

# CINEMA COMPARATIVE CINEMA



**Editors (Editors):** Gonzalo de Lucas (Universitat Pompeu Fabra) i Albert Elduque (University of Reading).

**Editors adjunts (Associate Editors):** Ana Aitana Fernández (Universitat Pompeu Fabra), Núria Bou (Universitat Pompeu Fabra), Xavier Pérez (Universitat Pompeu Fabra).

**Comitè científic (Advisory Board):** Dudley Andrew (Yale University, Estats Units), Jordi Balló (Universitat Pompeu Fabra, Espanya), Raymond Bellour (Université Sorbonne-Paris III, França), Francisco Javier Benavente (Universitat Pompeu Fabra), Nicole Brenez (Université Paris 1-Panthéon-Sorbonne, França), Maeve Connolly (Dun Laoghaire Institut of Art, Design and Technology, Irlanda), Thomas Elsaesser (University of Amsterdam, Països Baixos), Gino Frezza (Universitat de Salerno, Itàlia), Chris Fujiwara (Edinburgh International Film Festival, Regne Unit), Jane Gaines (Columbia University, Estats Units), Haden Guest (Harvard University, Estats Units), Tom Gunning (University of Chicago, Estats Units), John MacKay (Yale University, Estats Units), Adrian Martin (Monash University, Austràlia), Cezar Migliorin (Universidade Federal Fluminense, Brasil), Alejandro Montiel (Universitat de València), Meaghan Morris (University of Sidney, Austràlia i Lignan University, Hong Kong), Raffaele Pinto (Universitat de Barcelona), Ivan Pintor (Universitat Pompeu Fabra), Àngel Quintana (Universitat de Girona, Espanya), Joan Ramon Resina (Stanford University, Estats Units), Eduardo A. Russo (Universidad Nacional de La Plata, Argentina), Glòria Salvadó (Universitat Pompeu Fabra), Yuri Tsivian (University of Chicago, Estats Units), Vicente Sánchez Biosca (Universitat de València, Espanya), Jenaro Talens (Université de Genève, Suïssa i Universitat de València, Espanya), Michael Witt (Roehampton University, Regne Unit).

**Col·laboradors (Contributors):** Florencia Aliberti, Cristina Álvarez, Núria Bou, Caterina Cuadros, Elinor Cleghorn, Amelie Hastie, Gala Hernández, Palma Lombardo, Adrian Martin, Imma Merino, Lourdes Monterrubio, María Soliña Barreiro, Alejandra Rosenberg.

**Traductors (Translators):** Albert Elduque, Anna Rosenberg, Ana Aitana Fernández, Gonzalo de Lucas, Carolina Sourdis, Chantal Poch.

**Disseny i maquetació (Original design and layout):** Pau Masaló (disseny original), Raúl García Egiúes (maquetació web), Marta Verheyen (maquetació PDF).

**Agraïments (Acknowledgements):** Sofia Bull, Kate Saccone, María Ruido, Violeta Kovacsics, Alan Salvadó, Endika Rey, Stefan Solomon, Michael Bunn.

**Edició (Publisher):** Col·lectiu d'Investigació Estètica dels Mitjans Audiovisuals (CINEMA), Universitat Pompeu Fabra (UPF).

Aquest número s'ha finançat amb el suport del Departament de Comunicació de la Universitat Pompeu Fabra.

**Lloc d'edició (Place of publication):** Universitat Pompeu Fabra. Departament de Comunicació. Campus de la Comunicació – Poblenou. Roc Boronat, 138 08018, Barcelona (Espanya).

**Adreça electrònica (E-mail):** [comparativecinema@upf.edu](mailto:comparativecinema@upf.edu)

**Pàgina Web (Website):** [www.upf.edu/comparativecinema](http://www.upf.edu/comparativecinema)

*Cinema Comparat/ive Cinema*, Volum 4, Núm 8, «Retrat com a actriu, autoretrat com a cineasta», Barcelona, 2016.

**Dipòsit Legal:** B.29702-2012

**ISSN:** 2014-8933

Alguns drets reservats. Publicat per la Universitat Pompeu Fabra i l'Observatori del Cinema Europeu Contemporani sota llicència Creative Commons (Reconocimiento – NoComercial – Compartirigual 3.0 Unported).



