

*ala Mo Kaya*. Constant iteration of romantic pictures of the 1950s would further lead to the creation of a new music genre labelled as *harana*, which was always *danza* in style. Examples of these are “Dungawin Mo Hirang” by Santiago S. Suarez and “Awit Ko’y Dinggin” by T. Maiquez.

From the examples of the theme songs in selected 1930s and 1950s Filipino movies, this article discussed how two music genres were utilized as mottos or external sound icons that encapsulated the diegeses of the movies’ fictional worlds. As mottos, they served as a mnemonic to the film viewing experience and, hence, a device for easy recall of the moving images in a summarized form. I had argued that cultural associations fundamentally operate to link the effect of the musical genres to the moving visual experience.

Historically received from the past, the two genres in question were the *kundiman* and the *danza*. They were once easily distinguished from each other in terms of their formal characteristics and features of which were ostensibly emergent to the specific performance contexts of the past. Late 19<sup>th</sup> century *kundiman* was associated with local selfhood. Thus, it was clearly marked off from the *danza* which was genteel and politically neutral. As a musical symbol, the *kundiman* saw its use in projecting patriotic sentiments, while the charming *danza* remained associated with middle class domestic subjectivity and frivolity. The danza “Buhat” by Miguel Velarde, for example, was the dance music in a scene in 1939 film *Tunay na Ina*. The received kundiman from the late 19<sup>th</sup> century would have been anachronistic for such leisurely pursuit. The *danza*’s association with lighter sentiment, thus, suited articulating romantic love sentiments more as it had lesser gravitas in effect compared to a lofty and even “sublime” kundiman. The case of sound tracking the harana scene in the movie *Pakiusap* is an illustration. To reiterate, the scene depicts the difficulty and pain of loving across social division. Thus, the *kundiman* fits logically to that scene, even if the event is romantic.

It is common in the 21st century to conflate the traditional Filipino music genres. This article had hinted that it was the film medium of the 1930s and 1950s, with its impulse to market sentiment and love, that muddled the musical associations. As a genre in the late 19th century, the *danza* primarily circulated as a tool for pleasure in the salas among the rich in the form of sheet music for the piano. On the other hand, mid-19th century *cundiman* was a popular song-dance genre which was used as entertainment with its jocular lyrics. By the Philippine revolution against Spain (1896-1898), the *kundiman* had gained gravitas as it was used as a patriotic symbol of incommensurable love of self for the Other which, in this case, was the country. This sublimity was not accorded to the *danza* that became more and more attached to the notion of the middle class’ feeble sentiment and romance. As musical forms, the *danza* and *kundiman* were once quite distinct but they became interchangeable by the 1950s because motion pictures incorporated these two genres into *harana* scenes.

In short, this paper explored the role of motion pictures in shaping the transformation of Filipino musical expressions. It analyzed a number of movie theme songs, such as danzas like “Bituing Marikit” and “Maalala Mo Kaya” and kundiman like “Pakiusap” and “Anak Dalita.” To understand such transformations, there was a need to orient music genres as communicatively meaningful within particular historical contextualization of enunciations and as interactive with various media, particularly film. In tandem, these became vehicles for shaping expressive Filipino popular cultures.



This Carlos Vander Tolosa movie BITUING MARIKIT was a commercial hit in 1937. It stars Elisa Oria, Rogelio Dela Rosa and Ely Ramos.

Figure 5. Handbill of the film *Bituing Marikit* in 1937. The film is lost. From IMDB.

**José S. Buenconsejo** is Professor of Musicology at the University of the Philippines College of Music. He has researched extensively on indigenous ritual and cultural history. He has also done documentary film projects, one of which, *Seven Dances of Life*, was nominated for Best Documentary Film in the 2018 Gawad Urian.

