.- Para el mimo, dimos a la compañía de mimo una sinopsis y ellos dijeron que querían en principio trabajar en ella por sí mismos. Al cabo de cierto tiempo volvieron y nos mostraron lo que deseaban hacer. Hicimos uno o dos comentarios, pero básicamente lo dejamos tal como ellos ellos querían. Ahora han incorporado este mimo a su repertorio. Todavía lo representan y trabajan en él, por lo que ha cmabiado un poco desde que lo hicieron para el film. Para la segunda parte, el texto fué escrito y los movimientos de cámara descritos en papel para el operador.

L.M.- La parte tercera del guión se trabajó muy cuidadosamente. Hasta cierto punto es difícil verlo ahora. A menos que se sepa una enorme cantidad de cosas sobre las leyendas de las amazonas, es difícil de verdad ver lo que el orden de las imagenes significa. Pero hay un sistema y una estructura muy definida en la posición de esas imágenes.

-¿Cómo situaríais la intervención de vuestro film?.¿Dentro de qué o contra qué - tradiciones estéticas habeis tratado de intervenir?. Yo lo veo más cerca de Straub que de las formas más tradicionales de vanguardia tales como las anglosajonas o las del New American Cinema.

P.W.- Está mas cerca de las vanguardias americanas de lo que está Straub. Aunque yo esté de acuerdo en que la corriente principal de donde surge el film sea la - vanguardia europea, por ejemplo, Straub-Huillet, y me gustaría mencionar el film de Jackie Raynal ("Deux Fois" y los films de Chantel Akerman. Pero también hay afinidades con "Lives of Performers" de Ivonne Rainer y los films de joyce Wieland,

sobre todo lo más recientes que poseen una dimensión más política, "Solidarity" y - "Pierre Vallieres". En cierta medida, nosotros pensamos en una confusión de identidad entre "Europa" y "América", norechazamos el New American Cinema como tal, rechazamos sus exégetas y partidarios chovinistas.

-El film aparece como una progresión del teatro al video, del mimo sin palabras al - discurso directo, Dadas las connotaciones ideológicas que aparecen ligadas al uso - del video en la actualidad, tales como la noción de "expresión directa" y otras nociones populistas, ¿no creeis que esta progresión hacia el discurso directo a través del video es una estrategia peligrosa?.

L.M.- Lo primero que debemos decir es que el mimo funciona como un prólogo: es un pasar por encima de la historia, y en un sentido el film utiliza el mimo como punto - de partida. En todo caso, el mimo no es estrictamente un "hablar sin lenguaje". Presenta más que una ausencia, una represión del lenguaje. Precisamente, una de las cosas que se dan en la obra de Kleist es una extraordinaria calidad de su lenguaje. Cuando se comenta la obra de Kleist sale siempre a relucir la maravillosa calidad de su lenguaje literario. Así, la ausencia de todo lenguaje hablado en un mimo basado en la Pentesilea de Kleist adquiere una nueva dimensión al ser vista en su contexto.

Una de las cosas que me interesaban era la idea de repetición 9repetición de algo en formas diferentes, más que progresión a través de varios estadios. La primera secuencia es un mimo y, por tanto, no hay en ella un discurso manifiesto aunque, como ya he dicho, el lenguaje verbal no está simplemente ausente de ella, está reprimido. - En la segunda parte, se dan la palabra habladay la escrita coincidiendo o actuando una con re otra, bloqueándose a veces. En la tercera, está la palabra escrita de los títulos y la búsqueda inarticulada de una nueva forma de discurso en la banda de sonido. En la cuarta, los títulos del viejo film mudo y el discurso, las palabras de Jessie Ashley, mezclándose con las distintas voces de fondo que se mezclan a su vez con el sonido de las máquinas. En la quinta parte todo eso se repite, el discurso inaudible, el lenguaje oral y escrito, etc... En este sentido, hay una acumulación de efectos más que una progesión.

-La ideología del video, es, en general la de conectar con la posibilidad del discurso directo, tal como se presenta en las entrevistas y en la gente "que habla para sí". Esta posición implica la acción del sujeto plenamente presente en el mismo, asumiendo el lenguaje como una expresión directa ddel yo.Parece que la ideología de la expresividad surge en la parte final del film, cuando la actiz declara la capacidad - y necesidad de las mujeres par "hablar con sus propias palabras."

