

Res d'igual: *Wanda* (1970), de Barbara Loden

Nothing of the Sort: Barbara Loden's *Wanda* (1970)

Cristina Álvarez López i Adrian Martin

RESUM

L'americana Barbara Loden s'ha convertit en una figura mítica de la pantalla: actriu, model, dona d'Elia Kazan, professora, i escriptora-directora d'un únic i extraordinari llargmetratge, *Wanda* (1970). Morta el 1980 a l'edat de 48 anys, Loden i la seva pel·lícula, malgrat obtenir una atenció esporàdica i apassionada arreu del món, essencialment s'han deixat de banda de la majoria d'històries del cinema, fins i tot de la història del cinema feminista. És així perquè és una pel·lícula sobre un personatge proletari (interpretat per la mateixa Loden) que és passiu, alienat, que gairebé no mostra resistència a la manipulació i l'abús dels homes? *Wanda* planteja qüestions complexes sobre l'autoretrat en el cinema: Loden a la vegada és, i no és, reflectida en el seu personatge. Tot i que sovint se la considera un treball cinematogràfic 'tosc' o merament 'directe', aquesta anàlisi busca descobrir els rigorosos principis d'interpretació, guió i *mise en scène* que apunten *Wanda* i la converteixen en un monument de cinema tan aclaparador, sense concessions i incomparable.

PARAULES CLAU

Cinema de dones, teoria feminista, Barbara Loden, *Wanda*, *mise en scène*, interpretació, projecció personal.

ABSTRACT

American Barbara Loden has become a figure of screen myth: actress, model, wife of Elia Kazan, teacher, and writer-director of a sole, remarkable feature film, *Wanda* (1970). Dead in 1980 at the age of 48, Loden and her film, despite gaining sporadic, passionate attention around the world, largely fell outside of most film histories, even feminist film history. Is this because it is a film about a proletarian character (played by Loden herself) who is passive, alienated, mostly non-resistant to male manipulation and abuse? *Wanda* raises complex issues of self-portraiture in cinema: Loden both is, and is not, mirrored in her character. Often mistaken for 'artless' or purely 'direct' filmmaking, this analysis seeks to uncover the rigorous principles of performance, scripting and *mise en scène* that underpin *Wanda* and make it such an overwhelming, uncompromising and incomparable monument of cinema.

KEYWORDS

Women's cinema, feminist theory, Barbara Loden, *Wanda*, *mise en scène*, acting, self-projection.

I.

«A les tres pel·lícules de dones que més m'han impressionat –*Deux fois* [1968], *Je, tu, il, elle* [1974], *Le camion* [1977]– hi ha quelcom d'extraordinari: la manera com les actrius-auteurs estan a ambdós costats de la càmera, sense que això tingui cap conseqüència. Hi ha una violència serena que remarca la diferència amb l'actor-auteur masculí: fixat en Lewis o Chaplin, per a ells passar d'una banda a l'altra de la càmera implica arriscar-se al transvestisme, a la feminització, i jugar amb aquest risc. Res d'igual [*rien de tel*] amb les dones». (KROHN, 1977: 28-29; DANNEY, 2001: 28)

Quan Serge Daney va dir aquestes paraules a Bill Krohn el 1977, tot celebrant el treball de tres directors emergents d'aquella dècada (Jackie Raynal, Chantal Akerman i Marguerite Duras), sens dubte ignorava *Wanda* (1970), de Barbara Loden, que no menciona a cap dels seus textos. Tres anys després, malgrat tot –el 1980, el mateix any que Loden va morir de càncer a l'edat de 48 anys–, la mateixa Duras certament coneixia bé la pel·lícula. En el seu diàleg amb el marit de Loden, Elia Kazan (un diàleg que apareix al llibre *Green Eyes*, expansió del número especial de *Cahiers du Cinéma* que Daney ajudà a organitzar, més col·laboracions posteriors a la revista), Duras fa una afirmació forta, d'alguna manera en la línia de l'observació inicial de Daney sobre el creixent cinema de les “actrius-autores”:

«Considero que a *Wanda* hi ha un miracle. Normalment hi ha una distància entre representació i text, entre subjecte i acció. Aquí, aquesta distància s'anul·la completament. Hi ha una coincidència immediata i definitiva entre Barbara Loden i la Wanda. [...] Aquest miracle, per a mi, no està en la interpretació. És perquè ella sembla més realment ella a la pel·lícula –jo no coneixia la seva personalitat– que com podria haver estat a la vida real. Ella és més autèntica a la pel·lícula que a la vida real. Això és completament meravellós». (DURAS, 1990)

Barbara Loden ha esdevingut una figura mítica. La seva història demana un *biopic*: creixement a un ambient de ciutat petita i repressiu; treball primerenc com a model glamurosa (fotografies d'aquest període proliferen a Internet); matrimoni amb Kazan i aparicions a les seves grans pel·lícules *Río salvaje* (*Wild River*, 1960) i *Esplendor en la hierba* (*Splendor in the Grass*, 1961); la llegenda i la contínua influència de les seves classes d'interpretació (veure el popular manual de David Krasner *An Actor's Craft: The Art and Technique of Acting*, de 2011). I llavors el costat fosc, examinat per Bérénice Reynaud al seu crucial assaig (publicat per primera vegada el 1995) *For Wanda* (REYNAUD, 2004), i posteriorment per diversos

comentadors, novel·listes i intèrprets (veure KARÁCSONYI, 2014): Loden la subestimada i l'explotada; una pantalla per a tot tipus de perverses projeccions masculines; un peó en els jocs psicodramàtics dels homes poderosos al seu voltant (a l'escenari, seleccionada per al paper de Marilyn Monroe a *Después de la caída* [*After the Fall*], d'Arthur Miller, dirigida per Kazan; encarnada, no gaire amablement, per Faye Dunaway a la tortuosa pel·lícula autobiogràfica de Kazan *El compromiso* [*The Arrangement*], de 1969); incapaç d'aixecar finançament per a qualsevol projecte que desenvolupés a la dècada posterior a *Wanda*.

Malauradament, el mite (tal com solen fer els mites) ha eclipsat les virtuts reals i materials de *Wanda* com a pel·lícula. Hi ha una tendència a simplificar, i a fer-ho sobre la base d'estereotips femenins inconscients: Loden que és transparentment ‘més ella mateixa’ a la pel·lícula que a la vida, segons Duras –i per tant, implícitament, no involucrada en la producció d'art o artifici; o com a dona directora que passa d'una banda a l'altra de la càmera “serenament”, en la formulació ràpida de Daney. Però hi ha també implicada (tal com Daney diu, en el seu estil paradoxal) una *violència* –i la violència pot molt bé comportar, en cinema, l'escissió d'un mateix en la representació, un emmirallament complex i fracturat de l'art i la vida, la imaginació i la realitat. Aquests són alguns dels aspectes que volem explorar aquí sobre la fita de Loden com a directora i actriu a *Wanda*.

La nostra discussió de Loden i *Wanda* vol situar-la en un continuïum específic de dones actrius-directores. Alguns precedents que aquí tan sols mencionarem: Ida Lupino, Agnès Varda, Mai Zetterling. Després, una confluència particularment significativa que es produeix a principis dels 70: no tan sols els exemples d'avantguarda de Yoko Ono, Akerman, Duras i Raynal (veure MARTIN, 2001), sinó també Anna Karina (*Vivre ensemble*, 1973), i Elaine May, tant com a protagonista a *Corazón verde* (*A New Leaf*, 1971) com en la direcció de la seva filla, Jeannie Berlin, a *El rompecorazon* (*The Heartbreak Kid*, 1972) –entrant així en l'àrea crucial de l'autorepresentació femenina a la comèdia cinematogràfica, un tema sovint ignorat en l'estudi del tema. A l'actualitat, apareix per força un grup rellevant i més nombrós, que inclou Lena Dunham, Diane Keaton, Miranda July, i Laura Dern com a estrella i cocreadora de l'extraordinària sèrie televisiva *Enlightened* (2011-2013). I hi ha fascinants relleus entre aquests dos períodes clau i els seus protagonistes, com ara l'estranya “comèdia psíquica” *Un espíritu nos persigue* (*In the Spirit*, 1990), de Sandra Seacat, una altra famosa professora d'interpretació, que compta amb May i

Berlin, i que està coescrita per aquesta última¹. No abordarem tots aquests noms i les obres en profunditat, però així esbossem el mapa per a una anàlisi futura més àmplia.