Fotografia de portada: Maya Deren

# Presentació

---

*Cinema Comparat/ive Cinema* és una publicació semestral fundada a Barcelona l'any 2012. Editada pel Col·lectiu d'Investigació Estètica dels Mitjans Audiovisuals (CINEMA) de la Universitat Pompeu Fabra (UPF), la revista està especialitzada en l'estudi del cinema comparat i la recepció i la interpretació cinematogràfica en els diferents contextos socials i polítics. Per tant, els articles de cada número investiguen les relacions conceptuals i formals entre pel·lícules, i entre els films, els processos materials i les pràctiques de producció i d'exhibició, o la història de les idees i de la crítica cinematogràfica.

*Cinema Comparat/ive Cinema* es proposa cobrir una àrea original de recerca, desenvolupant i establint una sèrie de metodologies d'estudi comparatiu del cinema. Amb aquest fi, també s'explora la relació entre el cinema i les tradicions de la literatura comparada, o amb altres arts contemporànies com la pintura, la fotografia, la música i la dansa i els mitjans de comunicació audiovisual.

*Cinema Comparat/ive Cinema* s'edita en tres versions: català, castellà i anglès. La revista és semestral i els números es publiquen a l'estiu i a l'hivern. La publicació empra controls interns i avaluadors externs en el seu sistema d'arbitratge de parells cecs (*peer review*). La revista també acceptarà assaigs audiovisuals sobre el tema de cada número, que podran incloure's com a components dels articles o com a peces separades.

La revista també acceptarà assaigs audiovisuals sobre el tema de cada número, que podran incloure's com a components dels articles o com a peces separades.

Finalment, i de forma complementària a cada número, al web de la revista també es publicaran materials documentals i textos que facilitin i enriqueixin l'estudi dels temes abordats a cada volum, establint vincles entre els projectes de recerca i els temes monogràfics al llarg del seu procés.

*Cinema Comparat/ive Cinema* is a biannual publication founded in 2012. It is edited by Colectivo de Investigación Estética de los Medios Audiovisuales (CINEMA) at the Universitat Pompeu Fabra (UPF), and focuses on comparative cinema and the reception and interpretation of film in different social and political contexts. Each issue investigates the conceptual and formal relationships between films, material processes and production and exhibition practices, the history of ideas and film criticism.

*Cinema Comparat/ive Cinema* addresses an original area of research, developing a series of methodologies for a comparative study of cinema. With this aim, it also explores the relationship between cinema and comparative literature as well as other contemporary arts such as painting, photography, music or dance, and audio-visual media.

*Cinema Comparat/ive Cinema* is published in three languages: Catalan, Spanish and English. The journal is biannual and the numbers are published in summer and winter. The journal is peer-reviewed and uses internal and external evaluation committees. The journal will also accept visual essays on the topic raised in the issue, both as part of a written article or as an autonomous work.

*Cinema Comparat/ive Cinema* is an open access scientific journal recognized by international indexes such as DOAJ (Directory of Open Access Journals) and Latindex (Regional Information System for Online Scientific Journals of Latin America, the Caribbean, Spain and Portugal).

Finally, each issue of the journal is complemented by documentary materials and texts published online, which facilitate and enrich the topics studied in each volume, thus establishing links between longer research projects and monographic focuses throughout this process.



# Sumari

---

## EDITORIAL

*Retrat com a actriu, autoretrat com a cineasta* per Gonzalo de Lucas ..... 7

## DOCUMENTS

*Sobre allò femení* per Maya Deren..... 9

*Sobre Fuses* per Carolee Schneemann..... 10

*Conversa sobre Wanda de Barbara Loden* per Marguerite Duras i Elia Kazan..... 12

*Sobre el Film-Diari* per Anne-Charlotte Robertson..... 14

*Res a dir* per Chantal Akerman ..... 15

## FILMS EN DISCUSSIÓ. ENTREVISTES

*Sobre el Women Film Pioneers Project* per Alejandra Rosenberg..... 17

*Medeas. Entrevista amb María Ruido* per Palma Lombardo ..... 24

## ARTICLES

*Lois Weber: el pensament femení en moviment* per Núria Bou..... 29

«Com a mínim cal començar amb la sensibilitat corporal»: *La dansa com a direcció al coreocinema de Maya Deren*  
per Elinor Cleghorn ..... 36

*Res d'igual: Wanda (1970), de Barbara Loden* per Cristina Álvarez López i Adrian Martin..... 43

