

Presència (aparició i desaparició) de dues cineastes belgues

Presence (appearance and disappearance) of two Belgian filmmakers

Imma Merino

RESUM

Agnès Varda i Chantal Akerman són dues cineastes que, dins del territori de la modernitat cinematogràfica, han inventat les seves pròpies regles i han assajat noves formes de representació, que no són alienes al fet de plantejar-se fer cinema des de la seva experiència com a dones. Cadascuna a la seva diferent manera, en les seves imatges i sons han imprès la seva subjectivitat i s'hi han fet físicament presents a través del seu cos i de la seva veu. Akerman va irrompre l'any 1968 amb *Saute ma ville*, un curt explosiu en què va autorepresentar-se o potser va autoficcionalitzar-se; una temptativa que va continuar actuant en les seves pel·lícules o, fent-se més invisible físicament, desdoblant-se en personatges interpretats per altres actrius; això mentre que, en el seu cinema més intimista, assagístic i fins documental, la seva presència a vegades s'ha manifestat a través de formes de l'absència, com reflecteix el seu últim film, *No Home Movie*. També poden rastrejar-se dobles de Varda en els seus films de ficció mentre que, en els seus documentals assagístics, el cos de la cineasta s'ha anat fent més visible com a reconeixement d'una subjectivitat que ja s'havia expressat anteriorment a través de la seva veu narrativa i reflexiva. La culminació d'aquesta presència física arriba amb *Los espigadores y la espigadora (Les glaneurs et la glaneuse, 2000)*, documental que relaciona retrats d'espigoladors del món contemporani amb un autoretrat a la vellesa, i el film autobiogràfic *Les plages d'Agnès (2008)*.

PARAULES CLAU

Autoretrat, autorepresentació, cos, doble, documental, mirall, subjectivitat.

ABSTRACT

Agnès Varda and Chantal Akerman are two filmmakers that, within film modernity, have invented their own rules and experimented with new ways of representation, without disregarding the fact they are making cinema from their experience as women. Each one in her own way, in her own images and sounds, has introduced her subjectivity and has become physically present through her body and her voice. Akerman burst into cinema in 1968 with *Blow Up My Town (Saute ma ville)*, an explosive short film where she self-represented or maybe self-fictionalised; that was an attempt she continued later on, both by performing in her own films and by being embodied by other actresses, thus turning physically more invisible; meanwhile, in her more intimate, essay-like and even documentary films, her presence sometimes manifested through forms of absence, as it is shown in her last film, *No Home Movie*. We can also find Varda's doubles in her last fiction films, whereas in her essay documentaries the filmmaker's body has become more visible, acknowledging a subjectivity she had previously expressed through her narrative and reflective voice. The culmination of this physical presence is found in *The Gleaners and I (Les glaneurs et la glaneuse, 2000)*, a documentary which links portraits of gleaners from contemporary world with the self-portrait done in the old age, and the autobiographical movie *The Beaches of Agnès (Les plages d'Agnès, 2008)*.

KEYWORDS

Self-portrait, self-representation, body, double, documentary, mirror, subjectivity.

Agnès Varda (1928) i Chantal Akerman (1950-2015) van néixer a Brussel·les amb vint-i-dos anys de diferència que, evidentment, fan que pertanyin a generacions diferents i que, amb la seva vinculació al cinema i la cultura franceses, s'inscriguin diversament en el desenvolupament de la modernitat cinematogràfica. Varda és una pionera de la *Nouvelle Vague* i a la vegada, essent una dona entre homes, una marginada en la consideració del moviment fins que, en tot cas, ha estat revalorada en la seva vellesa. Akerman és una hereva de la *Nouvelle Vague* que pràcticament sempre va fer cinema en els marges. Cadascuna a la seva manera, amb unes diferències estilístiques notables, ha pensat en el fet de ser dona (i en el cos de les dones) per mostrar les alienacions i els alliberaments femenins, ha diluït les fronteres entre el documental i la ficció per inventar les seves pròpies formes i, entre altres aspectes i pel que fa al tema que ens ocupa, s'ha fet present corporalment a les seves imatges, on també hi ha traces personals a través de personatges ficticis i a través de la seva veu narrativa i reflexiva. Curiosament, però, pot observar-se un procés invers: mentre que Varda s'ha fet progressivament present de manera física a les seves imatges, el cos d'Akerman va anar-se fent invisible restant-hi la manifestació a través de la veu.