- 1 This article is made possible by the Ateneo-UP Salikha grant.
- 2 Claudia Gorbman, “Classical Hollywood Practice” in *Unheard Melodies: Narrative Film Music* (London Bloomington: BFI Pub. Indiana University Press, 1987), 73-79.
- 3 Peter Kivy, “Music in the Movies” in *Music, Language, and Cognition: And Other Essays in the Aesthetics of Music* (Oxford, New York: Clarendon Press Oxford University Press, 2007), 62-87.
- 4 Following Chion’s “The Three Borders,” the film’s soundtrack can be categorized according to where it is heard in relation to the moving images: (1) sounds and ambient noises (including music) that are within the frame of the represented scenes (**onscreen**) and are called diegetic, (2) sounds heard clearly outside of the image-frame called **nondiegetic** or extradiegetic (i.e., what is explicitly external to the image), and (3) sounds that are sort of “in and out” of the frame, hovering around the screen (**offscreen**), not quite in the diegesis and not quite far from it. See Michel Chion, *Film, a Sound Art*, English ed. (New York: Columbia University Press, 2009), 247-261.
- 5 The same thrust is manifested in the Filipino teleseries of the recent decades, such as “Maalala Mo Kaya,” “Pangako Sa Yo,” etc.
- 6 There were other genres of course such as films on historical subjects, epics, and so on.
- 7 Thomas Turino, “Signs of Imagination, Identity, and Experience: A Peircian Semiotic Theory for Music.” *Ethnomusicology: Journal of the Society for Ethnomusicology* (1999), 221-55.
- 8 José S. Buenconsejo (ed.), *Philippine Modernities: Music, Performing Arts, and Language, 1880 to 1941*. (Diliman, Quezon City: University of the Philippines Press, 2017), 17-58.
- 9 Ian Christopher B. Alfonso, *Muling Pagbasa sa Jocelynang Balwaag: Paglutas sa Problemanag Historical ng Tinaguriang “Kundiman ng Himagsikan.”* (Los Baños: Philippine High School for the Arts, 2017), xx-xxi.

# EKONOMIYA NG MGA BULAKLAK:

Ang Paghanga sa *Bituing Walang Ningning*

Christian Jil R. Benitez





Bagaman kosmiko sa mungkahing pamagat nito, binubuksan ng *Bituing Walang Ningning* (1985) ang palabas sa pamamagitan ng isang makadaigdig na panimula: isang close-up ng mga sampagitang nakabukadkad, habang maririnig sa hindi kalayuan ang mga hindi rin makikitang ibon. Ang idiliko, gayunpaman, ay kagyat na tinatanggihan, sa pagsabad ng kantang pop habang tumutungo ang kuwadro sa isang medium shot ng mga kabataan sa gitna ng halamanan, pumaparito’t paroon sa mga palumpong. Ang kanilang gawain ay matutukoy sa paglitaw mula sa mga luntian ng isa pang dalaga, ang kanyang pagkakapuwesto sa unahan ng naikuwadrong halamanan agad nang ipinahihiwatig ang kanyang kahalagahan: si Dorina (Sharon Cuneta), na ang kaliwang kamay na bitbit ang isang maliit na bilao habang ang kanyang kanan na pumipitas naman ng mga sampagita ay tumutukoy sa nangyayari—isang karaniwang araw sa sampagitahan para sa mga nagtitindang ito.

At gayon pa man, habang nagsimulang sabayan ni Dorina ang naririnig na rendisyon ng “I Just Called to Say I Love You” ni Stevie Wonder, tinatanggihan din ng pelikula itong ipinakikitang karaniwan: sa paglabas ng pamagat ng pelikula sa gitna, sa dilaw na katulad ng gitnang bahagi ng sampagita, paghuhudyat ng pelikula sa sarili nito bilang isa ngang pelikula, nagsimulang mailahad ang drama.<sup>1</sup> Itataas ni Dorina mula sa mga palumpon at ilalapit sa kanyang tainga ang radyong dala niya, ipapakitang ito pala ang pinagmumulan ng musikang lapat sa eksena. Ang sentral na nasà sa pelikula ay gayong naisasakatawan sa isang kuwadro: na habang nagbabanat siya ng buto bilang isang nagtitinda ng sampagita, mahihinuhang hinahangad pa rin ni Dorina na maging isang tinig na maririnig din sa radyo.