*El problema amb Lupino* per Amelie Hastie..... 50

*Presència (aparició i desaparició) de dues cineastes belgues* per Imma Merino ..... 57

*Autoretrats identitaris d'una mirada fílmica. De l'absència a la (multi)presència: Duras, Akerman, Varda*  
per Lourdes Monterrubio Ibáñez ..... 63

## RESSENYES

JACOBS, Jason y PEACOCK, Steven (eds.) Jorge Oter; Santos Zunzunegui (Eds.) José Julián Bakedano: *Sin pausa / Jose Julian Bakedano: Etenik gabe* per María Soliña Barreiro..... 75



# Retrat com a actriu, autoretrat com a cineasta

## Portrait as an actress, self-portrait as a filmmaker

Gonzalo de Lucas

Nombroses cineastes s'han filmat a si mateixes, incorporant a les seves pel·lícules una experiència propera al dietari, el quadern o l'autoretrat. De forma semblant, moltes directores començaren com a actrius. Hi ha alguna cosa a les seves pel·lícules, en el seus plans, que pugui intuir-se com una reflexió o reacció a la manera com foren observades i filmades, convertides en imatge, en contraplà?

Quan volem estudiar la interpretació de les actrius, per sobre dels textos crítics o biogràfics, no seria millor partir també d'aquelles imatges per veure com algunes actrius han materialitzat el seu pensament sobre el cinema mitjançant la seva forma de dirigir i interpretar, de mostrar-se o de filmar i relacionar-se amb les actrius i els actors? De fet, enfront de la construcció masculina del llenguatge i la Història del cinema, aquestes cineastes han partit amb freqüència, per originar imatges, de llocs no explorats de l'experiència. Primer de tot, s'hauria de treballar per projectar-los, ja que l'obra d'algunes de les millors d'aquestes actrius-cineastes ha estat enterrada o marginada, amb prou feines projectada, difosa o editada, almenys fora dels seus països d'origen –n'hi ha prou amb pensar en els films de Kinuyō Tanaka, Aparna Sen o Juliet Berto, fins i tot de pioneres com Lois Weber o cineastes clàssiques com Ida Lupino–.

Aquesta inquietud per respondre –des de o contra el contraplà– creant altres imatges –vistes des d'altres llocs o segons altres aproximacions– es pot observar en les formes de filmar l'*ús del temps*, la intimitat de la durada i la seva experimentació, o els signes del temps en el cos, en moltes cineastes que s'han filmat com a figures, imatge o veu, o s'han autoretratats a través del retrat de l'altre o de l'espai personal: Anne-Marie Miéville, Jocelyne Saab, Chantal Akerman, Marguerite Duras, Barbara Loden, Anne Charlotte Robertson, Juliet Berto, Maya Deren, Shirley Clarke, Jackie Raynal, Carolee Schneemann, Yvonne Rainer, Marie Menken, Margaret Tait, Feroz Farrokhzad, Agnès Varda, Naomi Kawase, Rose Lowder, Marjorie Keller, Coleen Fitzgibbon, María Ruido, Manon de Boer, Ute Aurand, Raymonde Carasco, Rebecca Meyers, Gunvor Nelson... •





# Sobre allò femení

## About the feminine

---

Maya Deren

Crec que les meves pel·lícules són les pel·lícules d'una dona i crec que la seva característica qualitat del temps és la qualitat temporal d'una dona. Penso que la força dels homes estriba en el seu enorme sentit d'immediatesa. Ells són una criatura de l'ara, mentre que una dona té la força per esperar perquè ha hagut d'esperar. Ha d'esperar nou mesos després de la concepció fins al naixement del seu fill. El temps està construït en el seu cos en el sentit d'arribar a ser. Dóna a llum a un fill sabent, no el que aquest és en un moment determinat, sinó veient sempre la persona en què es convertirà. La seva primerenca vida, des del principi, està construïda dins d'ella en el sentit d'arribant a ser.

Penso que les meves pel·lícules posen l'accent en la metamorfosi constant –una imatge està sempre convertint-se en una altra. Això és l'important que ocorre en les meves pel·lícules, no el que una dona és a cada moment.