L'any 1968, tan connotat, Chantal Akerman va irrompre en el cinema com una explosió que, encara que el seu radi d'acció fos mínim i potser ho continuï essent, ha tingut uns efectes retardats i perdurables. Va ser amb *Saute ma ville*, un curt amb una explosió literal al final, quan esclata el forn del pis on una jove cantaire amb una actitud "chaplinesca" (la mateixa Akerman) realitza amb mala traça una sèrie d'activitats domèstiques que, d'aquesta manera, són subvertides en relació amb els rols femenins assignats. És una explosió literal, però amb una dimensió simbòlica en la mesura que, som a l'any 1968, és un gest que apel·la a una voluntat de destrucció com a possibilitat de construir una cosa nova. Tanmateix, arran de la mort d'Akerman i de la pulsio suïcida que s'hi entreu en aquesta primera obra on s'hi esbossa l'alternança entre vitalitat i depressió tan pròpia de la filmografia de la cineasta, l'explosió sembla haver adquirit un caràcter premonitori en un terreny incert entre el literal i el simbòlic. En tot cas, part de la singularitat de *Saute ma ville* té a veure amb el fet que la pròpia cineasta s'hi posa en escena.

Fotògrafa que va començar a fer cinema el 1954 amb *La Pointe Courte*, una pel·lícula rodada en un barri de pescadors de Seta que esbossa l'esdevenir d'una filmografia entre el realisme i l'artifici o entre la vida i la representació, Agnès Varda va fer-se present corporalment per primer cop en les seves imatges un any abans de la irrupció de Chantal Akerman. Abans, compartint la narració en *off* amb Michel Piccoli sense remarcar-hi la subjectivitat, havia imprès una traça carnal amb la seva veu a *Salut les cubains!* (1963), un muntatge d'una successió animada de fotografies realitzades a Cuba en els primers temps posteriors a la revolució i, per tant, mentre s'instaurava el règim castrista. En tot cas, l'any 1967, Varda va aparèixer físicament per primer cop al seu cinema amb *Oncle Yanco*, un curt en què, a propòsit d'un oncle pintor que vivia com un vell hippy en una barca a Sausalito, va explorar la seva identitat anant a la recerca en un port de Califòrnia de les arrels gregues amagades pel pare, que mai no n'hi va parlar. La cineasta apareix ocasionalment en el pla com si volgués fer companyia a l'oncle trobat i com si a la vegada volgués deixar constància física d'una recerca personal dels orígens. Però també hi ha el gest "modern" de fer visible el dispositiu cinematogràfic (mentre dina amb un grup de gent, la directora demana que «tallin» la presa) i de mostrar la possible existència de representació en el documental: el film, amb la presència de la claqueta, comença amb la repetició d'una escena en què Varda i el seu oncle Yanco reproduïen el moment de la seva trobada. Dos anys després, mentre la cineasta vivia a Los Angeles i havia emprès projectes propis després d'haver-hi arribat acompanyant Jacques Demy en l'aventura que va dur-lo a rodar *Estudio de modelos* (*Model Shop*, 1969) per a la Columbia, el gest de la modernitat cinematogràfica encara sembla fer-se més conscient amb *Lions Love* (1969, Agnès Varda), una fantasia "hippy" amb Viva i els creadors del musical *Hair* (James Rado i Gerome Ragni) que, pel seu mateix caràcter artificios, a la vegada és un document sobre el Hollywood de l'època. El cas és que hi ha una escena en què, al costat d'una càmera, Varda es reflecteix en un mirall, que, des de *Cléo de 5 à 7* (*Cléo de 5 à 7*, 1962), s'havia convertit en un objecte recurrent en el seu cinema, habitat pels reflexos, la dualitat, les identitats canviant, la tensió del real i la seva representació. Tanmateix, hi ha una curiosa seqüència a *Lions Love* (1969, Agnès Varda), que, fent cas al que la mateixa Varda n'ha explicat¹, desmenteix certs supòsits. En aquesta seqüència, la cineasta independent

1. Ho va fer en el seminari «Le cinéma mis en question par une cinéaste» que, del 10 al 15 d'octubre del 2011, va impartir com a professora convidada de la Càtedra Ferrater Mora de Pensament Contemporani de la Universitat de Girona.