O, tulad kung paano sinasabi ito ni Dorina sa kanyang tiyahin sa susunod na eksena, nais niyang maging isang “superstar singer,” tulad na lamang ng kanyang idolong si Lavinia Arguelles (Cherie Gil), na kanyang masugid na pinag-aalayan ng mga magagandang kuwintas ng sampagita na kanyang binubuo. At nang tinangka ng kanyang tiyahin na sabunin siya sa pagkakaroon ng gayong delirjosong ambisyon, ipinaalala sa kanyang, “Dorina Pineda, iisa lamang ang Lavinia Arguelles,” ang masigasig na dalaga ay makatatanggi lamang sa pagtanggap ito, magiliw na idiniriin sa halip ang isang alternatibo: “Magiging dalawa kami, tiyang.”

Ang sumunod dito ay gayon ngang paglalahad ng doble bilang isang tropo. Sa ilang pagtatagpo, hinihirang ni Dorina si Lavinia sa pamamagitan ng kanyang mga alay na kuwintas ng sampagita; sa likod ng malugod na pagtanggap ng huli sa kaloob ng una, gayunpaman, ay kanya palang tunay na kawalan ng pakialam—liban na lamang sa mga bagay na kaugnay ng kanyang teritoryo bilang nag-iisang superstar singer. Ang mga kalagayang ito, gayunpaman, ay maaari lamang mabulabog: matapos ang pagtanggi ni Lavinia sa mungkahi ng kanyang kasintahan noong si Nico Escobar (Christopher de Leon) na talikuran ang katanyagan para


 Kopya ng komiks serial (1984-1985) ni Nerissa Cabral kasama ang guhit ni Ernie H. Santiago para sa *Pilipino Komiks*.

 Nakaraang pahina: Mula sa film poster ng *Bituing Walang Ningning* (Emmanuel H. Borlaza, Viva Films, 1985). Ang mga imahe mula kay Simon Santos/Video48.

sa halip ay magkasamang bumuo ng sarili nilang pamilya, ipinakilala si Dorina bilang papasikát na mang-aawit, sa ilalim ng kumpanyang itinatag ni Nico kasama ang isang kasosyo, para mabagabag at kinalaunang maalis si Lavinia sa kanyang pedestal, at samakatwid mapapayag siyang paunlakan sa wakas ang mga panghihinuhod ni Nico sa kanya para sa isang buhay domestiko.

Kaya inilayo si Dorina mula sa mga sampagitahan at sa barung-barong kung saan sila nakatira ng kanyang tiyahin, at tungo sa isang maluwag na tirahan, isang bungalow tropiko na nabanggit ni Nico na dating tinirhan ng mga Amerikanong kasosyo ng kanilang pamilya. Ang detalyeng ito, bagaman wari mumunti, ay napakahalaga, bilang ipinapauna nito ang sumunod na montage: si Dorina ay isinuheto sa isang wari kolonyal na pagtitimpla, ang kanyang katutubong dila ay nilinang upang mapatuloy ang katatasang Angloponiko, tulad ng kinalaunang ipapakita sa kanyang walang kamali-maling pagbigkas ng tatlong kabulol-bulol na pangungusap.<sup>2</sup> Isang paglitaw muli kung gayon ang nangyayari kay Dorina, bagaman sa pagkakataong ito, papalayo mula sa tropikong luntian at tungo sa mga timplang kosmopolitan—mula sa pagiging isang tagatinda ng sampagita tungo sa pagiging umuusbong niyang superstar.

