

Autoretrats identitaris d'una mirada fílmica. De l'absència a la (multi)presència: Duras, Akerman, Varda

Identity self-portraits of a filmic gaze. From absence to (multi)presence:
Duras, Akerman, Varda

Lourdes Monterrubio Ibáñez

RESUM

El present article pretén analitzar la naturalesa dels autoretrats fílmics de tres de les autores més importants del cinema francòfon: Marguerite Duras, Chantal Akerman i Agnès Varda. Totes elles generen un *autoretrat identitari* que mostra les essències de les seves respectives mirades fílmiques. Tres autoretrats que descriuen un itinerari des de l'absència a la (multi)presència, de la identitat a l'alteritat i la intersubjectivitat, de la ficció a l'autobiografia, de l'espai artístic a l'íntim, de la presència literària a la plàstica, i que comparteixen una mateixa i primigènica voluntat: la reivindicació de la seva condició de dones cineastes a través de la reflexió cinematogràfica. Marguerite Duras va mostrar la seva imatge en una única obra, *Le camion* (1977), per a continuació encarnar mitjançant la seva veu *off* diferents personatges femenins que romanen absents en la imatge fílmica. Personatges de ficció amb els quals es produeix una dualitat-identificació i que componen així un *autoretrat en absència* de l'escriptora i cineasta a *Le navire Night* (1979), *Aurélia Steiner* (1979), *Agatha et les lectures illimitées* (1981) y *L'homme atlantique* (1981). Chantal Akerman, per la seva banda, a més de desdoblar-se en cineasta i actriu a l'inici de la seva filmografia, crea tres obres que componen el seu *autoretrat existencial*: *News from Home* (1977), *La-bàs* (2006) i *No Home Movie* (2015). Films de caràcter diarístic on l'autoretrat es construeix a través del conflicte amb l'alteritat materna i amb la pròpia identitat i que es materialitza mitjançant la dialèctica presència-absència d'Akerman. Finalment, Agnès Varda crea un *autoretrat de la multipresència* que neix del seu interès per l'alteritat, del retrat de l'altre creat a *Jane B. par Agnès V.* (1988) i *Jacquot de Nantes* (1991) i continuat a *Los espigadores y la espigadora* (2000). A *Las plages d'Agnès* (2008) la trobada entre l'autobiografia i la instal·lació artística li permet generar múltiples imatges, presents i passades, reals i fictivals, per aconseguir un collage-puzle de si mateixa.

PARAULES

Marguerite Duras, Chantal Akerman, Agnès Varda, autoretrat, mirada fílmica, enunciació en primera persona, identitat i alteritat, presència i absència.

ABSTRACT

The present article aims to analyze the nature of the filmic self-portraits of three of the greatest directors in francophone cinema: Marguerite Duras, Chantal Akerman and Agnès Varda. They all generate an *identity self-portrait* that shows the essences of their respective filmic gazes. Three self-portraits that describe a route from absence to (multi)presence, from identity to alterity and intersubjectivity, from fiction to autobiography, from artistic to intimate space, from literary presence to that of visual arts, and which share the same primordial desire: the vindication of their female filmmakers' status through cinematic reflexion. Marguerite Duras only showed her image in one single work, *The Lorry* (1977), to then embody, through her voice-over, different female characters who remain absent from the filmic image. A duality-identification is then generated between the filmmaker and the fictional characters, and the latter compose a *self-portrait in absence* of the director in *Le navire night* (1979), *Aurélia Steiner* (1979), *Agatha and the Unlimited Readings* (1981) and *The Atlantique Man* (1981). Chantal Akerman, while dividing herself into filmmaker and actress at the beginning of her career, created three works that represent her *existential self-portrait*: *News from Home* (1977), *Down There* (2006) and *No Home Movie* (2015). Films of a diaristic nature where the self-portrait is constructed through the conflict with maternal alterity and self-identity, and which is embodied by the dialectic presence-absence of Akerman in the film. Finally, Agnès Varda creates a *self-portrait of the multipresence* born from her interest in alterity, from the portraits of others created in *Jane B. for Agnès V.* (1988) and *Jacquot de Nantes* (1991), and which she continues in *The Gleaners and I* (2000). In *The Beaches of Agnès* (2008) the meeting between autobiography and art installation enables her to generate multiple self-images, present and past, real and fictional, in order to achieve a collage-puzzle of herself.

KEYWORDS

Marguerite Duras, Chantal Akerman, Agnès Varda, self-portrait, filmic gaze, first-person enunciation, identity and alterity, presence and absence.

L'autoretrat filmic ha estat analitzat per diversos autors com una de les formes del «cinema-jo» descrit per Philippe Lejeune a *Cine y autobiografía, problemas de vocabulario* (1987), terme amb què l'autor traslladava la qüestió autobiogràfica de la literatura al cinema. Les diferents modalitats discursives d'aquesta «escriptura fílmica del jo» inclouen dispositius clarament identificables, com el diari o la carta, i d'altres més esquius, com l'autoretrat, que es fonen i es confonen en experiències diverses:

«[...] encara que l'autoretrat filmic sigui difícil de dilucidar, no per això està mancat de terreny de joc, sempre que es canviï el retrat de vida propi de l'autobiografia per la inscripció de la vida, i l'enclavament narratiu pel registre discontinu del jo regulat per la reminiscència i la meditació poètica» (FONT, 2008: 45).

Al seu torn, Raymond Bellour parteix del treball de Michel Beaujour sobre l'autoretrat literari (1980: 9) per oferir a *Autorretratos* (1988) una definició de l'autoretrat filmic a través de cinc caràcters, insistint prèviament en les seves diferències respecte a l'autobiografia:

«L'autoretrat se situa doncs a la banda de l'analògic, del metafòric i del poètic més que del narratiu: "intenta constituir la seva coherència gràcies a un sistema de recordatoris, de repeticions, de superposicions i de correspondències entre elements homòlegs i substituïbles, de tal manera que la seva principal aparença és la d'allò discontinu, de la juxtaposició anacrònica, del muntatge". Allà on l'autobiografia es defineix per un tancament temporal, l'autoretrat apareix com una totalitat sense fi, on res es pot donar per avançat, ja que el seu autor ens anuncia: "No us explicaré el que vaig fer, sinó que us diré qui sóc". L'autor d'autoretrats parteix d'una pregunta que manifesta una absència de si mateix, i qualsevol cosa hi pot acabar responent; així, passa sense transició d'un buit a un excés, i no sap clarament ni on va ni el que fa [...]». (BELLOUR, 2009a: 294)

A continuació, l'autor exposa els motius pels quals la tecnologia digital «sembla prestar-se més estretament que el cinema a l'aventura de l'autoretrat» (BELLOUR, 2009a: 297). Escripures del jo que a França es desenvolupen durant la modernitat cinematogràfica com a conseqüència de l'expressió de la subjectivitat en l'obra fílmica i que, com indica Bellour respecte de l'autoretrat, proliferen a partir de la dècada dels vuitanta.

A *L'autoportrait en cinéma* (2008) Françoise Grange conclou que l'essència definitiva de l'autoretrat filmic es troba en la impossibilitat de la seva fixació:

«El film s'emporta les seves imatges, les esborra, les reemplaça. Aquest absentisme permanent és el símptoma de la potència

autoretratística del cinema. El seu flux es desplaça en el temps, transporta una imatge mai completa en el procés d'un esdevenir ampliat a cada instant» (GRANGE, 2015: XXIII-7).