Shirley Clarke², una possible doble nord-americana de Varda, sembla disposada a suïcidar-se perquè els productors *hollywoodians* no li coincideixen el muntatge final i, per tant, la llibertat per realitzar el seu film. De sobte, Clarke diu: «Em sap greu Agnès, però no sóc una actriu i no puc simular que prenc les pastilles». Hi afegeix que mai se suïcidaria per una pel·lícula. Aleshores, Varda entra enfurismada dins del pla dient-li que, si no ho fa, ho farà ella mateixa. La intrusió de Varda és una posada en escena? Un joc? Una acció per crear distanciament respecte la ficció? Varda assegura que la seva intrusió no estava premeditada i que ni tan sols es va improvisar. Simplement, va passar; l'operador va continuar filmant i Varda va decidir incorporar-ho en el muntatge com el registre d'un moment en què Shirley Clarke no va entrar en el joc de la ficció i en el qual una cineasta intervé per exigir allò acordat a una altra cineasta que, curiosament, realitzava films amb una aparença documental, però posats en escena. Estranya seqüència.

Fent manifesta la pròpia subjectivitat a través de la seva veu en *off* tant en documentals assagístics (de manera especial a *Ulysse*, un migmetratge extraordinari de 1982 en què s'interroga sobre la memòria a partir d'una fotografia realitzada molts anys abans en una platja de la costa atlàntica francesa on s'hi veu un home nu d'esquenes, un nen assegut entre les pedres i una cabra morta) com en les ficcions *Una canta, la otra no* (*L'une chante, l'autre pas*, 1977) i *Sin Techo ni Ley* (*Sans Toit ni Loi*, 1985) deixant-hi constància que n'és la narradora, Varda no va tornar a aparèixer en la imatge fins passats vint anys des de *Lions Love*. Ho va fer a *Jane B. par Agnès V.*, que s'insinua com un retrat de l'actriu i cantant Jane Birkin, que hi apareix constantment disfressada per encarnar una diversitat de personatges³. Ho fa ocasionalment a partir d'una seqüència molt elaborada en què Jane Birkin està situada davant d'un mirall mentre se sent la veu en *off* de Varda: «És com si jo filmés el teu autoretrat. Però no sempre estaràs sola en el mirall. Hi haurà la càmera, que és una mica jo mateixa, i tan se val si jo a vegades aparec en el mirall o en el camp visual». Mentre diu això últim, la càmera fa un gir i, junt amb Birkin, la cineasta apareix en el

mirall després que també s'hagi fet present la càmera en un nou gest de l'autoconscient modernitat cinematogràfica. El joc de la representació i de l'autorepresentació es fa visible. En tot cas, és interessant que la mateixa Jane Birkin consideri que, a *Jane B. par Agnès V.*, hi ha menys un retrat d'ella mateixa que un autoretrat de la cineasta a través de l'imaginari que hi encarna⁴.