Samantala, ang imahen ng *flora* ay nagbabago rin: hindi na lamang materyal na kasa-kasama ni Dorina sa paggawa sa maaaraw na halamanan, ang bulaklak ngayon ay nagiging pampalamuti, “esensiya ng luho” (“essence of luxury”)<sup>3</sup>—bilang kanyang pang-ipit sa buhok, halimbawa,



o kaya bilang isang bagay sa silid, tulad ng bilang tampok sa isang pinta o handog mula sa kanya ng mga tagahanga. Sa gayon, bagaman ang mga kaugnayang pandamdamin ng mga tao ang tiyak na pinakapinahaharap, ang *flora* ay mahihinuhang makapagbigay ng isang materyal na pagsasalaysay ng salaysay sa maaaring ibang paraan, na marahil ang kritikal na pagtutuon dito ay makapaglalatatag ng pagsasakuwadrong muli ng pelikula.

Sa pagbaling kung gayon sa *flora* bilang isang epistema, ang nakikita sa pelikula ay hindi pawang tunggalian ng dalawang babae na pinasinayaan ng isang lugmok na mangingibig, subalit isang walang humpay na palitan sa isang ekonomiya ng paghanga, na may bulaklak bilang kurensiya nito: ito ay nasa kuwintas na sampagita na magiit na ipinagkakaloob ni Dorina sa kanyang hinahangaan, sa pumpon ng mga bulaklak na inaabot ni Nico sa kanyang mga minamahal, at sa mabubulaklak na salita ni Lavina para mahimok ang mga tao sa kanyang kapritsuhan.<sup>4</sup> Sa ganitong paraan ng pagtingin, samakatwid, maaaring maisulat muli ng isa ang puso ng pelikula: ang pag-angat ni Dorina sa kasikatan ay hindi gaanong bunga ng tangka ng isang tinalikurang lalaki sa paghihiganti, kaysa isa muling pagkakataon nitong mangingibig na abutan ang iniibig ng isa pang bulaklak.

Sa ibang salita, ang bulaklak ay nagbabagong anyo kay Dorina *bilang* si Dorina, na nag-aalay kay Lavinia marahil ng pinakaimposibleng kaloob: ang kanyang doble, sa wakas, bilang isang superstar singer. Kung kaya, sa gabing ipinalabas na rin siya sa mata ng publiko, sa pulang wari rosas, kinailangang pormal na simulan ni Dorina ang kanyang karera bilang mang-aawit sa pagtatanghal ng parehong awit kung saan naging kilala si Lavinia, habang inaalay rin ito sa kanya: ito ay kumpas ng paghangang pinakaempatiko, sa malilirip na mungkahi ng isang tagahanga sa kanyang iniidolo ng posibilidad ng kontemporanedad—na siya rin, isang tagahanga, ay maaaring umawit ng parehong awit niya, ang iniidolo, sa katulad ding sigla. Sa ganitong pagdodoble, isang kapatiran ang ipinapanukala: na ang nag-iisang superstar singer ay hindi na kinakailangan pang mag-isa, at na marahil maaari nilang awitin ang parehong awit nang magkasabay.

Kung gayon, habang matataya si Dorina bilang ang pinakadakilang bulaklak na tinatanggang maiabot ni Nico sa

kanyang dating kasintahan, si Dorina ay pagbabagong-anyo ng bulaklak alinsunod sa kanyang sariling pagpapahayag ng paghanga: ano ang kanyang pagtitimpla tungo sa pagiging isang superstar kung hindi pagpapaubaya ng sarili, upang maunawaan na rin at makausap sa wakas ang iniidolo? Kaya nang tanggihan ni Lavinia si Dorina, ang pagtanggi ay pagpapatunay rin lamang ng tagumpay ng huli, sapagkat siya ay nangyari na ngang maging “nothing but a second-rate trying hard copycat”; ang baso ng tubig samakatwid ay *kinakailangang* maibuhos sa mukha ni Dorina, marahil para matiyak kay Lavinia na ang kaharap, sa huli, ay aktuwal. Kaya rin si Dorina ay mapipilitang ibalik ang kaloob: ang karahasan ng kanyang iniidolo ay ginagantihan ng luha—ang kanyang sariling handog na tubig!—kasabay ang pagtatangka sa kanyang sariling antipatya, sinusumpang aagawin ang ningning ng kasikatan ni Lavinia para sa kanyang sarili.