Desitjava que tot fos com en un sistema mitològic, en el sentit dels contes populars i els sistemes arquetípics. La noia d'aquesta pel·lícula no és una persona, és un personatge [...] La seva deessa de l'amor (Erzulie, a *Voodoo*) és una idea molt fascinant i complexa. Ella és, de fet, la deessa de tots els luxes que no són essencials per sobreviure. És la Deessa de l'Amor que, a diferència del sexe, no és essencial per a la propagació. És la musa de les Arts. Ara, l'home pot viure sense ella, però no viu molt com a home sense ella. És estrany que s'hagi d'anar a una cultura aparentment primitiva com Haití per trobar un coneixement tan elevat sobre allò que l'essencial femení, no el

rol femení, seria possiblement: ser tot allò que és humà, tot allò que és més del que és necessari. Des d'aquest punt de vista no hi ha cap raó per la qual les dones no puguin ser artistes, i molt bones. M'afligeix una mica el fet que tan poques dones hagin entrat a l'àrea del cinema. •

---

*Enregistrament reproduït al documental In the Mirror of Maya Deren (Martina Kudláček, 2001). Traduïda per Carolina Martínez i editada en castellà a: DEREN, Maya (2016). El universo dereniano. Textos fundamentales de la cineasta Maya Deren. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. Cuenca.*

# Sobre *Fuses*

## About *Fuses*

---

### Entrevista de Scott MacDonald a Carolee Schneemann

**Scott MacDonald:** El públic de *Fuses* ha canviat molt al llarg dels anys?

**Carolee Schneemann:** Oh, sí. Va haver-hi un moment revelador quan *Fuses* es va mostrar per primera vegada pels volts de 1967-68, quan no gaires però sí algunes dones i un gran nombre d'homes del públic van sentir que els estava retornant una mena de totalitat. Van dir que era molt positiu per a ells, i les dones digueren que mai s'havien mirat els genitals i mai havien sentit que els acceptessin, i que aquesta era una oportunitat per fer aquella mena d'integració i "fusió" sobre si mateixes que realment volien. Hi ha una línia sobre això que persisteix. També hi ha una terrible resistència cap a ella –estúpida i dolor maquillades amb una mena d'hostilitat o agressivitat vulgar. Un dels casos més extrems es va produir quan jo estava entre el públic de Cannes. Uns quaranta homes es van enfurismar i van destrossar totes les butaques de la sala, les esquinçaren amb navalles, les estriparen, i llançaren tot el farcit a fora. Era aterridor, i peculiar.

**MacDonald:** Venien preparats?

**Schneemann:** No ho sé; la sala estava plena. *Fuses* estava al programa de la selecció especial del jurat, la majoria del qual era polític socialment (era el 1968) en comparació amb *Fuses*, que era política sexualment. Els que es tornaren boigs eren francesos, joves; per la seva forma de vestir semblaven com de classe mitjana. No sé què cridaven ni per què. Estava molt desconcertada. En aquell moment vaig pensar que tenia a veure amb el fet que no hi havia una seqüència narrativa pornografia que fos predictable. Va haver-hi també una baralla a la University of Massachusetts el 1973, quan un home del públic van dir que no se li havia posat dura, així que de què servia? I una dona a la fila del darrere li va dir una cosa així com: «No se t'ha posat dura perquè tu no reconeixeries una cosa realment sexual ni que se t'assegués a sobre». I ell es va girar i li va dir: «Qui cony et penses que ets? Ets només una d'aquelles estúpides meques que...», alguna cosa així; no m'en recordo exactament. Total, que ella el va anomenar cigala estúpida –estem parlant de l'auditori de la universitat!– i els professors donaven cops a les taules, i els estudiants cridant,

i algú va prendre un diari i colpejà l'home al cap. Al final se'n van recordar de mi i em van etzibar: «Què en penses de la lluita del públic?» I els vaig dir: «Sembla que per a vosaltres és molt catàrtic; és millor que barallar-se sobre qüestions avorrides».

El 1972 o el 1973 a l'Art Institute de Chicago hi havia un grup de separatistes lesbianes que estaven extremadament enfadades amb la pel·lícula. Deien: «Aquí no hi ha cap rol model per a nosaltres, i no volem haver de veure-ho». Bé, és clar, jo vaig sentir que, primer, elles no tenien per què veure-ho, i, segon, que estava perfectament justificat que s'hi oposessin, perquè, si necessitaven un rol model, l'heterosexual de *Fuses* seria antagònic. Però llavors una dona els va cridar: «Tota la meua vida he estat assetjada per feixistes homes que em deien què havia de mirar i què significava, i ara no seré assetjada per feixistes dones que em diuen què he de mirar i què significa». Gran aplaudiment d'un altre contingent. I llavors encara una altra dona aixecà el cap i digué: «El rol model a la pel·lícula és el fet que la directora visualitza la seva pròpia vida, i és així com ho hem de veure». Més lluita i discussió.