Poques vegades una mà acariciant una espatlla ha fet sentir tant en una imatge cinematogràfica l'estima d'una persona per una altra com la de Varda a *Jacquot de Nantes*, film de l'any 1991 en què la cineasta reconstrueix la infantesa i adolescència de Jacques Demy; però també hi apareix el Demy dels últims mesos de la seva vida, de manera que la càmera va enregistrar l'empremta de la malaltia en el cos del cineasta resseguint la superfície de la pell plena de taques: una manera de retenir-lo en les imatges, de resistir-se a la mort?; la cineasta ha dit que era la seva manera d'acompanyar-lo. Després del traspàs de Demy, Agnès Varda va entregar-se a fer-ne memòria amb dues pel·lícules més on també es fa present a les imatges: *L'Univers de Jacques Demy* (1995), intervenint com un dels testimonis que recorden el cineasta, i *Les demoiselles ont eu 25 ans* (1993), a propòsit de la celebració del vint-i-cinc aniversari de *Las señoritas de Rochefort* (*Les demoiselles de Rochefort*, 1967, Jacques Demy) a la població on va rodar-se. Són dos films en què per primera vegada s'adreça directament a l'espectador situant-se frontalment davant de l'objectiu de la càmera. En aquesta mateixa posició, però amb un pudor que fa que no miri a càmera i, per tant, a l'espectador, Varda potser fa la seva confessió més gran a l'interior del seu cinema. És a *Deux ans après*, (2002) seqüela de *Los espigadores y la espigadora* (*Les glaneurs et la glaneuse*, 2000), documental d'una gran incidència amb el qual retrata una diversitat de persones que recullen coses (els *glaneurs*) i a ella mateixa (la *glaneuse*) com a recol·lectora d'imatges. El cas és que en la confessió de *Deux ans après*, Varda comenta que no s'havia adonat que, en el documental assagístic precedent, havia filmat les seves mans, amb les seves taques i altres empremtes de la vellesa, d'una manera semblant a com havia filmat la pell de Demy a *Jacquot*

2. Shirley Clarke (1919-1997) va fundar amb Jonas Mekas el New American Cinema Group. Quan Varda va incorporar-la a *Lions Love*, perquè hi encarnés una cineasta independent de Nova York que es baralla amb productors de Hollywood, Clarke havia realitzat algunes pel·lícules d'impacte, com ara *The Connection* (1962), que mostra un grup d'heroïnòmans en un apartament de Nova York mentre esperen l'arribada del seu camell; amb la textura bruta i descurada de les imatges, té l'aparença d'un documental o d'una mostra de *cinéma-vérité*, però és una ficció escrita i planificada per Jack Giber, que va adaptar-hi una obra teatral pròpia. Les dues cineastes comparteixen el fet de posar en qüestió els codis i les fronteres del documental i la ficció, a més d'un sentit de la independència pel qual Varda va tenir problemes semblants a Hollywood que els de Clarke (interpretant-se a ella mateixa i a la vegada a un personatge) a *Lions Love*.

3. En una entrevista de Jean Claude-Loiseau publicada en el número 132 de la revista *Première*, al març de 1988, Agnès Varda explica: «Dans ce portrait, elle n'était pas en état de confiance mais en representation. Pour moi, elle apparaît aussi mystérieuse qu'avant le film».

4. En una entrevista a Jane Birkin, realitzada per Paloma Gil i Imma Merino i publicada a la revista *Presència* el 3 de juliol de 1994, l'actriu comenta: «En el seu film hi ha moltes més coses d'ella que de mi mateixa. Acaba sent més el seu retrat. He donat més de mi mateixa a través d'algunes ficcions, m'hi he reflectit més. Tot i que possiblement acabés traient allò que el director vol de tu i allò que passa és que t'acabes semblant a com et veu».

de Nantes (1991). Explica que li ho va suggerir el crític Philippe Piazzo: «Tothom ho havia vist menys jo mateixa. I no vull passar per una idiota o una ingènua, però va impressionar-me fins a quin punt es pot treballar sense saber. No es treballa en el significat i la continuïtat. Em diuen que el meu cinema és molt coherent. Poden dir el que vulguin, evidentment, però el fet és que treballa com puc». La seva conclusió: «On ne sait jamais ce qu'on filme».