II.

Loden descriu *Wanda* dient que tractava d'una dona incapaç d'adaptar-se al seu entorn. No encaixa enlloc, no entén mai les normes de llocs o situacions. «La vida és un misteri per a ella», va dir Loden el 1972 en una entrevista televisiva (MK2, 2004). La Wanda és freqüentment mostrada en marxa, travessant grans distàncies en autobús o en cotxe. De tota manera, fins i tot quan es dirigeix realment a alguna banda –com a les primeres escenes, en què va de camí cap a una vista del jutjat de família, tot i que no en som informats immediatament– la pel·lícula representa el seu viatge com a una deriva dubitativa, sense un destí o un propòsit clars. Com Gilles Deleuze al seu *Cinema I*, evocant la pel·lícula moderna de “viatge/balada” amb totes les seves desconexions errants (DELEUZE, 1986: 209), Loden representa la trajectòria de la Wanda com a part d'una narrativa que és només vagament “sutura” o impulsada –fins i tot quan arriba a les escenes del robatori del banc.

La Wanda és un cos estrany en moviment, deambulant pels carrers de la ciutat. Travessa vastos paisatges industrials i erms camps de mines de carbó. No hi ha mai ni enlloc una llar, família o comunitat per a ella, mai un signe de pertinença. Pictòricament, la figura de la Wanda tendeix a estar descentrada en el pla cinematogràfic, oprimida o ocultada a la vista per elements del seu voltant (com ara el trànsit). Freqüentment està a punt d'esmunyir-se als marges de la pantalla; fins i tot el treball de càmera de Nicholas Proferes fa visible, de vegades, una lluita per mantenir-la en el quadre.

Loden fa un retrat extremadament precís d'una dona que ni té un espai propi, ni pot *fer-se'n* seu cap. Com Reynaud assenyala, aquesta és una de les afinitats més estretes entre Wanda i les pel·lícules de Chantal Akerman, especialment aquelles en què la mateixa directora apareix com el personatge central: *Saute ma ville* (1968), *Je, tu, il, elle* (1974), *L'homme à la valise* (1983). Quan la Wanda omple sols una petita part de l'habitació on es troba, arraulida en posició fetal; quan recula cap a una cantonada o contra una paret; quan es posa a la punta d'un llit –és com si volgués ocupar la mínima quantitat d'espai possible. A primera vista, la Wanda sovint s'oculta: envoltada pels altres,

desproveïda de tota mena de privacitat o intimitat. I tot i així, al mateix temps, és normalment omesa, evitada, ignorada. La Wanda és una dona invisible. Tot això s'expressa en com Loden introdueix la Wanda a la pel·lícula durant els minuts d'obertura, on una panoràmica sobtada ens la revela dormint al sofà de la família de la seva germana. Res indica, fins a aquest instant, ni tan sols que ella està present a l'escena que veiem. La posició figural que té aquí com a *inadaptada* literal, fins i tot (com la trama literalment la tornarà) una *fora de la llei*, ressona irònicament en una panoràmica que rima amb la primera i que és també un ‘revelar’ sobtat: el moviment cap a l'amo del bar lligat rere el mostrador, a l'escena que introdueix Mr Dennis (Michael Higgins) i inaugura la seva estranya relació amb la Wanda. Tots dos cossos desplaçats són passius, tancats –i tots dos, a la seva manera, són víctimes. Aquest vincle entre la Wanda i el desventurat amo del bar no és gratuït: com ell, ella és amagada, suprimida, invisibilitzada, arraconada en un espai que no li pertany, i sobre el qual no té cap control.