Assumint aquesta inevitable dialèctica presència-absència, l'autora exposa dues consideracions que prendrem com a premissa inicial del nostre estudi. En primer lloc, i pel que fa a la presència, la noció d'autoretrat supera la dimensió de la mera autorepresentació:

«Fer un autoretrat no és exposar la pròpia imatge, sinó proposar la cerca de la imatge com a presència imperceptible i dolorosa d'aquesta absència que ens persegueix a tots. Un autoretrat és l'exposició de l'obsessió per ser sempre un altre, de trobar-se en un lloc impossible de localitzar quan tant desitjaríem determinar-ne la posició. Fugida cap endavant, l'autoretrat és l'experiència de la travessia dels espais, els temps, els estrats que recorren els mons que creiem habitar, quan són ells els que ens habiten». (GRANGE, 2015: XXIII-4)

Com exposa Beaujour: «Atrapat entre l'absència i l'Home, l'autoretrat ha de donar tómb per produir el que sempre serà, en essència, l'entrellaçament d'una antropologia i una tanatografia» (1980: 13). En segon lloc, l'autoretrat «condensa i exposa en diversos fronts un pensament del cinema», i això implica no només «descriure's en cinema» sinó també «descriure el mateix cinema». Ambdues naturaleses «es retornen espurnes especulars en les quals s'observen; avancen juntes a distàncies evolutives» (GRANGE, 2015: XII-17). A partir d'aquesta caracterització, denominarem aquesta experiència fílmica *autoretrat identitari*, ja que persegueix l'expressió de la identitat del cineasta a través de la seva *mirada fílmica*, com a materialització del seu pensament cinematogràfic, superant les limitacions que implicaria aplicar una perspectiva merament genèrica. Com indica Domènec Font:

«L'"escriptura del jo" té els mateixos contorns imprecisos i la mateixa condició herètica que l'assaig fílmic, amb el qual, amb freqüència, va lligada: una escriptura personal que se situa en un difícil encaix genèric i no en una menys problemàtica caracterització» (2008: 47).

El present article pretén analitzar i comparar la naturalesa dels autoretrats identitaris de tres de les cineastes més importants del cinema francòfon: Marguerite Duras, Chantal Akerman i Agnès Varda. L'elecció d'aquestes tres autores es justifica no només per les seves aportacions a la configuració de l'autoretrat fílmic, sinó per l'apassionant itinerari que descriuen, com pretenem mostrar, des de la modernitat al cinema contemporani a través de diferents eixos: de l'absència a la (multi)presència, de la identitat a l'alteritat i la intersubjectivitat, de la ficció a l'autobiografia, de l'artístic a l'íntim. Experiències de l'autoretrat

filmic que comparteixen una mateixa i primigènia voluntat: la reivindicació de la seva condició de dones cineastes a través de la reflexió cinematogràfica, del seu *pensar el cinema*. Com declara Varda a *Filmer le désir* (Marie Mandy, 2002): «El primer gest feminista consisteix a dir [...] jo miro. L'acte de decidir mirar [...] el món no està definit per com em miren sinó per com jo miro».

Marguerite Duras. Autoretrat coalescent en veu i absència

L'etapa final de l'obra cinematogràfica de Marguerite Duras desenvolupa el que hem denominat «coalescència literària-cinematogràfica», una fusió d'ambdues disciplines artístiques generada a partir de la necessitat de *fer veu* el text literari sobre la imatge filmica i amb la finalitat d'aconseguir la deconstrucció narrativa i la destrucció artística, tant literària com cinematogràfica (MONTERRUBIO, 2013). Es produeix llavors una de les més reveladores materialitzacions de la *imatge-temps* de la modernitat definida per Gilles Deleuze, destruint l'esquema sensoriomotriu de la *imatge-moviment* del cinema clàssic, per produir «la indiscernibilitat del real i l'imaginari» (1985: 363). La independència de la imatge visual i la imatge sonora, l'interstici entre ambdues i l'enunciació de la veu *off* com a acte de parla pur (1985: 338-339, 368, 320-321) generen una imatge-temps coalescent que nega la representació i defineix el denominat cicle hindú –*La femme du Gange* (1972), *India Song* (1975) i *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1976)–. A *India song* la cineasta interpreta, per primera vegada, una de les *veus absents* del film, que en la seva última part s'erigeix en narradora del relat sonor.

El seu següent projecte, *Le camion* (1977), es convertirà en l'única obra on l'autora apareix en imatge, a l'espai de la *chambre noire* de la lectura, de l'escriptura feta veu, des d'on *hipotetitzar* un film. Compartim la percepció de Grange, que defineix l'obra com un autoretrat: «L'autorepresentació en situació (direcció de l'actor) es converteix en l'autoretrat d'una cineasta habitada per una visió particular del cinema» (GRANGE, 2015: XXII-13,16). Autoretrat d'una cineasta durant la creació amb el qual expressa el seu pensament cinematogràfic a través d'una mirada filmica que, com passava en el cicle hindú, genera la deconstrucció del relat, un cop més de naturalesa coalescent entre l'escriptura literària i la realització cinematogràfica, mitjançant «l'oscil·lació entre l'actual i el virtual» que analitza Julie Beaulieu (2015: 122). A més, el desdoblament entre la realitat de la lectura (cineasta i actor) i la fabulació del film (la dona i el conductor del camió) fa que es produeixi una identificació entre cineasta i personatge, abordant així la dualitat identitat creadora-alteritat ficcional que definirà l'autoretrat identitari de la resta de la filmografia durasiana. Exposa la cineasta en la seva conversa amb Michelle Porte: «També sóc jo [la dona del camió], sens dubte, tal com

puic ser totes les dones [...] He arribat, en qualsevol cas, a això, a parlar de mi com d'un altre, a interessar-me per mi mateixa com un altre m'interessaria. A parlar amb mi, potser, no ho sé» (DURES, 1977: 132). Una «identitat i dualitat irreductible de Duras i de la dona del camió», com explica Youssef Ishaghpour, que «consisteix a parlar d'una mateixa dient ella: una lleugera imatge mental circula, sense mai prendre forma, que se separa de Duras cap a una llunyania indeterminada i que torna a continuació projectant-se sobre la seva imatge cinematogràfica per irrealitzar-la» (ISHAGHPOUR, 1982: 263)..

Després de *Le camion*, Duras s'absenta definitivament de la imatge visual de les seves obres per assumir l'enunciació de totes elles a través de la veu *off*, que respon a la definició de *veu-jo* de Michel Chion (2004: 59) i més específicament a la *paraula-text*, amb la qual Duras troba la dimensió creativa de les seves obres: «Al cinema, en relació amb la literatura, la paraula-text s'enriqueix, doncs, amb un poder suplementari: no només suscita la presència de les coses en l'esperit, sinó davant de la vista i l'òida» (CHION, 1993: 163). *Le navire Night* (1979) mostra novament els dos espais –el de la creació i el de la potencial ficció– ja presents a *Le camion*. En aquesta ocasió, les veus de Duras i Benoît Jacquot s'emmarquen en un relat autobiogràfic sobre una estada a Atenes, com indica la mateixa autora en el pròleg del text literari. Així, la identitat de la cineasta es converteix novament en personatge de l'obra, ara només present a través de la seva veu, per narrar de nou el relat entorn d'una dona, F., mitjançant la negació de la seva posada en escena, substituïda en aquest cas per l'espai del plató on hauria de filmar-se i amb els actors que la representarien. L'autoretrat durasià reivindica novament la seva identitat creadora a través d'un pla de la imatge visual. Entre els elements de la creació cinematogràfica mostrats, la càmera ensenya una pissarra sobre la qual apareix escrit el fragment del diàleg entre Duras i Jacquot que acabem d'escoltar. Un diàleg en el qual s'identifiquen les seves respectives línies (MARG i Benoît), oferint una imatge visual de la identitat dels personatges que dialoguen. Així, la identitat artística de Duras genera un nou autoretrat per mostrar la seva visió dels temes recurrents de la seva creació: l'experiència del desig i la passió amorosa definits per l'absència dels seus protagonistes, a partir de la mateixa dualitat identitat creadora-alteritat ficcional.