És amb *Los espigadores y la espigadora* que, a més de fer-se present a través dels seus comentaris en *off*, Varda apareix corporalment de manera decidida en les seves imatges. Tanmateix, ho fa només en quatre minuts dels vuitanta minuts de durada. Tot i que hi predominen els retrats d'una diversitat d'espigoladors moderns que defineixen el tema social del film en relació amb una societat consumista que llença mentre altres recullen per sobreviure, aquesta presència va fer que Varda fos acusada de narcisisme o d'impertinència, com ara per part d'un dels *glaneurs* (Alain F., que s'alimenta amb les restes dels mercats mentre sobreviu venent una revista i, desinteressadament, fa classes nocturnes per a immigrants) que, a *Deux ans après*, li retreu que ella no s'acorda amb el tema de la pel·lícula. Varda li replica que ella també és una espigoladora (d'objectes, però sobretot d'imatges) i que va filmar-se per honestat: com ho fan els retrats, ella s'havia d'exposar davant de la càmera amb sinceritat. En tot cas, contrariant Alain F., el cos de Varda no és una impertinència en el film, sinó que s'hi acorda. Mentre filmava una mà, que sostenia una postal que reproduïx un autoretrat de Rembrandt, amb la seva altra mà, se'n va adonar de la relació fulgurant amb un tema de la pel·lícula: el pas del temps i les seves empremtes en les coses i els cossos. Integrades aquestes imatges en el film, l'autoretrat es una representació del món mentre que el retrat d'altres cossos i objectes es converteix en autoretrat. És possible pensar en aquesta afirmació del filòsof italià Franco Rella:

«La representació del món esdevé representació de si mateix, el retrat (d'un rostre, però també d'una cosa o d'un paisatge) es fa autoretrat. Mostrar el món en el seu canvi significa mostrar el món en el mateix canvi, fins al punt que, com diu Baudelaire, el jo s'evapora o, com diu Rimbaud, el jo esdevé un altre» (RELLA, 1998:58).

També es pot pensar en una teoria esbossada per Serge Daney en un article publicat al diari *Libération*, el 24 de gener del 1982, a propòsit del díptic format per *Mur, Murs* i *Documenteur*, que Agnès Varda, en la seva segona estada a Los Angeles, va rodar a primers dels anys 80. El primer és un documental extravertit sobre el muralisme de Los Angeles i el segon un film introvertit en què, fent-s'hi presents també murals, una dona (amb un fill interpretat per Mathieu Demy, fill de Demy i Varda) viu en el dolor i l'estranyesa havent-se separat del seu home: una

forma d'autoretratar-se a través d'un personatge interposat (i la presència actoral de la muntadora Sabine Mamou) en un moment de crisi i, de fet, de separació de la parella de cineastes. El cas és que, en l'esmentat article, Daney afirma a l'any 1982 que, atenent a la hipotètica descoberta de la barreja entre la ficció i el documental, aquesta sempre ha existit en el cinema. Hi afegeix que, de fet, tots els films són "documents", cosa que argumenta amb una intuïció reveladora: «Un documentaire, souvenez-vous, c'était toujours sur quelque chose. Ça pesait. Ça pesait sur les sardines, les bergers, les prolos, les orchidées, les illes Fidji, les châliutiers, les colonies, les autres, Tandis que un document c'est avec. Un document informe sur l'état de la matière filmée ou a filmer et sur l'état du corps filmant. L'un avec l'autre». Un film/document com *Los espigadores y la espigadora* informa certament sobre l'estat de la matèria que filma i sobre l'estat del cos que filma.

En mostrar la postal de l'autoretrat de Rembrandt, Varda afirma: «Voilà l'autoportrait de Rembrandt. Toujours c'est le même, un autoportrait». Aleshores cobreix la postal amb una mà. No és una manera de suggerir que qualsevol autoretrat mostra i a la vegada també amaga? Uns anys després, amb *Les plages d'Agnès* (2008), Varda es fa omnipresent en el film en la mesura que ella mateixa és el tema del film, on fa memòria de pròpia vida. L'autoretrat pren la dimensió temporal de l'autobiografia, un gènere escàs en el cinema. Tanmateix, tot i el fet de mostrar-se i de recordar la seva vida, hi ha un advertiment a l'inici de la pel·lícula. En una platja, munta una instal·lació de miralls mentre que el vent fa que el fulard que du li tapi el rostre. Enriolada, la cineasta comenta amb els seus assistents que aquesta és la seva idea de l'autoretrat: uns miralls deformats i un fulard a la cara. A més de les imatges rodades en el present amb la seva presència corporal i amb els seus comentaris, la cineasta utilitza a *Les plages d'Agnès* la pròpia filmografia, així com fotografies i altres documents i fins objectes, a la manera d'un arxiu, com una forma de memòria que, a través de fragments escollits, li permet evocar moments de la seva vida i de l'època. A la vegada s'hi apunta que hi ha elements biogràfics transformats en material de ficció i així encarnats en personatges que fan de dobles o de miralls més o menys deformats. En certa manera, em recorda el joc de *Chantal Akerman par Chantal Akerman* (1996), el film per a la sèrie *Cinéma, de notre temps* en què Akerman presenta com un possible autoretrat (i també una autobiografia) l'encadenament de diverses seqüències dels seus films, que configuren una recerca formal entre la ficció i el documental, el dietari i l'assaig. Akerman, però, sobretot utilitza ficcions, la qual cosa encara ho fa més complex i interessant pel que fa a les possibles maneres d'autoretratar-se. És així que, com ho suggereix *Chantal Akerman par Chantal Akerman*, la cineasta es representaria o es desdoblaria diversament en personatges encarnats per Aurore