El camí de Loden per arribar fins a aquest personatge i la seva història és fascinant i suggeridor. La pel·lícula s'inspira en una notícia que Loden havia llegit el 1960 sobre una dona, Alma Malona, que va participar en un atracament i després, al judici, agrai al jutge que la condemnés a la presó (veure RÉMOND, 2013). Loden va quedar impactada per aquesta paradoxa: una dona agraint a un home en una posició d'autoritat que frenés o li negués la seva llibertat, la seva autonomia. Potser el que Loden va sentir en aquesta història no fou tant el fet que aquesta dona estava acceptant i anhelant ser castigada pels seus errors o el seu historial penal; més aviat era la idea que aquest càstig posa fi a una falsa idea de “llibertat” –un aspecte de la ideologia contracultural dels 60s que la pel·lícula implícitament qüestiona. Només algunes persones, al capdavall, aconsegueixen alliberar-se tal com aquella era va prometre en els seus somnis de fuga i revolució més utòpics.

Per tant, l'espai privilegiat de la Wanda al món, i a la pel·lícula, és el *llindar*. Ella sempre s'atura en aquests llindars –entrades d'oficina, finestres domèstiques, portes de cotxes, fins i tot un simple residu arquitectònic enmig del paisatge– esperant el permís per entrar, instruccions sobre què fer, cap a on moure's, i quan parlar. Qualsevol que de passada suposi que *Wanda* és una pel·lícula sense una *mise en scène* precisa o sistemàtica –sovint se la descriu com si estigués escenificada i filmada a l'estil d'un “reportatge documental”!– ha de fixar-se que aquest patró es torna realment rigorós i expressiu al llarg de la pel·lícula.

1. També és fascinant veure la interrelació de molts d'aquests noms amb els cinemes de, d'una banda, John Cassavetes i, de l'altra, Woody Allen. May va

dirigir Cassavetes i Peter Falk a l'extraordinària *Mikey and Nicky* (1976); Falk actua a *Un espíritu nos persigue*; May, Berlin i Keaton han treballat amb Allen.

Com la Wanda, Loden venia d'una família pobra, i va créixer en una comunitat que no oferia alternatives per a una vida millor, diferent, més "instruïda". D'alguna manera ella va fugir de tot això –«rebutjar encaixar-hi per mi va ser una salvació», declara categòricament a la gravació sonora original de la seva entrevista amb Michel Ciment del 1970 (MK2, 2004)²–, però la Wanda no, i no pot. La identificació que Loden va sentir amb la Wanda és tan directa com indirecta, ve tant de "dins" com de "fora": ella *podria* haver estat la Wanda, assumir el seu destí, si s'hagués quedat en aquella comunitat. Era una *possible* jo per a Loden, per tant un doble, reflex o ombra, que podia extrapolarse a una ficció.

La Wanda és per tant una heroïna inusual i ambigua. A *For Wanda*, Bérénice Reynaud suggereix que la prolongada desaparició de la pel·lícula de la història està estretament relacionat amb la seva sensibilitat i el seu personatge. Escriu: «Loden volia suggerir, *des de la posició avantatjosa de la seva pròpia experiència*, què volia dir ser una dona perjudicada i alienada –no fabricar una "nova dona" o una "heroïna positiva"» (REYNAUD, 2004: 231). La Wanda instintivament rebutja els valors dominants de la família i la societat –els deixa enrere, va cap una altra banda– però ho fa sense cap consciència real de la seva acció o el seu significat. «És una qüestió d'ignorància», va declarar Loden a Ciment (MK2, 2004).

La Wanda –un "residu" efectivament sense sostre, tal com la va descriure Loden, referint-se a un tipus social generalitzat a la modernitat, que és també el tema de *Sin Techo ni Ley* (*Sans Toit ni Loi*, 1985), de Varda– no és una anarquista o una revolucionària. El seu rebuig de la paraula no comporta cap possible alternativa. La pel·lícula expressa commovedorament la indefensió de la Wanda, la seva passivitat, la seva manca d'iniciativa; la seva dependència dels homes, i la seva necessitat de ser reconeguda per ells. Loden declarà que ella era capaç de relacionar-se amb la passivitat del personatge perquè: «Jo vaig ser una víctima. He estat psicoanalitzada i m'han dit que, a la meua meua vida, he fet el paper de la víctima i de l'òrfena. Així que era una qüestió d'observació personal» (CIMENT, 1975: 36).