P.W.-No, no es así. En cierto sentido, se trata de una ironía. Aunque ella se quita su maquillaje para acceder al lenguaje oral, al mismo tiempo cuando habla es - claramente una interpretación. No son "sus palabras". Están escritas en el guión y ella las dice tres veces.

L.M.-Debbie, la actriz, estaba muy preocupada por la manera en que suponía debía decer estas últimas palabras. Mi principal indicación fue la de que ella estaba frente a la cámara e iba a ser filmada y que por tanto ella, como actriz, sabíaque estaba actuando y que la escena era una continuación de la representación. En ese sentido, nunca podía ser "ella misma". En cuanto al desarrollo del film, me gustaba la idea de por ejemplo, al terminar el film tornar al principio y romper así en el último momento el círculo aparente. De nuevo esto nos conduce a mi interés por la repetición y, por supuesto, ella repite sus últimas palabras... Pero probablemente lo más importante sea la presencia y ausencia global del lenguaje a lo largo de todo el film subyaciendo como una especie de puesta en cuestión por las mujeres del lenguaje y del orden - simbólico y la ley.

P.W.-La cuestión es ésta: si tuviésemos un orden simbólico no-patriarcal, ¿cuál sería en esa situación el lenguaje? ¿Cuáles serían las "palabras" no patriarcales?.

L.M.-Un problema similar encierra el discurso de Jessie Ashley. Uno de los problemas por ella planteados es precisamente el de su incapacidad para ser "escuchada" dado que ella no habla el lenguaje de la burguesía y, sin embargo, no es escuchada por - la clase trabajadora. Su lenguaje no es oído ni por una clase ni por otra. No puede encontrar un lenguaje que le haga ser entendida. Había empezado muy optimista, pensando que bastaría con hablar a la gente y la gente escucharía y vería con claridad

el hecho manifiesto de que el movimiento sufragista debía aliarse con el movimiento de la clase trabajadora. Gradualmente a lo largo de su discurso fue desesperándose y aislándose más y más para terminar en un voluntario silencio.

-¿No existe una posible contradicción entre la segunda parte, que presenta el problema de la dispersión del tema y las partes cuatro y cinco que plantean la necesidad de encontrar un nuevo lenguaje?.

L.M.-Hay dos problemas básicos en el film. Uno es la cuestión en torno de la fantasía, el otro la de la práctica política. El nuevo lenguaje sólo puede ser considerado en términos del planteamiento: ¿cómo cambiar el lenguaje para cambiar la práctica política y cómo usarlo para cambiar también la fantasía, en términos de orden simbólico?.

P.W.-La necesidad de encontrar un nuevo lenguaje no equivale a la exigencia de un discurso con una nueva expresividad. No se trata del mismo problema. La cuestión estriba en si el nuevo orden de lenguaje tiene que estar necesariamente ligado al sistema patriarcal. En relación con el mito de las Amazonas, que es por definición una sociedad sin ley patriarcal, el film presenta una crítica de este mito, de la noción según la cual las amazonas serían un orden completamente aparte, fuera de la historia. La cuestión que el film plantea es: ¿puede esa nueva ley simbólica, de la que el mito de las mazonas es, en algunos aspectos, una representación en la fantasía, ser insertada en la historia?. Esta es la problemática central del film cuyo final debería entenderse en relación con tal pregunta. Ciertamente que el video no puede verse como "el nuevo lenguaje", sería algo totalmente equivocado.

-La sociedad de las Amazonas, que se supone opera fuera de la ley patriarcal, está no obstante fundamentada en la castración.

P.W.-Exacto. Ello nos indica que el mito de la amazona es una fantasía masculina. La sociedad de las amazonas se sitúa en el mito y el mito es una fantasía masculina basada en la castración. La cuestión es: ¿podría todo ello tomar un puesto en la historia?. ¿Podría la abolición de la ley patriarcal convertirse en historia?.