A *Aurélia Steiner Melbourne* i *Aurélia Steiner Vancouver* (1979) la identitat de Duras desapareix completament per encarnar el seu personatge protagonista, absent igualment de la imatge visual. Les dues Aurélia s'encarnen en la seva veu per confondre's amb ella. La mateixa autora exposa la identificació entre cineasta i personatge: «Si vols, quan parlo sóc Aurélia Steiner [...] Despertar l'Aurélia, fins i tot si neix de mi» (DURAS, 1993: 128). Tant la dualitat de les dues obres

anteriors com la identificació, en aquest cas, es produeixen gràcies al *buidat identitari* dels personatges, que a *Aurélia* es produeix a través del dispositiu epistolar: «aquest nom designa estrictament el que *jo* significa: una “forma buida”, marca de la subjectivitat en la seva dimensió universal i singular» (VOISIN-ATLANI, 1988: 192). Subjectivitats femenines definides, a més de per la seva absència en imatge, per l'omissió del seu nom (la dona del camió, F.) i/o per l'absència o contradicció de les seves referències biogràfiques, que permeten la fusió amb la identitat de la cineasta en reincidir en la visió durasiana del desig, la passió, l'incest, el conflicte identitari respecte als progenitors i, en aquest cas, l'Holocaust. Dos nous autoretrats durasians en veu i absència que ofereixen dues imatges crucials d'aquesta identificació, traslladada als personatges. A *Melbourne* la imatge de l'Aurélia podria aparèixer sobre un pont parisenc, tot convertint la pantalla cinematogràfica en un mirall en el qual es reflecteix Duras-Aurélia. A *Vancouver* la protagonista intenta resoldre el seu conflicte identitari a través de la contínua materialització del seu nom, fet veu i escriptura. La inscripció d'aquest i d'un extracte del text sobre la pantalla cinematogràfica, tots dos escrits a mà, identifiquen a més l'escriptura i cal·ligrafia de l'Aurélia amb la de Duras.

A *Agatha et les lectures illimitées* (1981) la cineasta introdueix un element que aporta una nova dimensió a l'autoretrat coalescent: Yann Andréa, parella sentimental de l'autora, esdevé actor del film, al costat de Bulle Ogier. L'obra, que presenta el relat de l'incest entre l'Agatha i el seu germà, es desdobla novament en dos espais. La imatge visual presenta dos personatges silenciosos que recorren el hall d'un hotel –Roches Noires– i que només es retroben a la conclusió de l'obra. La imatge sonora exposa el diàleg entre l'Agatha i el seu germà en el moment de la seva separació definitiva. Si la imatge visual està protagonitzada per Ogier i Andréa, la sonora la produeixen les veus d'aquest últim i Duras. La cineasta, per tant, encarna un cop més el personatge protagonista: «C'est moi, Agatha» (DURAS, 2014: 139). No obstant, en aquesta ocasió, l'alteritat amorosa de la ficció la personifica l'alteritat amorosa real de Duras, densificant així la identificació entre personatge i cineasta. A més, la imatge visual es divideix entre l'espai exterior de la platja i l'interior de l'hotel. El primer, identificat amb la veu masculina, representa l'espai de la ficció, de la diegesi, dels records d'infància dels personatges de la imatge sonora, com a símbol de l'absència present del record evocat. El segon es constitueix, en primer lloc, com a espai extradiegètic de l'escriptura durasiana, associat a la seva veu, on es produeix una vegada més la revelació del dispositiu fílmic. Mentre la veu d'Agatha-Duras enuncia un nou record d'infància dels germans, la imatge visual segueix el passejar del personatge femení per l'hotel. És llavors quan es mostra la càmera a través d'un mirall i a continuació el personatge

mira cap a ella, trencant així la quarta paret cinematogràfica, destruint la ficció associada a l'exterior, per revelar l'espai extradiegètic de la construcció fílmica, l'espai de l'escriptura. La mirada a càmera d'Ogier és la mirada a Duras, per generar de nou una magnífica metàfora del dispositiu fílmic com a mirall que produeix l'autoretrat, mirall on es miren el personatge visual i el personatge-cineasta sonor. Tot això gràcies a la potència de la veu *off* durasiana, que així presenta Ishaghpour:

«La veu no pertany ni a l'ordre de la representació, ni a l'ordre de la presència en si, no és representable, sinó que condiona la representació. Mitjançant la veu, l'*off* integral, Duras esquinça la màgia del cinema com a univers d'identificació, de fascinació imaginària» (ISHAGHPUR, 1986: 280).

Finalment, *L'homme atlantique* (1981) es construeix amb les imatges no utilitzades a *Agatha...*, per crear una obra on més de la meitat del metratge es compon de la imatge en negre, sobre la qual escoltem, per última vegada, la veu de Duras. Veu que en aquesta ocasió enuncia la consciència de la pròpia cineasta, que ja no relata cap ficció, sinó que es dirigeix a l'actor Yann Andréa sobre imatges d'ell, per barrejar-les amb les seves reflexions al voltant de la seva relació amorosa sobre la pantalla en negre. *L'homme atlantique* es desprèn així de la ficció d'*Agatha...* per exposar un últim autoretrat de Duras en relació a l'alteritat amorosa d'Andréa. Un autoretrat més que mai de l'absència, que una vegada més conjuga la faceta artística de l'obra per realitzar amb la més íntima de l'experiència amorosa: «No sé ja on som, en quin final de quin amor, en quin començament de quin altre amor, en quina història ens hem perdut. El meu saber acaba en aquesta pel·lícula. Acaba perquè sé que no hi ha una sola imatge que pugui perllongar-la». La destrucció anunciada a *Le camion*: «que el cinema vagi cap a la seva perdició, és l'únic cinema» (DURAS, 1977: 74) és completada a *L'homme atlantique*. La veu de la cineasta i el negre de la imatge visual posen punt i final a un magnífic autoretrat en veu i absència a través de la coalescència literària-cinematogràfica durasiana: «Els films de Duras optarien per tant, mitjançant la deriva de l'autoretrat, per la *posada en escena* d'una consciència, d'un subjecte individualitzat amo de tot» (GRANGE, 2000: 463). Una *posada en absència*, diríem nosaltres, d'una consciència autoral femenina que reivindica la seva condició de cineasta representant el gest feminista primigeni que descrivia Varda i que analitza Beaulieu respecte a Duras: «una presa de posició que desemboca en una política i una filosofia en el centre de la qual es troben la dona, l'autora i les dones (personatges femenins)», per desenvolupar temàtiques fins llavors considerades tabú, exemplificant «la reapropiació del cos de la dona i de les seves sensacions» (BEAULIEU, 2010: 35-36). Gest feminista que diversos autors associen també a la transgressió i subversió de la narrativa clàssica associada a la imatge-moviment: «subverteix

el sistema de representació androcèntric del cinema clàssic i comercial [...] rebutjant la perspectiva de la mirada masculina tradicional», i molt especialment a la veu coalescent durasiana:

«[...] aquestes veus [...] situen l'enunciació a la banda de la identitat femenina, tradicionalment menystinguda al cinema narratiu. I encara més, aquestes veus femenines criden l'atenció sobre la marginació social i expressen memòria històrica, establint un paral·lelisme entre la segregació social, econòmica i cultural a la societat occidental patriarcal i els elements *off* i no diegètics a la representació fílmica». (MAULE, 2015: 38, 56, 30)

Autoretrat identitari d'una dona cineasta materialitzat mitjançant l'absència de la seva imatge i la presència de la seva veu, per desenvolupar així la dualitat-identificació entre l'autora i els seus personatges femenins, en el que suposa l'experiència límit, mai superada, de les relacions entre la literatura i el cinema.

Chantal Akerman. Autoretrat existencial davant de l'alteritat materna

La *presència* de Chantal Akerman a la seva obra fílmica ha ocupat diverses *posicions*. Si en l'inici de la seva filmografia es va desdoblant en cineasta i actriu en obres de caràcter ficcional –*Saute ma ville* (1968), *L'enfant aimé ou je joue à être une femme mariée* (1971), *La chambre* (1972), *Je, tu, il, elle* (1974)–, a principis dels vuitanta mostra la seva presència com a directora de l'obra documental en curs –*Dis-moi* (1980), *Un jour Pina a demandé* (1984), *Les années 80* (1983). Dialèctica actriu-cineasta que s'explora també mitjançant el distanciament i la ironia de l'autoficció a *L'homme à la valise* (1983), *Lettre d'un cinéaste* (1984) i *Portrait d'une paresseuse* (1986). No obstant això, l'autoretrat existencial, la pròpia identitat com a matèria fílmica, s'explora en tres obres que travessen la seva filmografia: *News from Home* (1977), *Là-bas* (2006) i *No Home Movie* (2015).

News from Home es genera a partir de la lectura de les cartes que la mare d'Akerman li va enviar durant la seva primera i intermitent estada a Nova York, entre 1971 i 1974. És en el seu segon viatge a la ciutat, el 1976, quan la cineasta roda el material cinematogràfic que conforma l'obra. D'aquesta manera, el film es construeix a partir de la lectura que de les missives de la seva mare fa l'autora, al mateix temps que ens mostra a través de la càmera la seva percepció de la ciutat de Nova York. Imatge sonora de la lectura epistolar (on la *veu-jo* reproduceix una *paraula-text* materna) i imatge visual de la percepció de la ciutat, l'espai en què les cartes són rebudes, es converteixen, doncs, en un *abissal autoretrat* que conjuga l'alteritat de la mirada materna sobre Akerman amb la subjectivitat de la seva pròpia mirada cinematogràfica, romanent tots dos personatges absents de la imatge visual –i de la sonora en el primer cas:

«Per a Akerman, donar veu a les cartes de la seva mare planteja qüestions ambivalents de llegat familiar i d'endeutament emocional [...] La veu d'Akerman silencia la de la seva mare en un simulacre de comunicació» (MARGULIES, 1996: 151). D'aquesta manera, la cineasta ens ofereix una imatge de la bretxa generacional que la separa de la seva mare, falla identitària essencial de la seva persona i de la seva obra, abisme entre la realitat familiar de la mare a Brussel·les i l'anhel professional de la filla a Nova York. Com analitza Brenda Longfellow, el film es defineix: «[...] com a evidència d'una distància irreparable [...] la insuperable diferència de la filla davant de la mare, una diferència que és al mateix temps espacial i generacional, política i sexual» (LONGFELLOW, 1989: 79). Així, les missives queden definides per la percepció de la seva destinatària. El preocupat, demandant i constant murmur de la preocupació materna per la filla i la sol·licitud insistent de notícies es converteixen en tret identitari d'aquesta última: «Akerman demostra que la subjectivitat és una funció de connexió amb els altres, que està construïda dins d'un context social, que sorgeix i s'articula només a través de la seva relació amb els altres» (BARKER, 2003: 44). Un vincle materno-filial que s'apropa a la identificació patològica: «Visc al ritme de les teves cartes», on l'experiència vital de la remitent depèn de la producció epistolar de la destinatària. Així, l'autoretrat es construeix a través de l'alteritat materna: la percepció per part de la filla de la vivència que de la seva absència experimenta la mare i l'enfrontament d'aquesta percepció amb la seva pròpia identitat. Un autoretrat *en alteritat materna* que exposa les seves profunditats existencials a través de l'absència de les seves paraules i la seva imatge però en presència de la seva veu i la seva mirada fílmica.

A *Chantal Akerman par Chantal Akerman* (1996) la cineasta expressa la seva creença que és a través de l'obra fílmica com és possible realitzar l'autoretrat professional desitjat. No obstant, la condició *sine qua non* dels responsables de *Cinéma, de notre temps* que aparegués a la imatge i parlés de si mateixa provoca la divisió del film en dues parts. A la primera, Akerman, llegint davant de la càmera, intenta exposar les motivacions i circumstàncies que la van portar a convertir-se en cineasta. A la segona, diferents fragments dels seus films són muntats sense comentari extern. Es confirma llavors que la mera autorepresentació és del tot insuficient per generar un autoretrat, que sorgeix d'aquesta recerca d'una imatge potser impossible. Una recerca que sí que es produeix a la segona part, que, «sense contenir en realitat cap imatge que representi la cineasta, l'evoca *en potència*» (BEGHIN, 2004: 210). Un últim pla reprèn la imatge d'Akerman mirant a càmera per enunciar el seu nom i el seu lloc de naixement com a única veritat, potser evidenciant el fracàs de la identificació entre autoretrat i autorepresentació, de la qual obtenir una auto-objectivació impossible o, almenys, vana. Dos anys més

tard, la instal·lació *Self-portrait/Autobiography: a work in progress* (1998) sembla constituir el desig irrealitzat en el film anterior. Les imatges de *D'Est* (1993), *Jeanne Dielman...* (1975) i extractes d'altres films són acompanyades per la lectura que Akerman fa de la seva novel·la *Une famille à Bruxelles* (1998), publicada aquell mateix any. La declaració «Si faig cinema és perquè no em vaig atrevir a fer l'aposta de l'escriptura», present en la primera part de *Chantal Akerman par Chantal Akerman*, revela aquí tota la seva importància. L'obligació de l'autorepresentació del film anterior es converteix, ara sí, en recerca identitària mitjançant la lectura d'un relat autobiogràfic que aborda la narració familiar després de la mort del pare, per materialitzar un cop més el conflicte materno-filial. De nou, la presència de la veu i l'absència en la imatge generen l'autoretrat d'Akerman en relació amb l'alteritat materna.