La pel·lícula retrata intensament el reiterat procés pel qual la Wanda silenciosament "accepta" les invitacions dels homes,

i després se'n va al llit amb ells sense cap resistència. Loden dibuixa aquesta dinàmica com quelcom gairebé "natural", com quelcom que la Wanda sembla consentir sense pensar gaire o donar-hi voltes. Esdevé instantània i patèticament lligada a aquests homes que la 'salven', fins i tot si les intencions d'ells són egoïstes, i les petites quantitats de diners que li donen s'hauran de compensar amb sexe –situant-la per tant en una posició de prostitució inconscient–.

De tota manera, hi ha petits gestos, minúscules expressions de derrota, de ser atrapada en aquestes dinàmiques, que denoten espurnes de consciència per part d'ella –veure, per exemple, el seu gest silenciós al bar quan, després del divorci i del rebuig per part del seu cap, un home li paga la beguda. Cap al final de la pel·lícula, es torna encara més difícil per a la Wanda acceptar aquesta espiral. El seu sofriment es torna més evident, com si ella ja no pogués suportar més tot el seu pes –un dolor que, a més, ella ni expressa realment ni comunica–. La reacció de pànic de la Wanda davant de la fortuïta agressió sexual d'un tipus a la penúltima escena, gairebé de violació –la tristesa d'aquest passatge evoca la *Mouchette* de Bresson (1967) i la *Rosetta* dels Dardenne (1999)– assenyala una clara afinitat entre la Wanda com a figura femenina i la resposta definitiva de Jeanne Dielman a un client masculí a l'obra mestra d'Akerman de 1975.

L'anterior referència de Loden a la psicoanàlisi és evocadora, pel seu vincle amb nocions d'una necessària escissió en la identitat, i en percepcions d'un mateix –la distància o la perspectiva sobre un mateix que tota bona psicoanàlisi busca. Loden va comentar, just després de fer *Wanda*, que ella trobava extremadament difícil actuar i dirigir a la vegada. Per a algú com ella, una actriu convertida en directora, no era simplement el nou rol o l'habilitat de dirigir el que trobava difícil; més aviat, era la combinació d'ambdues funcions a la vegada. Ella va observar que, des de fora, és molt fàcil veure què està malament en una escena, però des del moment que havia d'estar també dins el procés es va tornar dur. Aquesta dialèctica d'interior/exterior com a conseqüència del rol dual d'actriu/directora troba un reflex a la dialèctica de vida/pel·lícula, i fins i tot a la de personatge (Wanda)/persona real (Loden). Loden va parlar positivament de com la psicoanàlisi li havia ensenyat coses de si mateixa. A la llum d'això, la decisió d'actuar i dirigir a *Wanda* pot ser considerada

2. Com moltes entrevistes editades (especialment aquelles traduïdes a una llengua diferent d'aquella en què es van realitzar), la transcripció publicada per Ciment de la seva discussió amb Loden del 1970 està amplament reescrita, reorganitzada i, en alguns punts, condensada o parafrasejada. És essencialment una versió justa. De tota manera, algunes declaracions claus de Loden –així com la identitat d'una coentrevistadora femenina!– es deixen fora. Hem

comparat detingudament la versió de *Positif* amb la gravació sonora tal com està (incompleta, llàstima!) inclosa al DVD de MK2 de *Wanda*, i hem citat al llarg del nostre text algunes de les frases desaparegudes que apareixen en aquesta última. (Un altre exemple, que consti en acta: quan Loden cita autors que l'han influenciada, inclou Guy de Maupassant juntament amb Zola i Céline.)

una mena d'exorcisme extrem, una exteriorització –per tal d'entendre's millor a un mateix, d'arribar a una veritat sobre un mateix. En aquest sentit, Duras tenia tota la raó: Loden potser va trobar una manera de tornar-se més real, més autèntica, a la pel·lícula que a la seva vida de cada dia.

III.