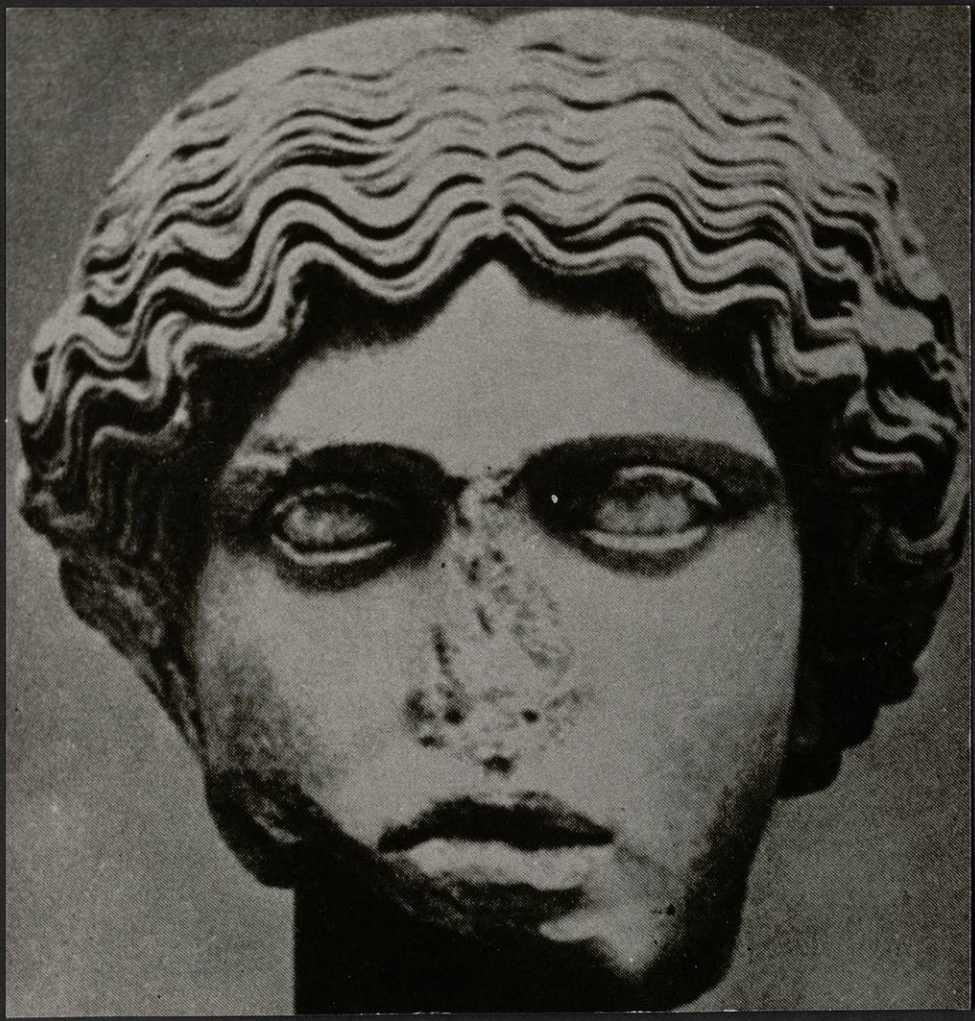
L.M.-De todos modos, el film no pretende ofrecer en teoría del inconsciente y de la historia. Es un film polémico en el que se supone que estos problemas han de plantearse de una manera directa... Las mujeres han intentado hacer suyo el mito de las amazonas. Pero de hecho, lo que el mito exaltaba era la derrota de las mujeres, la castración de las mujeres. No obstante, recientemente, las mujeres han tratado de revivir ese mito para sí mismas, a través de una identificación con las Amazonas. Lo que la película intenta hacer es mostar que el mito pertenece tadovía al orden simbólico patriacal. Por tanto, el problema no es el de si se puede revivir el mito a través de una identificación femenina, sino si se puede o nó concebir un sistema simbólico que sea no-patriacal.

-¿Cuál es vuestro interés por Leni Riefenstahl en este contexto?

L.M.- Ella fue una de estas mujeres que se identificó con un sentido directo con la mujer fálica. Se identificó en la fantasía de Pentesilea. La ironía de la historia de Kleist está en que, mientras presenta la imagen de la mujer fálica, denota también el total envolvimiento masculino en la madre y el retorno al claustro materno.

-El tipo de conocimientos de lectura requeridos no son por ahora válidos excepto en círculos muy limitados de intelectuales y estos círculos son marginales. La efectividad política de una estrategia tal en la construcción del texto parece en este sentido muy dudosa.

P.W.- Digamos que la audiencia para este tipo de film es marginal, pero el problema no lo es. Por tanto uno empieza con el problema y espera que el público lo descubra y disfrute con él.



Penthesilea

R. 76559

C8547D2