Gairebé una dècada més tard, *Là-bas* es reclou a l'espai interior d'un apartament a la ciutat de Tel Aviv per proporcionar un nou *autoretrat identitària* de la cineasta. Si a *News from Home* era possible identificar el punt de vista de l'obra amb la mirada subjectiva d'Akerman, en aquesta ocasió la càmera fixa recull l'esdevenir de l'exterior a través de les finestres mentre la presència de l'autora roman en el fora de camp, des d'on podem escoltar les seves accions i les trucades telefòniques que realitza. Aquest canvi de posició respecte de *News* es completa amb l'aparició de la seva veu *off*, fora de l'espai-temps mostrat, des de la qual exposa el flux de consciència que fa de l'obra un diari íntim i profund d'una crisi depressiva. El film es converteix així en autoretrat de l'escissió identitària, que trasllada l'abisme materno-filial de *News* a dins de la cineasta mateixa, on el dispositiu fílmic tradueix la impossibilitat íntima de connectar interior i exterior: «Estic desconnectada de gairebé tot [...] gairebé no miro, gairebé no sento. Mig cega, mig sorda. Suro, de vegades m'enfonso, però no del tot [...] En resum, no sé com viure [...] Hi ha alguna cosa en mi que està trencada. La meua relació amb el real, amb el quotidià». Una realitat que percebem acotada. Visió limitada a través de les finestres de l'apartament i escolta restringida al murmurí de la ciutat, en la qual la càmera es desvincula de la cineasta: ja no mostra la seva subjectivitat sinó que es converteix en testimoni del seu retir, de la «immobilitat i l'abstreure's», per generar un diari fílmic on «ja només queda l'evidència nua i commovedora de l'exili exterior. "No fujo de l'estel groc. Estic amb ell, s'inscriu en mi"» (BÉGHIN, 2011). L'espai *off* de la veu es desconnecta de l'espai *in* de la imatge com a expressió de la crisi identitària que relata Akerman. Exili interior que es revela també a través del present identitària d'Israel, escindit igualment entre la seva realitat i la seva significació mítica. Una crisi identitària que genera la seva imatge essencial amb l'únic pla en què apareix la cineasta (exceptuant aquells en què entra parcialment en quadre a l'interior de l'apartament). La imatge mostra Akerman

a la platja, d'esquena, en la distància, sense cap vincle amb la càmera que la filma, sense veu *off* que la connecti a la seva consciència. L'autora aconsegueix crear novament, utilitzant ara el dispositiu del diari, un autoretrat generat a través de la dialèctica presència-absència, en imatge tant davant com darrere de la càmera, i en so tant en el fora de camp de la imatge visual com a l'espai *off* independent de la imatge sonora.

La seva última obra, *No Home Movie*, suposa la superació dels conflictes amb l'alteritat materna exposats a *News...* i de la crisi identitària mostrada a *Là-bas* per crear un autoretrat, per fi, *de la presència*. Un autoretrat que no en va té el seu precedent literari en la seva narració *Ma mère rit. Traits et portraits* (2013), on l'autoretrat es construeix novament des de l'alteritat materna. L'obra fílmica, dedicada als últims moments de la seva existència, anul·la la distància amb aquesta i resol l'escissió íntima. Ara tant mare com filla *apareixen* i *parlen* en la imatge. Les seves presències i les seves paraules es reuneixen en els seus respectius *cosos* per destruir l'absència i fer desaparèixer la veu *off*, dos elements que materialitzaven el conflicte identitària en les obres anteriors. A més, Akerman introdueix la càmera en mà, que es converteix en expressió de la conciliació entre identitat i alteritat, que permet a la cineasta filmar al mateix temps que és filmada per la càmera fixa. Diverses imatges desvetllen les significacions d'aquest últim *autoretrat en presència*. En primer lloc, mare i filla comparteixen espai –especialment el de la cuina, la significació de la qual en relació a *Jeanne Dielman...* és crucial– i conversa, rememoren juntes el passat familiar, compartint els seus records i percepcions. A més, la cineasta observa la seva mare en la seva experiència quotidiana, la segueix amb la càmera en mà al mateix temps que la càmera fixa capta les dues. Així, la creació del retrat matern és també la reafirmació del propi autoretrat, que concilia finalment la faceta artística amb l'íntima. En segon lloc, l'abisme generacional mostrat a *News...* mitjançant la correspondència epistolar es mitiga ara a través de les converses per *Skype*, on mare i filla són novament veu i imatge presents. Anul·lació de l'anterior distància entre ambdues que Akerman subratlla en executar un zoom sobre la imatge de la mare a l'ordinador fins a *desfigurar-la*. Finalment, i de nou càmera en mà, la cineasta afronta la seva pròpia imatge mitjançant l'autofilmació, primer la de la seva ombra a l'aigua, després la del seu reflex al vidre de la cuina. La mort imposa l'absència definitiva de la mare amb la qual conclouen el film i l'obra de la cineasta, que ens va proporcionar un autoretrat de la seva intimitat identitària a través del seu pensament cinematogràfic:

«[...] el que es podria denominar el formalisme dramàtic de Chantal Akerman resideix en les estratègies d'enunciació fortes que articulen dialècticament impressió i mirada, subjectivitat i alteritat, actualitat i història [...] Les figures essencials (repetició, el·lipsi, interrupció) de la seva escriptura fílmica

s'articulen en una poètica que és també una política formal dels moviments de l'inconscient (rebuig, repetició obsessiva) amb una interpretació molt personal de la història [...]» (DAVID, 1996: 62).

A través d'aquestes tres obres Akerman uneix la seva poètica i la seva política filmiques, el seu pensament cinematogràfic, per realitzar un autoretrat existencial que evoluciona de l'absència a la presència, materialitzant un conflicte identitari davant de l'alteritat materna que conté diverses i crucials qüestions feministes. La condició de cineasta es revela llavors primigènia en la necessitat íntima de generar una imatge cinematogràfica de si mateixa, oferint aquest primer gest de *mirar-se* de què parlava Varda.

Agnès Varda. Autoretrat de la multipresència i la intersubjectivitat

El cinema de no ficció d'Agnès Varda es defineix en la seva majoria per l'enunciació en veu *off* en primera persona de la cineasta, evidenciant la seva mirada subjectiva i narradora del relat filmic, el que ella mateixa ha denominat documental subjectiu. És el cas d'obres com *Salut, les cubains!* (1963), *Black Panthers* (1968), *Daguerréotypes* (1977) o *Mur murs* (1981), entre moltes d'altres. No obstant això, la presència sonora de Varda es converteix en presència visual en relació amb la creació del retrat de l'altre. El d'*Oncle Yanko* (1967) mostra en pantalla la cineasta, anunciant així la teoria que materialitza *Jane B. par Agnès V.* (1988), analitzada per Cybelle H. McFadden (2010), on el retrat de l'objecte necessita de la presència del subjecte que el realitza, incloent l'autoretrat de la cineasta com a part del retrat de l'actriu. A l'inici del film Varda exposa així la seva teoria a Birkin:

«[...] és com si jo filmés el teu autoretrat. Però no estaràs sola en el mirall. Estarà la càmera, que és una mica jo, i no importa si aparec en el mirall o en el pla [...] Només cal que segueixis la regla del joc i que miris a càmera tant com puguis. Que la miris directament, si no, no em mires a mi».