Fa uns tres anys, a Califòrnia, *Fuses* es va considerar una «merda sentimental». Normalment no sents gaires coses sobre el que realment es diu o es pensa sobre la teua feina. D'altres coses, com invitacions, trucades telefòniques, qui se'n recorda del teu nom... coses com aquestes et diuen com et classifiquen dins del món de l'art. En qualsevol cas, em van dir que en aquesta ocasió a Califòrnia la gent realment va odiar-la, va cridar-li i va marxar. Jo tracto que totes les coses que faig durin molt; és cosa seva si n'absorbeixen els xocs o no.

**MacDonald:** M'estranya aquesta quantitat de reaccions negatives. En termes de colors i textures *Fuses* és tan bonica de mirar...

**Schneemann:** Bé, la solien considerar massa lletja com per mirar-la: confosa, fracturada, caòtica. A Califòrnia sembla que s'ha tornat massa bonica. Potser la gent de Califòrnia estava en el cuir i les corretges. Moltes coses s'han considerat indulgents en els darrers dos anys. L'amor heterosexual ha estat un luxe que algunes dones no es poden permetre psicològicament. Està

tan carregat de compromís i distracció de les energies que han de ser identificades com a dones entre i amb altres dones.

**MacDonald:** Quan veig *Fuses* em sembla molt evident que, malgrat que tu i Jim Tenney feia molt que us coneixíeu, encara estàveu força fascinats l'un per l'altre. Com a mínim a un cert nivell: les diverses condicions d'il·luminació de la pel·lícula, els diversos tons, els diversos aspectes tècnics... suggereixen la vostra prolongada exploració eròtica mútua.

**Schneemann:** També hi ha una prolongada durada temporal. No té la dimensió excitadora de la immediatesa dramàtica.

**MacDonald:** Suggereix que vosaltres podeu sostenir aquell nivell de passió durant molt de temps.

**Schneemann:** Esperem que sí. És el que jo espero normalment. *Fuses* és, en part, una resposta a *Loving*, de Brakhage, on en Jim i jo apareixem. Brakhage va fer *Loving* per la seva fascinació amb la sensibilitat eròtica i la vitalitat que hi havia entre en Jim i jo. Per a ell era molt important veure-ho i parar-hi atenció. Però vaig adonar-me que *Loving* no capturava el nostre erotisme central, i vaig voler arreglar-ho. De fet, odio el que passa quan surto a l'obra d'algú altre, amb l'excepció de la pel·lícula de Jim Brand, *Split Decision*, que de tota manera està tota inventada. Sempre sento que s'ha exercit sobre mi una enorme distorsió, malgrat el meu desig que un jo coherent en sortirà.

Una altra cosa que em rondava pel cap a l'època és el tema de l'equitat entre parelles. Hi ha una enorme resistència a això; sempre hi ha hagut una persona per sobre de l'altra, no? Sempre he pensat que poder tenir aquesta equitat dins de la parella és un valor especial, i en Jim va rebre moltes crítiques per això. Els homes, particularment, pensaven que no estava rebent els avantatges que es mereixia. No es referien al sexe, sinó a la nostra vida quotidiana. La gent venia i veia que ell es posava a rentar els plats mentre jo cuinava, o que ell no podia venir a una hora determinada perquè era quan jo estava treballant en la meua petita part de la casa i no se'm podia molestar. Hi havia una enorme hostilitat cap a mi, com si ell fos victimitzat si jo no em posava a servir-lo. Però la situació tenia un doble tall: tenia una fascinació eròtica perquè també era molt *sexy*. La gent sempre deia: «No podeu viure així».