Clément (com ara a *Les rendez-vous d'Anne*, film de 1978 en què una cineasta fa un recorregut entre la ciutat alemanya d'Essen i París); en la Maria de Medeiros afamada de *J'ai faim, j'ai froid* (1984) o en la noia que vaga per Brussel·les descobrint la seva sexualitat i sentint-se sola a *Portrait d'une jeune fille a la fin des années 60 a Bruxelles* (1993). La idea del desdoblament s'apunta clarament a *Lettre d'un cinéaste* (1984), una de les cartes filmiques amb les quals diversos cineastes van respondre a una comanda de *Cinéma, cinémas*, un programa del canal televisiu francès Antenne 2 que es va emetre de 1982 a 1991. En aquesta carta fílmica, de vuit minuts de durada, Akerman confessa que si fa cinema és perquè no s'ha atrevit a fer l'aposta per l'escriptura, tot i que aquesta és essencial en el seu procés creatiu: «Per fer un film, sempre fa falta escriure». Escriure per aclarir-se sobre la pel·lícula que vol fer; escriure per triar, elaborar, ordenar l'experiència; escriure per pensar, conèixer el món i conèixer-se. El cas és que Chantal Akerman converteix la seva *Lettre d'un cinéaste* en una mena d'autoretrat humorístic en què explica que s'ha de fer, a més d'escriure, per realitzar un film: llevar-se, vestir-se, menjar, disposar d'actors i d'un equip. De manera literal, pot observar-se com es lleva del llit, es vesteix i menja. Però no només en el seu cas, sinó també en el de l'actriu Aurore Clément, de manera que, per tant, s'hi apunta la idea del desdoblament, de l'(auto)representació a través dels intèrprets.

Tanmateix, pot considerar-se que Akerman no només va desdoblar-se o projectar-se en personatges encarnats per actrius. Ella mateixa hauria interpretat personatges en ficcions, tot i que a la vegada es possible preguntar-se si aquests personatges són una representació d'ella mateixa o bé una manera d'esdevenir una altra. He parlat de *Saute ma ville*. Vuit anys després, a *Je, tu, il, elle*, (1974) va fer-se present físicament a les imatges per relatar l'itinerari d'una experiència que comença en solitud, mentre escriu i menja sucre dins d'un apartament, passa pel contacte amb una alteritat (el camioner que interpreta Niel Arestrup) i conclou amb el retrobament amb el cos d'una altra dona per representar d'una manera alternativa la sexualitat femenina: una última i llarga escena en què, contrariant el "voyeurisme", dos cossos nus s'abracen i es freguen amb una franquesa i alhora una crua sobrietat antitètiques al cinema pornogràfic. En tot cas, Akerman hi representa un personatge anomenat Julie? O no hi deixa d'auto-representar-se? Potser una cosa i altra. Al capdavall, la presència en una imatge d'un cos (cosa que també val pels actors) és en ella mateixa una forma d'autorepresentació. Com, d'altra banda, en una autorepresentació hi pot haver un joc amb un mateix, una disfressa, un desig de ser un altre o d'inventar-se.

