



Dry Kisses Only utiliza la técnica posmoderna del hipertexto para llevarnos por un estrepitoso, desternillante y totalmente eufórico viaje por la historia del cine clásico, la cultura popular y la cultura de la calle, para enfrentarse a la terrible ausencia de la subjetividad lesbiana en las imágenes que nos rodean. Si la mujer es ya de por sí el elemento castigado del binario hombre-mujer, la lesbiana ni siquiera existe en ese binario, ya que una mujer que no espera pasar su vida al lado de un hombre es una amenaza fundamental para la preservación del poder desigual que impregna nuestras vidas.

Dry Kisses Only, Kaucyila Brooke y Jane Cottis. USA-Alemania, 1990, vídeo, 75 min.

XCÈNTRIC EL CINEMA DEL CCCB XCÈNTRIC
XCÈNTRIC EL CINEMA DEL CCCB
XCÈNTRIC EL CINEMA DEL CCCB XCÈNTRIC

Dry Kisses Only

XCÈNTRIC EL CINEMA DEL CCCB XCÈNTRIC
CINEMA DEL CCCB XCÈNTRIC EL CINEMA
EL CINEMA DEL CCCB
CINEMA DEL CCCB XCÈNTRIC EL CINEMA
EL CINEMA DEL CCCB XCÈNTRIC
EL CINEMA DEL CCCB XCÈNTRIC
EL CINEMA DEL CCCB XCÈNTRIC
CINEMA DEL CCCB XCÈNTRIC
DEL CCCB XCÈNTRIC EL CINEMA
CINEMA DEL CCCB
CINEMA DEL CCCB XCÈNTRIC
CINEMA DEL CCCB XCÈNTRIC

DRY KISSES ONLY O LA CARCAJADA SIN HISTORIA

Kaucyila Brooke y Jane Cottis son artistas contemporáneas y creadoras del documental experimental *Dry Kisses Only* (1990). El dicho «el feminismo es la teoría; el lesbianismo es la práctica», atribuido a Ti-Grace Atkinson, causa todavía gran polémica ya que sugiere que el feminismo no es radical si se mantiene dentro de un contexto de relaciones personales heterosexuales. Más allá de los argumentos a ambos lados, la inconsistente relación entre feminismo y lesbianismo evidencia el heterocentrismo que dominó las corrientes feministas de la *Segunda Ola*. El largometraje de Brooke y Cottis muestra el hartazgo con la falta de presencia de la subjetividad lesbiana en las expresiones culturales circundantes. Esta obra lidia con la ausencia de una historia de las lesbianas en la cultura popular, a la vez que sirve para decir: ¡aquí estamos!

Dry Kisses Only utiliza la técnica posmoderna del hipertexto para llevarnos por un estrepitoso, desternillante y totalmente eufórico viaje por la historia del cine clásico, la cultura popular y la cultura de la calle, entre otras cosas, para enfrentarnos a la terrible ausencia de la subjetividad lesbiana en las imágenes que nos rodean. La risa de *Dry Kisses Only* es la risa mordaz de aquél que no tiene nada que perder, que se ríe de todo y lo destroza todo. Si la mujer es ya de por sí el elemento castigado del binomio hombre-mujer, la lesbiana ni siquiera existe en este binomio, ya que una mujer que no espera pasar su vida al lado de un hombre es una amenaza fundamental para la preservación del poder desigual que impregna nuestras vidas.

Dry Kisses Only, rodado en Los Angeles y San Diego, es un catálogo exhaustivo de los momentos de ausencia de la realidad lesbiana en la historia y la actualidad; crea un patchwork visual compuesto de varias texturas y secciones que se alternan de forma no lineal. Uno de los temas principales que nos presenta el ensayo es el subtexto gay voluntario en el cine y la reasignación creativa de subtextos gays a imágenes que no tenían la intención de serlo. Jane y Kaucyila se visten de grandes intelectuales con trajes y corbatas y libros a su alrededor,

van a fiestas aburridas en las que se pelean por hablar primero o hablar más desde las cuales miran directamente a la cámara y nos comunican de manera didáctica los datos de su análisis.

Brooke y Cottis diseccionan el subtexto homosexual del cine clásico y popular a la vez que exponen cómicamente los estereotipos de la lesbiana en el cine. Nos muestran una galería de imágenes de mujeres procedentes de varias películas que erotizan, exotizan y malentienden a la lesbiana. Nos muestran, por ejemplo, el personaje de la lesbiana *profesional y poderosa*, la cual es tan radicalmente independiente que ni siquiera tiene amigas: los autores del filme eliminan su natural vínculo afectivo con otras mujeres. Sus conocimientos parecen antinaturales, casi de ciencia ficción, y confunden con ellos a los hombres, por ejemplo sabiendo demasiado en la ferretería. Está también la lesbiana intelectual cuyo aislamiento y falta de cariño se ven como consecuencia natural de su elección propia de concentrarse en tareas poco femeninas. Estos personajes casi lesbianos llevan a menudo prendas de piel: el leopardo aparece como seña de identidad de la otredad que representan. Otro de los estereotipos es el de la lesbiana mayor que seduce a jóvenes heterosexuales e inocentes.