Tesi que la cineasta sintetitza en un lúcida pla. Una panoràmica mostra Birkin mirant a Varda a través d'un mirall, per a continuació mostrar aquesta última, i finalment l'actriu mirant a càmera a través del mirall. D'aquesta manera la cineasta afirma que tant el retrat com l'autoretrat es generen mitjançant la relació amb l'altre, mitjançant un aparell filmic que es converteix així en mirall on cal *mirar-se*: «La realitzadora delimita un terreny de joc entre la càmera –substitut de l'ull– i el mirall que retorna la seva mirada, entre el retrat dels seus actors considerats com a models i l'autoretrat de la cineasta revelada per les seves pròpies imatges» (RIAMBAU, 2009: 136). Un pla de la càmera i un altre de Varda darrere d'ella expressen

la necessitat d'incloure la reivindicació del treball de la cineasta en aquest mateix treball.

A *Jacquot de Nantes* (1991) la presència de la veu *off* de Varda, com a narradora del relat, es completa amb una sèrie de plans detall del rostre i les mans de Jacques Demy que evidencien la presència de la mirada íntima de Varda. Un vincle entre subjecte i objecte que se sintetitza novament mitjançant la presència de la cineasta i la mirada a càmera del protagonista. Varda apareix en imatge en un únic i determinant pla: la càmera recorre el rostre de Demy, que esbossa un somriure, per mostrar a continuació la mà de la cineasta acariciant-li l'espatlla. Una mà que sintetitza «la multiplicitat de figures femenines que Varda encarna, a *Jacquot de Nantes*, respecte a Jacques/Jacquot: és al mateix temps la cineasta, la companya, però també una mare de Jacquot, la que crea, mitjançant la ficció, el nen que va ser Jacques Demy» (LE FORESTIER, 2009: 175). Varda ofereix així un nou retrat-autoretrat simultani, com ocorre amb el penúltim pla del film, en què la veu *off* de la cineasta canta *Démons et merveilles* al mateix temps que la càmera en mà recorre la riba de la platja fins a trobar-se amb la mirada de Demy. Una simultaneïtat que es produeix també en les dues obres posteriors dedicades al cineasta, transitant de l'espai de les memòries a l'espai de la biografia: *Les demoiselles ont eu 25 ans* (1993) i *L'univers de Jacques Demy* (1995).

La *handy-cam* digital permet a la cineasta experimentar noves possibilitats per a la realització de l'autoretrat a *Los espigadores y la espigadora* (*Les glaneurs et la glaneuse*, 2000), fins a sintetitzar en un gest la seva proposta: «Aquest és el meu projecte, filmar amb una mà la meua altra mà. Entrar en l'horror. Em sembla extraordinari. Tinc la impressió que sóc un animal. És pitjor. Sóc un animal que no conec». Varda experimenta així l'autofilmació, la possibilitat de filmar-se a si mateixa al mateix temps que sosté la càmera per mostrar com recull patates en forma de cor, com atrapa camions a la carretera o com s'aboca cap a l'alteritat de la vellesa amb el mateix interès amb què aborda les persones que entrevista. Els seus cabells blancs i les arrugues de les seves mans es corresponen amb els del retrat de Demy a *Jacquot de Nantes*, mostrant així, novament, el vincle entre identitat i alteritat. Una correspondència entre el retrat de l'ésser estimat i l'autoretrat, de la qual la cineasta parla a la conclusió de *Dos años después* (*Deux ans après*, 2002), per afirmar, mirant a càmera, no haver estat conscient del vincle entre ambdues imatges. L'atzar farà que Varda entrevistés Jean Laplanche, desconegut el seu treball com a psicoanalista i en relació amb la seva tasca com a viticultor, perquè aquest exposi la seva *antifilosofia del subjecte*: «el subjecte troba el seu origen, en primer lloc, en l'altre». Com exposa Claude Murcia:

«Pensar l'altre per pensar-se un mateix, és el que fa Varda a la recerca de la seva pròpia alteritat [...] *Los espigadores y la*

espigadora sembla una temptativa d'aprehensió del si mateix, del propi cos i de l'angoixa de la finitud que aquest genera. Procediment que implica l'acceptació d'aquesta alteritat constitutiva del si mateix i de l'altre». (MURCIA, 2009: 48)

Las playas de Agnès (Les plages d'Agnès, 2008) es construeix com a «un nou híbrid postmodern entre l'autobiografia i l'autoretrat» (BLUHER, 2013: 63). Un híbrid construït com a collage calidoscòpic, on Varda, a més d'autora i narradora, ara és protagonista del film. Una obra on:

«[...] els subtils lliscaments cap a l'autoretrat aconseguen temperar i metamorfosejar els límits de l'autobiografia, obrint tot tipus de vies intermèdies [...] aconseguen amb el mateix èxit l'autobiografia mitjançant l'autoretrat que a l'inrevés, inventant ella sola, com un hàpax, un mode d'ús únic». (BELLOUR, 2009b: 17).

Si fins ara l'autoretrat s'havia generat a partir de la imatge i la veu de la cineasta tant davant com darrere de la càmera (inclosa l'autofilmació), i sempre en relació amb el seu interès per l'alteritat, ara Varda se serveix de dos nous elements per generar el que Bluher denomina «autoretrats performatius» (BLUHER, 2013: 59): la recreació autobiogràfica i la instal·lació artística. En tots dos casos es produeix la presència de la Varda actual, i això ofereix noves i poderoses significacions. En el primer cas, la cineasta recrea escenes autobiogràfiques passades incloent-se en elles, generant la *posada en abisme* de l'autoretrat en el seu vessant creatiu i lúdic: «Emfatitza constantment la seva autoinvenció [...] És com si Varda es creés a si mateixa, *sui generis*» (CONWEY, 2010: 133). A la recreació de la infància a la platja Varda se situa al costat dels seus autoretrats ficticials infantils per declarar: «No sé el que significa recrear una escena com aquesta. Revivim el moment? Per a mi és cinema, és un joc». Més tard recrearà l'entorn familiar a Sète, la seva activitat fotogràfica a *La Pointe Courte* (1955) i l'escriptura del seu primer guió. En aquesta última recreació, la *posada en abisme* de l'autoretrat es produeix mitjançant la reproducció de la mateixa acció al mateix espai per part de les dues presències, la ficticial passada i la real present, evidenciant així l'experiència del temps subjectiu, també per a l'autoretrat, inherent a totes les obres de Varda aquí analitzades.

Pel que fa a la instal·lació, i com indica Bellour, aquesta s'identifica amb la noció de *posada en escena*: «Ens trobem així en un entre-dos subtil i rar, on el cinema actua com a art contemporani» (BELLOUR, 2009b: 19). A l'inici del film, la instal·lació dels miralls a la platja servirà per, novament, mostrar els retrats dels seus col·laboradors i el d'ella mateixa, aconseguint així que la instal·lació contingui una experiència del jo creador i una nova imatge del seu autoretrat. De forma simètrica, l'obra conclourà mostrant la instal·lació *Ma cabane*

de l'échec (2006), espai revestit amb la pel·lícula fotoquímica de les còpies de projecció del film *Las criaturas (Les créatures, 1966)*, on la presència de Varda en el seu interior genera un nou autoretrat que a més atorga una nova i potent significació a la instal·lació: «Quan estic aquí tinc la impressió que habito el cinema, que és casa meva. Sento que sempre l'he habitat».