Contràriament a Varda, que s'ha fet més visible a les seves imatges a mesura que passaven els anys, Akerman va tendir

a fer-se físicament invisible al seu cinema, però a vegades hi va reaparèixer, com ara a *L'homme à la valise*, que, com si fos una autoficció en què ella mateixa es posa en una situació imaginària, convida novament a plantejar-se què hi ha de la pròpia Akerman en un personatge que, després de dos mesos d'absència, retorna a casa amb la necessitat de treballar (i és així que, de manera significativa, vol escriure) i hi troba l'amic al qual ha deixat l'apartament sense que vulgui marxar-ne; o com ara a *Portrait d'une paresseuse*, en què, al seu llit, s'asseu als peus de la seva estimada Sonia Wieder-Atherton per escoltar com tocar el violoncel. En tot cas, encara que no hi aparegui físicament, les seves empremtes personals i biogràfiques són presents en els seus films, sempre a la recerca de noves formes. De fet, l'absència física, junt amb seva plena presència, va arribar aviat amb *News from Home* (1977), en què ella mateixa llegeix les cartes que va rebre de la seva mare, Natalie, durant una estada a Nova York al 1973. Va ser la primera estada de la cineasta a aquesta ciutat. Tres anys després, el 1976, hi va tornar per rodar-hi les imatges de *News from Home*. Akerman va visitar els llocs coneguts, durant els seus anteriors passeigs solitaris a la ciutat, abans de filmar només 170 minuts per un film que dura 80 minuts. La memòria i la reflexió sobre l'experiència viscuda havien fet el seu treball. Passat el temps, la memòria dels espais li revelava quin havia de ser el lloc precís on havia de col·locar la càmera per revelar una mirada personal lligada a un sentiment d'estrangeria (i alhora la voluntat de coneixement d'una realitat aliena) que també es percep en altres films seus posteriors, estiguin rodats a l'Europa de l'Est, al Sud dels EUA, a banda i banda d'un pas de la frontera entre Mèxic i els EUA, o a Tel-Aviv. Passat el temps, Akerman, que sempre va rebutjar el sentimentalisme perquè aparegués una emoció més profunda, va llegir les cartes de la mare amb un distanciament que fa comunicable l'experiència: és possible reconèixer-hi el desig que la filla sigui feliç, però igualment els reclams perquè torni la "pròdiga" i fins els retrets perquè no l'escriu; també la insistència en què tingui cura d'ella mateixa, no passi per llocs perillosos i no surti de nits a Nova York. Passa el temps i les mares no canvien. Potser les filles tampoc. Trenta anys més tard, durant l'estada de la cineasta a Tel-Aviv en què va filmar *Là-bas* (2005), Natalie Akerman, ara per telèfon, continua dient-li a la filla que l'enyora, que es cuidi i que estigui alerta. Chantal, conscient de la inquietud de la mare davant dels possibles atemptats, vol tranquil·litzar-la: «No agafo l'autobús, no vaig als supermercats ni als cinemes». A *Là-bas*, pel·lícula pròxima a un dietari fílmic, no es veu el cos de Chantal Akerman. Hi observem el que ella mira i filma des de darrere la finestra del seu apartament a Tel-Aviv. També ens revela els seus pensaments. Així, mentre entreveiem els veïns, ens fa arribar que li ha aflorat una capa antiga: es recorda com la nena que mirava com els altres nens jugaven a pilota als carrers de Brussel·les. Mirava a través de la finestra i es replegava en ella mateixa. Ho continua fent. Mirar

l'altre, observar el món i replegar-se en ella mateixa vivint l'ambigüitat d'un estat que mena a la solitud, però també a la creació. El jo reclòs i obert darrere la finestra.