D'altra banda, es pensaven que les influències anaven només en una direcció. En Jim m'influenciava; en dotze anys jo mai l'hagués pogut influenciar. Gairebé ningú es pensava que poguéssim ser bons l'un per l'altre. Aquest tipus de coses encara passen. Jo ho veia en d'altra gent. Quan en John i la Yoko van començar a estar junts, la resposta general, al marge de la dels fans fascinats, fou despietada. Tots els artistes digueren:

«Lennon està arruïnant la imaginació quixotesca d'ella», i tota la gent pop va dir: «Ell està amb aquesta estranya dona d'avantguarda, i ella està arruïnant el cap d'ell». Mai la celebració dels dos, entregant-se el que feien l'un a l'altre. •

---

*Extractes de la conversa de Scott MacDonald amb Carolee Schneemann a: Scott MacDonald (1988). A Critical Cinema. Interviews with Independent Filmmakers. University of California Press. Berkeley.*

# Conversa sobre *Wanda* de Barbara Loden

## Conversation on *Wanda* by Barbara Loden

---

Marguerite Duras i Elia Kazan

En la tardor de 1980, Elia Kazan va arribar a París per la reestrena de *Baby Doll* (1956) i d'*Amèrica, Amèrica* (America, America, 1963). Marguerite Duras, que va escriure sobre el seu cinema en *Els ulls verds* (Les Yeux Verts, 1980), es troba amb ell per *Cahiers du Cinéma* i li parla de *Wanda* (Barbara Loden, 1970).

**Marguerite Duras:** Vull distribuir la pel·lícula de la seva dona, *Wanda*, de Barbara Loden. No sóc un distribuïdor. Amb aquesta paraula, pretenc una altra cosa, pretenc assegurar amb totes les meves forces l'entrada d'aquest film en el públic francès. Crec que puc fer-ho. Considero que hi ha un miracle en *Wanda*. Habitualment, existeix una distància entre la representació i el text, entre el subjecte i l'acció. Aquí, aquesta distància està completament anul·lada, hi ha una coincidència immediata i definitiva entre Barbara Loden i *Wanda*.

**Elia Kazan:** La seva professió d'actriu feia que per a ella cap guió fos definitiu. Sempre existia algun element d'improvisació en el que feia, una sorpresa. L'únic de tots els que he conegut que treballava com ella era Marlon Brando quan era jove. Mai sabia exactament el que anava a dir, i així tot el que fluïa de la seva boca estava viu, animat.

**M.D.:** Al meu entendre, el miracle no està en la interpretació. És que ella encara sembla més ella mateixa en la pel·lícula, crec, –no la coneixia–, que en la vida. És més autèntica en la pel·lícula que en la vida, és completament miraculós.

**E.K.:** És cert. Ella tenia una gran dificultat de comunicació, excepte als moments de sentiments forts, passió o ràbia, passió sexual, còlera, etc. quan els vincles es trencaven. D'alguna manera existia un mur invisible entre ella i el món, però el seu treball li permetia obrir bretxes en aquest mur. Ella ho feia contínuament. Va actuar amb mi en el teatre en una obra d'Arthur Miller, no m'agrada aquesta obra però hi havia alguna cosa que estava bé en ella i és el que Barbara va fer.

**M.D.:** De quina obra es tracta?

**E.K.:** *After the Fall* (*Després de la caiguda*).

**M.D.:** No l'he vist. Insisteixo perquè és una cosa que em va commocionar molt, això, ella en el film. És com si en el film aconseguís una mena de sacralització del que ella vol mostrar com una decadència, i per mi això és un mèrit, un mèrit molt, molt intens, molt violent i molt profund. Així és com ho veig.

**E.K.:** Ella representa en aquesta pel·lícula un personatge que tenim a Amèrica i que existeix suposo a França i a tot arreu, al que anomenem *floating* (rodamón) Una dona que “sura” en la superfície de la societat, aquí o allí, al fil dels corrents. Però en la història d'aquesta pel·lícula, durant alguns dies, l'home a qui troba la necessita; durant aquests breus dies, ella té un sentit i al final de la pel·lícula, quan aquest mor, ella torna a vagabundejar. Barbara comprenia molt bé al personatge perquè quan era jove, ella era una mica així, anava d'aquí cap enllà. En una ocasió em va dir alguna cosa molt trista, em va dir: «Sempre he tingut necessitat d'un home per defensar-me». Diria que la majoria de les dones de la nostra societat coneixen això, però no són prou honestes per dir-ho. I ella ho deia amb tristesa.