L'autoretrat de Varda queda definit doncs per la multipresència de la cineasta a través de diverses posicions en dispositius simultanis: davant i darrere de la càmera; reflectida en múltiples miralls; com a recreació ficcional producte de l'autoinvenció; com a creació artística a l'espai de la instal·lació. Autoretrat que només pot completar-se amb el retrat dels éssers estimats, d'aquests altres a qui apel·la a l'inici del film: «[...] són els altres els que veritablement m'interessen i als quals m'agrada filmar. Els altres, que m'intriguen, em motiven, m'interpel·len, em desconcerten, m'apassionen». Entre ells, els éssers estimats ja desapareguts, i per descomptat «el més estimat d'entre els morts», Jacques Demy. Varda reprèn els plans del seu retrat pertanyents a *Jacquot de Nantes*, abans citats, per completar-los ara amb les seves paraules: «La meua única solució com a cineasta era filmar-lo, de molt a prop, la seva pell, el seu ull, els seus cabells, com un paisatge, les seves mans, les seves taques. Necessitava fer-ho, plans d'ell, de la seva pròpia matèria. Jacques morint però Jacques encara viu». De nou l'autoretrat es defineix com un collage-puzle, en permanent transformació i actualització, només possible gràcies al mirall de l'alteritat: «Només el moviment dels nostres pensaments i de les nostres emocions pot donar forma a un "retrat-puzle" en un "joc de miralls humans" que s'endinsa en el real i ens submergeix en profunditat per retornar-nos la seva dimensió visible i inabastable» (BLUHER, 2009: 185). Un autoretrat, per tant, de la multipresència, com a conseqüència d'una intersubjectivitat que supera la dialèctica identitat-alteritat. Les platges identitàries d'Agnès estan sempre habitades pels altres. Com exposa respecte a la seva família: «[...] junts, són la suma de la meua felicitat. Però no sé si els conec o si els entenc, simplement vaig cap a ells».

L'autoretrat de Varda es configura doncs com el retrat de la seva experiència creadora, del seu procés de reflexió cinematogràfica entorn d'aquell gest primer del *com jo miro*, destruint diversos estereotips de gènere. Una mirada que anhela la trobada amb els altres i que genera la multiplicitat de la seva pròpia imatge:

«El seu objectiu no és només expressar la seva veu personal sinó mostrar, fer visible, el procés creatiu tal com ella l'experimenta, com una dona gran amb una llarga i formidable carrera. Aquest procés recull els importants fruits de produir un cos cinematogràfic femení –una entitat composta de la cineasta que és construïda pel film» (MCFADDEN, 2014: 70).

Identitat, presència i pensament cinematogràfic

L'estudi de l'autoretrat filmic de les cineastes ens ha proporcionat un itinerari de l'absència a la presència que descriu igualment l'evolució del pensament cinematogràfic des de la modernitat al cinema contemporani. Marguerite Duras genera el seu *autoretrat coalescent de veu i absència* des de la subjectivitat artística, projectant la seva identitat en personatges ficticials femenins absents de la imatge visual que Duras encarna a través de la seva veu *off*. Una pràctica cinematogràfica que materialitza de forma exemplar la imatge-temps pròpia de la modernitat, a partir de la fusió entre literatura i cinema, destruint l'esquema sensoriomotriu de la imatge-moviment pròpia del cinema clàssic. Chantal Akerman, per la seva banda, desenvolupa la dialèctica identitat-alteritat definitiva de la postmodernitat, explorant els conceptes d'*extimitat* (IMBERT, 2010: 331) i *estranyetat* (BAUMAN, 2005: 144) que li són propis. Ens ofereix així un *autoretrat existencial davant de l'alteritat materna*, en relació amb la forma diarística, on la presència de la veu *off* i l'absència de la pròpia imatge expressen un conflicte identitari que se supera mitjançant la presència *al costat i enfront* de l'altre. Un autoretrat filmic que a més se situa a mig camí entre la influència anterior de la literatura i la nova de les arts plàstiques. Finalment, Agnès Varda crea un *autoretrat de la multipresència i la intersubjectivitat* que sorgeix del retrat de l'altre i l'interès per l'alteritat fins a construir un collage-puzle autoretratístic múltiple i intermedial que es genera gràcies a la intersecció de l'autobiografia i la instal·lació artística. S'aconsegueix llavors una intersubjectivitat que supera la dialèctica identitat-alteritat i que s'identifica amb l'actualitat del cinema contemporani. Tres autoretrats en què són els miralls de la ficció, l'alteritat materna i la intersubjectivitat, respectivament, els que ens retornen la *buscada presència* de les cineastes de què parlava Grange.

Un itinerari de l'absència a la presència que podem sintetitzar amb l'aparició de la platja com a element comú als tres autoretrats. Una platja sempre deserta en els films de Duras –*Aurélia Steiner Vancouver, Agatha...*–, espai de la ficció i de l'absència on projectar un autoretrat coalescent literari-cinematogràfic a través de l'encarnació de diferents personatges femenins mitjançant la seva escriptura feta veu. Una platja de l'experiència compartida per l'alteritat en què no obstant Akerman es retrata aïllada i escindida –*Là-bas*–, materialitzant el conflicte identitari, i on més tard es retrobarà amb la seva imatge sobre l'aigua per filmar-la –*No Home Movie*– i mostrar així la seva possible superació. Platges identitàries de Varda, múltiples i sempre habitades, on el collage autoretratístic és la manifestació d'una intersubjectivitat que supera la dialèctica identitat-alteritat.

Imatges totes elles que reivindiquen la seva condició de dones cineastes mitjançant les seves respectives reflexions cinematogràfiques. Duras destrueix les normes de la narració clàssica per materialitzar una enunciació fílmica femenina mitjançant la seva pròpia veu, que ofereix temàtiques pròpies i que la reafirma com a creadora; Akerman experimenta *l'abstreure's filmic* i persegueix una imatge essencial de si mateixa que ha de superar el conflicte identitari enfront de l'alteritat materna i que es materialitza en la dialèctica absència-presència tant en la imatge com en el so cinematogràfic; Varda genera un autoretrat de la multipresència com a conseqüència de la seva necessitat de mirar l'altre, que neix de la hibridació intermedial de totes les pràctiques artístiques. *Crear, mirar-se i mirar l'altre com a gestos autoretratístics* de reivindicació feminista.. •