Passem ara a qüestions de representació més específicament cinematogràfiques. Ja hem citat l'elogi de Duras al “miracle” de la pel·lícula –la seva presentació transparent d'una dona (Loden equival a Wanda) a la pantalla. La seva impressió era que aquest miracle no era una qüestió de l'actuació de la intèrpret, i per tant no una producció activa d'artifici, d'estilització. Aquí hem de portar la contrària a Duras: és de fet a través d'una superba conjunció de cos, comportament i espai que Loden l'actriu i Loden la directora aconsegueixen aquesta naturalesa intensificada, aquesta reveladora nuesa de la presència de la Wanda a la pantalla. Passar per alt o ‘impedir’ aquesta materialitat de la pel·lícula és en si mateix un acte repressiu, dels que massa sovint s'exerceixen sobre el treball creatiu de minories socials o d'aquells considerats marginals (incloent les dones). Perquè és a través d'aquest ‘miracle’ particular i molt concret que la *Wanda* s'ha convertit –per a aquells prou afortunats com per haver trobat i apreciat la pel·lícula– en un autèntic axioma de cinema.

Estem evocant aquí un procés artístic que es troba a anys llum del rebuig de Pauline Kael cap a *Wanda* com ‘una peça de realisme extremadament apagada i limitada’ (KAEL, 1982: 640). De fet, és el destí de moltes obres mestres radicals de cinema independent i de baix pressupost –*Killer of Sheep* (1977), de Charles Burnett, i *Ratcatcher* (1997), de Lynne Ramsay, en són dues més (veure ÁLVAREZ LÓPEZ & MARTIN, 2015)– ser engolides i aplanades (tant en judicis negatius com positius) per aquest etiquetatge superficial de “realistes”, fent per tant el contingut més important que la forma, i assumint de nou una immediata transparència d'aquest contingut de la vida real que simplement «brilla a través» d'una superfície cinematogràfica teixida amb indiferència.

Fixem-nos en l'estil d'interpretació de Loden com a prova d'aquest art i artifici complex i intensiu. La variació del Mètode de Constantin Stanislavsky que Loden feia servir (amb afinitats amb la tècnica de Michael Chekhov, veure CHEKHOV, 1985) era una combinació de: la imaginació de l'actor; gestos expressius; la concentració postural; l'atenció acurada a objectes i *attrezzo* associats a un personatge; i controlades indicacions d'entonació. La seva actuació com a Wanda irradiava una intensitat continguda a través de mitjans

normalment mínims: la seva mirada –Chekhov ensenyava als seus estudiants d'interpretació a «irradiar» des dels seus ulls (CHEKHOV, 1985: 32, 108); la caiguda endavant del seu cos; el gir del seu cap; la seva veu buida i apàtica; i, sobretot, el complement físic del seu cabell, que constantment s'organitza de diferents maneres, i constantment s'interposa en el camí de la Wanda, com una altra part del seu món que no pot controlar. Tot això pot estudiar-se amb detall via una anàlisi formal de la pel·lícula, com la que presentem en el nostre assaig audiovisual *Woman in a Landscape* (2016), dedicat a *Wanda*.

<https://www.fandor.com/keyframe/video-woman-in-a-landscape>

És aquí que es poden fer comparacions útils (o una interconnexió figural) amb Elaine May, Lena Dunham i Laura Dern. Com Luc Moullet justament va observar sobre el seu propi art còmic a l'època de *La Cabale des oursins* (1992): quan un director esdevé un actor en el seu propi treball, la consigna ha de ser ‘encorbar-se per guanyar’ –és a dir, que no et faci por mostrar-te desmanegat, lleig, ridícul. Això es torna especialment fascinant –a causa de les pesades restriccions de la ideologia patriarcal– quan considerem l'actriu-*auteur* femenina, que tot buscant la mateixa fita que els seus homòlegs masculins serà titllada de *grotesca* amb més facilitat. Aquí part de la provocació ve d'una *desglamurització* militant que directament se salta les normes socials: Moullet o Nanni Moretti mai s'han hagut de preocupar per aquell *calfred* especial i transgressor que es produeix a la pantalla quan Loden, May (a *Corazón verde*) o Dunham (al seu llargmetratge *Tiny Furniture*, 2010, i a la seva sèrie televisiva *Girls*, 2012-2016) deliberadament es presenten descurades, maldestres i *des-boniques* (en termes socials) –o quan May dirigeix la seva pròpia filla, Jeannie Berlin, en el paper extremadament desglamuritzat de la “primera esposa” obsessivament golafre d'un home crònicament enganyat i il·lús a *El rompecorazon*.