Entre *News from Home* i *Là-bas*, films íntims i assagístics en què s'hi fa present la relació amb la mare en la distància, Chantal Akerman va anar a la recerca de les seves arrels a l'Europa de l'Est per mostrar-ho a les imatges silencioses de *D'est* (1993), amb els seus *travellings* laterals majestuosos; va expressar l'estat del seu cos, encara que no es faci visible, a través de la seva veu tan musical com rogallosa (el pas del temps i potser els efectes del tabac) en documentals tan personals com *Sud* (1998), rodat en el sud encara racista dels EUA, i *De l'autre côté* (2006), en què fa una incursió als dos costats d'un punt de la frontera entre Mèxic i els EUA filmant-ne un mur que recorda la tanca dels camps de concentració i d'extermini nazi. Quan Akerman va ser l'any 2005 a Barcelona, convidada pel MICEC, li vaig preguntar si aquestes imatges del mur van ser filmades pensant en les tanques dels camps nazis, dels quals Natalie Akerman va ser una supervivent. Em va respondre que sí, amb el convenciment de l'evidència, i que també van ser filmades perquè l'espectador hi pensés. Hi ha un altre film, l'últim, del qual s'ha de parlar: *No Home Movie*, en què hi palpita tant la condició de supervivent de Natalie Akerman com la dificultat de parlar d'una experiència de l'horror

màxim. La mare (que d'alguna manera inspira la gestualitat, relacionada amb la repetició de les activitats domèstiques, de la protagonista de l'obra mestra *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*) ocupa el centre de i, a diferència de les altres ocasions, s'hi fa present el seu rostre i el seu cos, mentre que la filla pràcticament no apareix en imatge. Aquesta filla, com a tal i com a cineasta, es planteja, però, com filmar la mare en el moment en què l'abatiment del seu cos anuncia que el transit cap a la mort és imminent. Aleshores, la càmera adopta una distància pudorosa mentre l'enquadrament abasta l'apartament amb la sensació que és un espai ple que es buida de vida. Aquest és l'últim tan decididament premonitori que clou amb unes cortines que es tanquen. No només és la fi de la mare, sinó que s'hi anuncia la mort de la pròpia cineasta, de la qual podem sentir a un desmenjament vital. O potser ens ho fa creure el seu suïcidi, que va arribar uns mesos després de la realització del film. Al capdavall, tot i els seus autoretrats i les seves empremtes biogràfiques, què podem saber-ne de Varda i Akerman a través del seu cinema? Recordem el final de *Chantal Akerman par Chantal Akerman*: «Em dic Chantal Akerman i vaig néixer a Brussel·les. Això sí que és cert». La resta, potser, és el treball de les nostres suposicions i de la nostra imaginació: un jo que es mostra, també s'amaga. •

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AKERMAN, Chantal (2004). *Autoportrait de Chantal Akerman en cinéaste*. Paris. Cahiers du Cinéma-Centre Pompidou.
 DANÉY, Serge (1982). *Mur, murs et Documenteur*. Paris. Libération.
 GIL, Paloma, MERINO, Imma (1994). *Entrevista a Jane Birkin*. Girona. *Presència*.
 NAVACELLE, Christine de, DEVARRIEUX, Claire (1988).

Agnès Varda: Cinema du Réel. Paris. Ed. Autrement.
 PIAZZO, Philippe (2000). *Agnès Varda, glaneuse sachant glaner*. Paris. Le Monde-Eden
 RELLA, Franco (1998). *Confins. La visibilitat del món i l'enigma de l'autorepresentació*. València. Ediciones 3 y 4.
 VARDA, Agnès (1994). *Varda par Agnès*. Paris. Cahiers du Cinéma/Cine-Tamaris.

IMMA MERINO

Imma Merino (Castellfollit de la Roca, 1962). Llicenciada en Filosofia per la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB) i doctora en Comunicació per la Universitat Pompeu Fabra (UPF) amb la tesi doctoral *Subjectivitat i autorepresentació en el cinema d'Agnès Varda*. És professora de Història del Cinema a la Universitat de Girona (UdG) i de Documental de Creació a

la UPF. Exerceix com a crítica de cinema i periodista cultural al diari *El Punt-Avui*. Ha col·laborat en diversos llibres col·lectius, entre els quals *Al otro lado de la ficción: trece documentalistas españolas*, *Derivas del cine contemporáneo* i les monografies sobre *Jacques Demy*, *François Truffaut: el deseo del cine* i *Max Ophüls: carné de baile*.