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARKER, Jennifer M. (2003). *The feminine side of New York: travelogue, autobiography and architecture in 'News from home'*. FOSTER, Gwendolyn Audrey (ed.), *Identity and memory. The Films of Chantal Akerman* (pp. 41-58). Illinois: Southern Illinois University Press.
- BAUMAN, Zygmunt (2005). *Modernidad y ambivalencia*. Barcelona: Anthropos.
- BEAUJOUR, Michel (1980). *Miroirs d'encre*. Paris: Éditions du Seuil.
- BEAULIEU, Julie (2010). *La voie/voix féministe durasienne. Intercâmbio. Revista de Estudos Franceses da Universidade do Porto*, vol. 2, no 2, *L'écriture au féminin: Histoire, apports, enjeux (XIXe et XXe siècles)*, pp. 19-38. Recuperada de: https://www.academia.edu/3525943/La_voie_voix_f%C3%A9ministe_durasienne_2009_?auto=download
- BEAULIEU, Julie (2015). *Virtualités à l'œuvre dans le cinéma de Marguerite Duras*. PROULX, Caroline y SANTINI, Sylvano (dir.). *Le cinéma de Marguerite Duras: l'autre scène du littéraire?* (pp. 115-124). Bruxelles: Peter Lang.
- BÉGHIN, Cyril (2004). *Chantal Akerman par Chantal Akerman*. PAQUOT, Claudine (ed), *Chantal Akerman: autoportrait en cinéaste* (p. 210). Paris: Centre Georges Pompidou / Cahiers du Cinéma.
- BÉGHIN, Cyril (2011). *Quatre temps d'exil. Chantal Akerman. Quatre fillms [DVD]* Marseille: Shellac Sud.
- BELLOUR, Raymond (2009a). *Entre imágenes. Foto. Cine. Vidéo*. Buenos Aires: Colihue.
- BELLOUR, Raymond (2009b). *Varda ou l'art contemporain. Notes sur 'Les Plages d'Agnès'*. *Trafic* n° 69, pp. 16-19.
- BLUHER, Dominique (2009). *La miroitière. À propos de quelques films et installations d'Agnès Varda*. Fiant, Antony, Hamery, Roxane y Thouvenel, Éric (dirs.), *Agnès Varda: le cinéma et au-delà* (pp. 177-185). Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- BLUHER, Dominique (2013). *Autobiography, (re-)enactment and the performative self-portrait in Varda's 'Les Plages d'Agnès/The Beaches of Agnès'* (2008). *Studies in European Cinema*, 10:1, pp. 59-69.
- CHION, Michel (2004). *La voz en el cine*. Madrid: Cátedra.
- CHION, Michel (1993). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- CONWEY, Kelley (2010). *Varda at work: 'Les plages d'Agnès'*. *Studies in French Cinema*, 10: 2, pp. 125-139.
- DAVID, Catherine (1996). 'D'est': *variaciones Akerman*. AA.VV, *Rozando la ficción: 'D'est' de Chantal Akerman* (pp. 57-64). Valencia: IVAM.
- DELEUZE, Gilles (1986) *La imagen tiempo*. Barcelona: Ediciones Paidós
- DURAS, Marguerite (1977) *Le camion suivi de Entretien avec Michelle Porte*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- DURAS, Marguerite, (1993). *Los ojos verdes*. Barcelona: Plaza & Janés Editores.
- DURAS, Marguerite, (2014). *Le livre dit. Entretiens de 'Duras filmé'*. Paris: Gallimard
- FONT, Domènec (2008) *A través del espejo: cartografías del yo*. MARTÍN GUTIÉRREZ, Gregorio (ed.), *Cineastas frente al espejo* (pp. 35-52). Madrid: T&B Editores.
- GRANGE, Marie-Françoise (2000). *La représentation dans le cinéma de Marguerite Duras, de 'India song' (1974) à 'l'homme atlantique' (1981)*. BURGELIN, Claude y GAULMYN, Pierre de (eds.), *Lire Duras. Écriture – Théâtre – Cinéma* (pp. 453-464). Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
- GRANGE, Marie-Françoise (2015). *L'autoportrait en cinéma*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes. Nueva edición [en línea]. Edición original: 2008.
- IMBERT, Gérard (2010). *El cine posmoderno como experiencia de los límites (1990-2010)*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- McCISHAGHPOUR, Youssef (1982) *D'une image à l'autre. La représentation dans le cinéma d'aujourd'hui*. Paris: Éditions Denoël / Gonthier.
- ISHAGHPOUR, Youssef (1986). *Cinéma Contemporain. De ce côté du miroir*. Paris: Éditions de la Différence
- LE FORESTIER, Laurent (2009). *Signer, dé-signer, dessiner: La foction auteur dans 'Jacquot de Nantes'*. Fiant, Antony, Hamery, Roxane y Thouvenel, Éric (dirs.), *Agnès Varda: le cinéma et au-delà* (pp. 167-176). Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- LEJEUNE, Phillipe (2008). *Cine y autobiografía, problemas de vocabulario*. MARTÍN GUTIÉRREZ, Gregorio (ed.), *Cineastas frente al espejo* (pp. 13-26). Madrid: T&B Editores.
- LONGFELLOW, Brenda (1989). *Love letters to the mother: The work of Chantal Akerman*. *Canadian Journal of Political and Social Theory/Revue canadienne de théorie politique et sociale*, Volume XIII, no.1-2, pp. 73-90.
- MARGULIES, Ivone (1996). *Nothing happens. Chantal Akerman's hiperrealista everyday*. London: Duke University Press.
- MAULE, Rosanna (2009). *Marguerite Duras, la grande imagière*. MAULE, Rosanna y BEAULIEU, Julie (ed.), *In the dark room. Marguerite Duras and cinema*. Bruselas: Peter Lang.

MCFADDEN, Cybelle H. (2010). *Reflected Reflexivity in 'Jane B. par Agnès V.'*. *Quarterly Review of Film & Video*, Vol. 28 Issue 4, pp. 307-324.

MCFADDEN, Cybelle H. (2014). *Gendered frames, embodied cameras: Varda, Akerman, Cabrera, Calle and Mäiwenn, Madison*. New Jersey: Fairleigh Dickinson University Press.

MONTERRUBIO, Lourdes (2013). *La coalescencia literario-cinematográfica en la obra de Marguerite Duras*. CARRIEDO, Lourdes, PICAZO, María Dolores, GUERRERO, María Luisa (dir.), *Entre escritura e imagen. Lecturas de narrativa contemporánea*, (pp. 245-258). Bruxelles: Peter Lang.

LOURDES MONTERRUBIO IBÁÑEZ

Llicenciada en Filologia Francesa per la Universidad Complutense de Madrid, on ha obtingut el títol de doctora amb la tesi *La presencia de la materia epistolar en la literatura y el cine franceses: tipología, evolución y estudio comparado*. Anteriorment va cursar la diplomatura en Direcció Cinematogràfica a l'ECAM (Escuela de Cinematografía y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid). Ha col·laborat com a crítica cinematogràfica a la revista *Cahiers du Cinéma*. Espanya. Com a especialista en les relacions entre literatura i

MURCIA, Claude (2009). *Soi et l'autre* ('Les glaneurs et la glaneuse'). FIANT, Antony, HAMERY, Roxane y THOUVENEL, Éric (dirs.), *Agnès Varda: le cinéma et au-delà* (pp. 43-48). Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

RIAMBAU, Esteve (2009). *La caméra et le miroir: portraits et autoportraits*. FIANT, Antony, HAMERY, Roxane y THOUVENEL, Éric (dirs.), *Agnès Varda: le cinéma et au-delà* (pp. 145-143). Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

VOISIN-ATLANI, Françoise, (1988). *L'instance de la lettre*. SIESS, Jürgen (dir.), *La lettre. Entre réel et fiction* (pp. 97-107) Paris: SEDES.

cinema en l'espai francès ha publicat «La coalescencia literario-cinematográfica en la obra de Marguerite Duras» a *Entre escritura e imagen. Lecturas de narrativa contemporánea*, Peter Lang, 2013. Les seves darreres publicacions són *Del cinéma militant al ciné-essai*. Letter to Jane de Jean-Luc Godard y Jean-Pierre Gorin (*L'Atalante* n° 22) i *Juventud en marcha* de Pedro Costa. *La misiva negada. Palabra, memoria y resistencia* (*Secuencias* n° 45).