L'afinitat entre Loden com a Wanda i Laura Dern en les seves diferents encarnacions a la pantalla ha estat poc percebuda pels cinèfils, però és forta. Hi ha fonaments per a la comparació: ambdues han conviscut amb la fama d'un company, o d'uns pares, a la mateixa indústria. Les dues foren associades, a l'inici de les seves carreres, amb papers precoços i sexualitzats, projeccions de fantasies masculines (veure, per a un fascinant comentari al respecte, el paper de Dern a *Seducida* [*Smooth Talk*, 1985], de Joyce Chopra, adaptació d'un relat de Joyce Carol Oates). I ambdues gravitaren per explorar papers de dones perdudes, alienades, amenaçades, ‘inadaptables’, que no es corresponien amb les típiques normes de la bellesa femenina, l'èxit i el valor.

Després, més específicament, Loden i Dern comparteixen una aparença física molt similar: el rol de la típica noia americana, rossa, prima, alta, d'ulls blaus. Aquestes podrien ser fàcilment les característiques físiques d'una model, degudament preparada i 'encasellada' (com Loden, a la seva carrera, freqüentment ho va estar). Però, per la mateixa raó, aquest tipus alberga quelcom d'excèntric, desencaixat, excessiu –fins i tot grotesc. Com Loden a *Wanda*, a algunes de les seves interpretacions Dern treu rendiment del seu cos estrany en moviment, la seva incòmoda alçada, el seu caure, la seva manca de destresa. Penseu en com l'acte de plorar deliberadament deforma la seva 'bona aparença' en una mena de màscara grotesca a *Terciopelo azul* (*Blue Velvet*, 1986), de David Lynch. Aquesta tendència s'ha portat molt més lluny, tant per part de Lynch a *Inland Empire* (2006) com per la mateixa Dern com a estrella i cocreadora d'*Enlightened*, on el fet inductor (la completa humiliació i el "col·lapse" del personatge de Dern a la feina) ofereix un clàssic exemple del "encorbar-se per guanyar".

IV.

A la seva època, i encara avui, *Wanda* s'escapa de tota pulcra classificació genèrica. No és una pel·lícula de 'parella criminal fugitiva' com *Bonnie y Clyde* (*Bonnie and Clyde*, 1967), d'Arthur Penn –que Loden considerava impostada i 'idealitzada– plena de coses boniques, colors bonics, gent bonica' (CIMENT, 1975: 37). Per la mateixa raó, en el nostre context contemporani, *Wanda* no juga en cap de les plantilles estàndards de la 'pel·lícula indie'. No és una història d'amor estrofolària, un relat de redempció personal, o de reconciliació familiar. La crida –que, als nostres temps, té un trist alè *New Age*– a representacions a la pantalla d'una 'nova dona' o una 'heroïna positiva' (per recordar l'anàlisi de Reynaud) encara impedeix un progrés i una provocació radicals en el cinema de dones. *Wanda* no és el tipus de pel·lícula que, ahir, avui o demà, podria passar pel lamentable i inofensiu raser de l'idiota Test de Bechdel (veure BECHDEL, 2016), amb la seva política d'"imatges mirall" suposadament liberals –però, en realitat, terriblement tranquil·litzadores i reduccionistes– de les dones contemporànies!

Wanda és també –per moure'ns cap a una comparació més amable i productiva– fonamentalment diferent del cinema de John Cassavetes, amb el qual sovint se la compara. "El *Faces* (1968) de Cassavetes té tots els clixés de l'Actors Studio", va observar Loden el 1970. 'Recorda a les classes d'improvisació, amb el seu clixé interpretatiu de la gent borratxa. I jo tinc una actitud sobre el contingut diferent a la seva' (CIMENT, 1975: 38). I quina era aquesta actitud radicalment diferent de l'únic llargmetratge de Barbara Loden? On la potència del cinema de Cassavetes és exterioritzada, melodramàtica, explosiva, sovint (tant en el sentit psicoanalític com en el corrent) *històrica*, Barbara Loden va escollir explorar una energia més misteriosa i *implosiva*. Com Reynaud resumeix, *Wanda* explora 'el territori opac i ambigu de la repressió muda que tan sovint ha definit la condició de les dones' (REYNAUD, 2004: 230).