Bagaman itong susing pahayag ay madaling maipagpapalagay na umuugat mula sa pagkabigo ni Dorina sa kanyang pakikipagtagpo sa kanyang iniidolo, sampu ng ekonomiya ng paghanga ay maaaring mataya ang ibang pag-unawa: na ito, sa katunayan, ay maaari lamang pagpapaigting ng imposibleng kaloob ni Dorina ng pagdodoble ng kanyang iniidolo, para sa kanyang idolo, na pinakamapagbigay na umaangkop para tapatan ang nakikita nang kalupitan ng huli. Hindi na ngayon nakapagtataka na sa pamumunga ng kanyang sariling karera, makadudurog din si Dorina ng ilang mga puso: una, ang kay Garry (Joel Torre), ang taga-areglo ng kanyang mga awit na kanya ring higit na nakalapit, subalit nakaunawa ring si Nico ang tunay na iniibig ng dalaga; at ikalawa, ang kay Nico, na ngayon ay nahulog na rin ang loob kay Dorina, subalit matapos mapansin ang pagiging higit na malapit na nila ni Garry ay napagpasyahang lumayo na mula sa dalaga.

At kaya, nang maaangkin na sa wakas ni Dorina ang titulo ng superstar singer sa isang concert kasama si Lavinia, ang doble ay kinakailangang humarap sa kung ano na ang nalampasan na ng kanyang idolo: ikinumpisal ni Nico kay Dorina ang kanyang debosyon para sa kanya, ihinahandog sa kanya ang isang kinabukasan kasama siya, bilang isang pamilya—kung magiging bukal lamang sa kalooban ni Dorina na piliing talikuran na ang kanyang nagsisimula nang katanyagan. Kaiba sa kanyang idolong dinodoble, gayunpaman, taos-pusong tinanggap ni Dorina ang kaloob ni Nico, sa pamamagitan ng pagpapahayag ng isang kakintalan sa bulwagang puno ng mga nag-aabang niyang tagahanga: pagdating sa panahong kinakailangang pumili sa pagitan ng “kinang ng tagumpay” at “katahimikan kapiling ng isang minamahal”, napagtanto ni Dorina na siya ay “hindi angkop na maging isang celebrity. . . at hindi maaaring maging superstar habambuhay” (“not fit to be a celebrity. . . [and] cannot be a superstar forever”).

Sa sandaling ito ng pagsuko, ang resolusyong ito ni Dorina ay mistulang, sa isang banda, kanyang pagbalik sa kanyang naunang kakatwang pagkamuslak bilang isang



tagahangang nagtitinda ng sampagita, kung hindi man tuluyan nang simbolikong pagkalugmok muli ng isang babae sa mga pakana ng isang lugmok na lalaking mangingibig.<sup>5</sup> Sa kabilang banda, gayunpaman, ang hindi tumaya sa ibayo ng tukso nitong madali (at kung tutuusin, may ilang ulit na rin) na pagbasa ay maaari lamang isang pag-urong ng kritika sa sarili nito, isang pagtatakwil ng krisis na isinasadiwa nitong praktika upang mapasimulan sana ang pagharaya ng mga kaibhan. Kung gayon, *kung* ang kritika ay susulat nang taliwas sa karaniwan, ang posibilidad ng pakikiramay sa pasya ni Dorina ay maaari lamang maisigasig: ang unawain ito, marahil, bilang kanyang taktika kasabay ng sariling ahensiya,<sup>6</sup> na may puwersa ng kanyang debosyon bilang isang tagahangang kasangkot ang kanyang idolo sa isang hindi mapapatid na ekonomiya ng paghanga.