Las autoras critican los límites de los subtextos gays intencionados en el cine clásico: «Aparecen como pequeños disturbios que acaban apoyando la hegemonía... los valores normativos vuelven a insertarse antes del final del filme.» Además, apuntan que para mostrar abiertamente a un personaje lesbiano, éste siempre ha de ser sexualizado, convertido en placer erótico *normal*. Para iluminar la función de la lesbiana sexy-vampiresa en el cine clásico, Kaucyila y Jane dedican una performance a la cámara en la que se pintan los labios y alrededores de rojo sangriento y se llaman a sí mismas Dykina y Daykela (*dyke* en inglés significa «tortillera»), e irrumpen en un orgasmo simultáneo e inducido sólo por la repetición de sus nombres.

Como antídoto a la eterna ausencia de representaciones propias, Kaucyila Brooke busca y produce el subtexto gay para convertirse en espectadora activa e inscribirse a sí misma en la historia del cine. Ésta es una técnica reconocible que propone la teoría queer, la cual

argumenta que el poder interpretar el cine clásico y popular desde el punto de vista de la subjetividad lesbiana es un tipo de poder, un quehacer productivo ante la pasividad de interpretar las relaciones de género de manera normativa. Brooke lleva a cabo esta reasignación de significados al intervenir en una escena famosa de *Todo sobre Eva*, en la cual Eva se cuelga en el camerino de Bette Davis y explica a todos los presentes las raíces de su amor por el teatro. Brooke se viste de Eva y se inserta a sí misma en el plano-contraplano para reemplazar a la Eva original y explicarles a todos, con mínimas alteraciones del guión original, cómo se convirtió en lesbiana. Cambia así el guión de la ambición de la joven Eva por un deseo puro de amar a otra mujer. En el subtexto que hilvanan Brooke y Cottis la rivalidad femenina es en el cine una máscara de la atracción.

Otro de los grandes puntos de interés que proponen es que la narración, o arco narrativo en el cine, pertenece al universo heterosexual, y cualquier subtexto homosexual es siempre un apéndice o una línea discursiva que va por libre y no es capaz de seguir el guión. Este argumento, pasado al plano personal, se convierte en un obstáculo colosal para la relación sentimental entre dos mujeres. En la única sección no sarcástica de este cine-ensayo, grabada en súper-8, Jane y Kaucyila, pareja real, aparecen en la cama mientras una de ellas comparte su preocupación interna: «La relación lesbiana no tiene adónde ir, ya que no encaja en el arco narrativo hegemónico de la historia de las relaciones.» En un momento contemplativo y sentimental Kaucyila filma su cocina en súper-8 mientras reproduce la conversación adolescente en la que confesó a su madre que era lesbiana ante su asombro y desaprobación.

En un giro posmoderno, el ensayo filmico duplica a su vez la sección personal al desdoblarse en una falsa copia de sí misma que derrocha sarcasmo y en la cual Kaucyila corta flores en el jardín con un precioso dalmata de fondo, caracterizando el personaje de ama de casa típica estadounidense, y se sienta en la cama con su bebé mientras nos explica que en el cine de Hollywood la ausencia de la presencia

masculina en el hogar culmina siempre en una crisis para los niños y las niñas.

Otra de las secciones que aparece una y otra vez es la parte sociológica del filme, en la cual Kaucyila y Jane alternan haciendo de reporteras en busca de *The Lesbian on the Street* (La lesbiana en la calle). Es un juego de palabras doble, ya que las calles de Los Angeles están desiertas: no hay nadie, y menos lesbianas. Pero, por supuesto, para continuar la broma cada vez que aparece alguien resulta ser una lesbiana, y la pregunta que reiteran es: ¿qué películas lesbianas interesantes has visto últimamente? A la cual las entrevistadas contestan con ironía y quejas. La actividad de las reporteras se extiende a la playa, donde mientras entrevistan a una pareja de lesbianas con criterio en Malibu, una pareja hetero aparece deliberadamente desenfocada para indicar su imposibilidad de participar en este filme.

Estas y otras secciones componen este ensayo documental en el cual el medio de la performance encarna la definición de género que propone Judith Butler; se trata de una serie de ensayos, imitaciones y aproximaciones de algo que no existe en esencia.

Estas imitaciones se convierten en arma fundamental con la que despelleja la ausencia de subjetividad lesbiana en el cine, la cultura popular y la sociedad. La capacidad de interpretar papeles distintos mediante el vestirse y desvestirse en estereotipos y creaciones propias hace visible la ideología que subyace en la narrativa del cine popular, donde la heterosexualidad se impone y margina la posibilidad de representaciones más fluidas de la sexualidad femenina que incluyan el deseo de la mujer, por ejemplo, por otras mujeres.

Programadora: Laida Lertxundi

Algunas de las reflexiones las ha desarrollado de forma más amplia la autora en el capítulo «La risa, el fuego de mi intelecto. Humor en documentos feministas y queer», en *La risa oblicua. Tangentes, paralelismos e intersecciones entre documental y humor*, de Elena Oroz y Gonzalo de Pedro Amatria (eds.), Madrid: Ocho y medio, 2009.