Un dels projectes no realitzats de Barbara Loden va ser una adaptació de la famosa novel·la de Kate Chopin *El despertar* (*The Awakening*), que originalment havia de titular-se *A Solitary Soul*. (Mary Lambert, una altra directora ignorada, va portar la història a la pantalla amb el nom de *Grand Isle* el 1991.) Una web dedicada a Chopin ens informa que *El despertar* tracta «d'una dona casada que busca una major llibertat personal i una vida més gratificant. Condemnada per mòrbida, vulgar i desagradable quan va aparèixer el 1899, avui és aclamada com un llibre americà essencial» (CHOPIN, 2016). Aquesta concisa descripció us recorda el destí –passat, present i futur– d'alguna pel·lícula en particular? •

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

ÁLVAREZ LÓPEZ, Cristina & MARTIN, Adrian (2015). *Against the Real*, en *[in]Transition*, Vol 2 No 2, <http://mediacommons.futureofthebook.org/intransition/2015/05/25/against-real>

BECHDEL, Alison (2016). <http://bechdeltest.com/>

CHEKHOV, Michael (1985). *Lessons for the Professional Actor*. Performing Arts Journal Publications.

- CHOPIN, Kate (2016). <http://www.katechopin.org/the-awakening/>
- CIMENT, Michel (1975). *Entretien avec Barbara Loden. Positif*, no. 168 (Abril).
- DANEY, Serge (2001). *La Maison cinéma et le monde: 1. Le Temps des Cahiers 1962-1981* (P.O.L.).
- DELEUZE, Gilles (1986). *Cinema 1: The Movement-Image*. Minneapolis. University of Minnesota Press.
- DURAS, Marguerite (1990). *Green Eyes*. New York. Columbia University Press.
- KAEL, Pauline (1982). *5001 Nights at the Movies*. Zenith.
- KARÁCSONYI, Judit (2014). *Fictions and Realities: On the Margins of Barbara Loden's Wanda and Nathalie Léger's Supplément à la vie de Barbara Loden*. *Americana: E-Journal of American Studies in Hungary*, Vol X No 1, americanajournal.hu/vol10no1/karacsonyi
- KRASNER, David (2011). *An Actor's Craft: The Art and Technique of Acting*. Palgrave.
- KROHN, Bill (1977). *Les Cahiers du cinéma 1968-1977: Interview with Serge Daney. The Thousand Eyes*, no. 2.
- MARTIN, Adrian (2001). *La nuit expérimentale. Deux fois de Jackie Raynal*, en N. Brenez & C. Lebrat (eds), *Jeune, dure et pure! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France* (Cinémathèque française/Mazzotta).
- MK2 (2004). Wanda DVD (Francia).
- RÉMOND, Marie (2013). *Vers Wanda* (La Colline theatre nationale), http://www.colline.fr/sites/default/files/documents/dpeda_wanda.pdf
- REYNAUD, Bérénice (2004). *For Wanda*. ELSAESSER, T., HOWARTH, A. & KING, N. (eds), *The Last Great American Picture Show*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

CRISTINA ÁLVAREZ LÓPEZ

Crítica i artista audiovisual que viu a Vilassar de Mar. És cofundadora de la revista de cinema online espanyola *Transit: Cine y otros desvíos*. Els seus textos crítics i assaigs audiovisuals

ADRIAN MARTIN

Professor associat adjunt de Cinema i Audiovisuals a la Monash University (Austràlia), viu a Vilassar de Mar com a escriptor freelance i artista audiovisual. És l'autor de set llibres, el més

també han aparegut a *Fandor Keyframe*, *MUBI Notebook*, *LOLA*, *La Fuga* i *De Filmkrant* i a llibres sobre Chantal Akerman, Bong Joon-ho, Philippe Garrel i Paul Schrader.

recent *Mise en scène and Film Style: From Classical Hollywood to New Media Art* (Palgrave). És coeditor de la revista *LOLA* i del llibre *Movie Mutations* (BFI, 2003).