Samakatwid, maaaring ipanukala ng isa ang pagsulat muli ng nabanggit na sandali sa ibang paraan: sa halip na pag-urong, marahil ay isang paglalabis, tulad ng: ito ang sandali kung kailan ang tinaguriang copycat ay kritikal na pinatutunayan ang kanyang sarili bilang nalampasan na nga ngayon ang pinaghalawan. Sa ibang salita, sa sandaling ito ng waring pagsuko, ang pagtalikod ni Dorina mula sa pagiging superstar at tungo sa maaaring domestisidad ay sa katunayan kanyang pagpapaigting ng sarili sa ibayo ng anino ni Lavinia, ang doble sa pagbubukas ng kanyang sarili sa maaaring lansakan, hindi dahil sa payak niyang pagganti ng pagtatangi kay Nico, kung hindi sa nalilirip na kalakasan ng kanyang loob sa pasiya niyang humaraya at tumaya upang maangkin para sa sarili ang isang kinabukasan matapos ang katanyagan.<sup>7</sup>

Sa pag-awit kung gayon ni Dorina ng kanyang huling awit, sa pagtawag niya kay Lavinia upang samahan siya sa entablado upang maisabit muli sa leeg ng kanyang karibal ang isang kuwintas ng sampagita sa huling pagkakataon, at sa paghaya sa kanyang idolo na tapusin ang awit nang mag-isa, tulad ng ilang ulit na rin nitong nagawa noon—ang mga penultimang kumpas ng paglisan, sa kanilang karingalan, ay parikalang nakapaglalarawan kay Dorina bilang ang pinakabagay pa ring kanyang kasalukuyang tinatalikuran: isang superstar, na ang bombastikong drama gayunpaman ay nakapagsasalin sa kanya mula sa pagiging pigurang sonoriko tungo sa isang mapagkumpas. Iyon ay isang *aktres*: Habang marahang lumalakad si Dorina kay Nico para sa isang yakap, ang nailalahad ay ang sinematiko, na sinaliwan ng paawit na pagsasalaysay ni Lavinia ng pangyayari sa gilid ng entablado.

O, upang maging higit pang tiyak: ang nailalahad ay ang sinematiko *bilang* sinematiko, ang pelikula sa paghuhudyat nitong muli sa sarili bilang isa ngang pelikula. Sapagkat ang nagaganap ay isang pag-uulit kung papaano nagbubukas ang pelikula, samakatwid isang pag-amin sa isang banda ng isang pagsasara sa wakas: ang pinagmumulan ng saliw na awit ng eksena ay nasa loob nitong muli, tulad kung papaanong sa gitna ng sampagitahan ay natagpuang tumutugtog ang isang radyo. Subalit sa pagkakataong ito, ang tagahangang nagtitinda ng sampagita ay sa wakas higit

nang malapit kaysa kailanpaman sa kanyang pinakaiibig na idolo—ang sandali kung kailan titigil ang pelikula, ikukuwadro ang sandali sa isang bituin, at pasisimulang ilista ang mga nagsipagganap; ganap na kung gayon ang pelikula. Na nangangahulugan, marahil, na ang pinakapuso ng pelikula ay sa kung papaano, matapos ang lahat ng pangyayari, ang debosyon ni Dorina para sa kanyang idolo ay nananatili pa rin sa isang banda: siya ay isang bituing walang ningning sapagkat siya ay isang bituing hindi isang bituin, subalit isang bulaklak, may limang talulot at puti, isang pagpapahayag kung gaano humahanga ang isa.

- 1 Ang materyalidad ng pelikula bilang pelikula, at samakatwid hindi katumbas ng realidad, ay idiniriin sa pagpapahalaga ni Joi Barrios sa mga pelikula ni Cuneta: "Oo, pinapanood ko pa rin ang mga pelikula ni Sharon. Ngunit, hindi upang ako'y mag-ilusyong Sinderela ring gaya niya. Sa bawat pelikula, nauunawaan ko kung bakit nananatiling atsay, basurera, o martir na babae ang mga Pilipinang kasabay ko sa pila." Tingnan kay Barrios, "Kung Bakit Lagi Kong Pinapanood ang mga Pelikula ni Sharon Cuneta," sa *Kritikal na Espasyo ng Kulturang Popular*, pat. Rolando Tolentino at Gary C. Devilles (Lungsod Quezon: Ateneo de Manila University Press, 2015), 285.
- 2 Tingnan ang pagbasa ni Bliss Cua Lim sa nasabing eksena bilang metonimiya ng kanyang tinatawag na "digmaang pangwika" ("language wars") sa pelikualng Filipino noong 1980s, sa "Sharon's Noranian Turn: Stardom, Embodiment, and Language in Philippine Cinema," *Discourse* 31.3 (2009): 337-44.
- 3 Roland Barthes: "Subalit mga bulaklak? Marahil ang esensiya ng luho, ng karagdagan: ano ang lum-alabis o nagkukulang sa pagiging kapaki-pakinabang na bunga." ("But flowers? Probably the essence of luxury, of the supplement: what exceeds or falls short of being a useful fruit.") Tingnan kay Barthes, "Fleurs/Flowers," *How to Live Together: Novelistic Simulations of Some Everyday Spaces*, salin ni Kate Briggs (New York: Columbia University Press, 2013), 87.
- 4 Barthes, "Dédicace/Dedication," *A Lover's Discourse: Fragments*, salin ni Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1978), 75-9.
- 5 Tingnan ang mga katulad na pagbasa mula kay Rolando Tolentino, "Sharon Cuneta at ang Perpetwal na Birhen," sa *Richard Gomez at ang Mito ng Pagkalalake, Sharon Cuneta at ang Perpetwal na Birhen, at Iba Pang Sanaysay Ukol sa Bida sa Pelikula Bilang Kultural na Texto* (Lungsod Pasig: Anvil Publishing, 2000), 63-81; at Cesar Orsal, "Sharon Cuneta: Ang Romansa ng Komiks Movies at Ideya ng mga Pangarap," sa *Movie Queen: Pagbuo ng Mito at Kapangyarihang Kultural ng Babae sa Lipunan* (Quezon City: New Day Publishers, 2007), 96-101.
- 6 Michel de Certeau: "Ang *taktika* ay isang sukát na kilos, tinitiyak ng kawalan ng isang angkop na luan... Kinakailangan nitong maingat na gamitin ang mga guwang na binubuksan ng mga partikular na dugtungan sa pagmamatyag ng mga kapangyarihang pang-angkop. Nagnanakaw ito mula sa mga ito. Lumilikha ito ng sorpresa sa mga ito. Maaari itong maging kung saan hindi ito pinakinaasahan. Isa itong mapanlinlang na lansi." ("[A] *tactic* is a calculated action, determined by the absence of a proper locus. . . It must vigilantly make use of the cracks that particular conjunctions open in the surveillance of the propriety powers. It poaches in them. It creates surprises in them. It can be where it is least expected. It is a guileful ruse.") Tingnan kay De Certeau, *The Practice of Everyday Life*, salin Steven F. Rendall (Berkeley: University of California Press, 1984), 36-7.
- 7 Tingnan ang pagbasa ni Neferti X.M. Tadiar sa naunang sinasangguniang sanaysay ni Barrios kay Cuneta, sa "Women Alone," *Things Fall Away: Philippine Historical Experience and the Makings of Globalization* (Lungsod Quezon: University of the Philippines, 2009), 97-102.

Kasalukuyang nagtuturo si **Christian Jil R. Benitez** sa Kagawaran ng Filipino sa Pamantasang Ateneo de Manila. Siya ay bahagi ng Film Desk ng Young Critics' Circle at kasalukuyang naninilbihan bilang tagapangulo. Umiinog ang kanyang mga pag-aaral sa tropikong rendisyon ng temporalidad bilang panahon nang may kritikal na tuon sa ekolohiko, mitolohiya, at diskursibo.

# SHAPING FILIPIN\* REGIONAL C1NEMA:

FILM FESTIVAL PROGRAMMING IN CINEMA REHIYON

Katrina Tan