**M.D.:** Personalment, abusant de la paraula, em sento molt propera a ella. Com ella, conec els últims cafès oberts, on un passeja sense un altre motiu que el pas del temps, i conec molt bé l'alcohol, molt intensament, com si conegués a algú.

**E.K.:** Sap, *Wanda* és una pel·lícula que es va fer sense diners. Amb 160.000 dòlars, xifra que no dona ni per al sou d'una setmana d'un gran equip. Vaig estar en el rodatge tot el temps; m'ocupava dels nens, jo era la *nurse*. L'equip estava compost per un càmera, un tècnic de so, un operador, un assistent i jo, arribat el cas.

**M.D.:** (riures) Conec aquest tipus de producció (...) Hi ha un públic per *Wanda*. Potser a Amèrica existeix una barbàrie que no conec bé, que no he explorat. Però el que sí sé és que hi ha un públic per a aquesta pel·lícula, es tracta de trobar-ho, d'avisar-los que *Wanda* existeix. Si ho difonc, com jo faig un tipus de cinema en aquesta línia, amb la mateixa fractura, aniran a veure-ho igual que van a veure les meves pel·lícules. Insisteixo a afirmar que no ho faig perquè ella és una dona com jo. Si un home hagués fet aquest film, el defensaria de la mateixa manera (...)

**M.D.:** Necessito informació sobre Barbara Loden. M'agradaria la seva opinió i la de Barbara sobre el fet que aquesta magnífica pel·lícula no hagi funcionat.

**E.K.:** Barbara estava amargada, però no tant per la pel·lícula. El film va ser ben rebut entre els intel·lectuals anglesos i aquí, però malgrat això, mai va tenir diners suficients per als seus següents projectes, i això li va doldre molt. Tenia coses a punt, per exemple, volia fer *Loulou* de Wedekind. El guió estava llest però no tenia diners. Tenia un guió sobre un estel de cinema (*A Movie Star of my Own*), que segons la meva opinió era molt bo, però no hi havia diners. Sempre tenia la impressió de trucar a portes que no s'obrien.

**M.D.:** Sí, però perquè aquesta pel·lícula que hauria d'haver funcionat... A Amèrica existeixen circuits de filmoteca, de cinema-club? S'han vist les meves pel·lícules, les de Godard...

**E.K.:** A les universitats sí. Però el film no s'ha exhibit en cap altre lloc. Finalment, ella va donar conferències amb la pel·lícula a les universitats. Responia a les preguntes del públic després de la projecció, ella anava juntament amb la pel·lícula. També va anar a nombrosos col·legis, del sud, de l'oest. Estava molt orgullosa d'això. Només s'ho devia a si mateixa, per la qual cosa estava molt orgullosa.

**M.D.:** Quant temps fa que va rodar la pel·lícula?

**E.K.:** El 1971. El rodatge va durar set setmanes, a Pennsilvània. Jo vaig estar allà, dirigia als extres, impedia el pas dels cotxes, etc. I m'ocupava dels nens.

**M.D.:** Em recomanaria la lectura del guió de *Wanda*?

**E.K.:** Crec que no. Si vol que l'hi lliuri, l'hi dono, però crec que és preferible veure només la pel·lícula. Canviava el guió cada dia. Vaig ser jo qui va escriure el primer guió, com un favor, per donar-li alguna cosa que fer. Després ella el va reescriure una vegada i una altra i va acabar per convertir-se en el seu guió i no en el meu. Es va convertir en el seu guió. I cada dia, durant el rodatge, seguia transformant-ho tot...

**M.D.:** *Wanda* és una pel·lícula sobre "algú". Ha realitzat vostè alguna pel·lícula sobre algú?

**E.K.:** Vaig fer una pel·lícula sobre el meu oncle, és *Amèrica, Amèrica*. Hi és tota la família.

**M.D.:** Per algú, entenc algú a qui s'ha aïllat, algú a qui s'ha considerat en si mateix, desincrustat de la conjuntura social en la qual ha estat oposat. Extret de la societat per vostè i mirat per vostè. Jo crec que sempre queda alguna cosa en si mateix, en vostè, al que la societat no ha arribat, alguna cosa inviolable, impenetrable i decisiu. •

---

*Publicació: Cahiers du Cinéma, juny-agost de 2003. Extractes de conversa recopilats per Serge Daney, Jean Narboni i Dominique Villain a Cahiers du Cinéma, desembre de 1980. Traducció del francès: Esmeralda Barriendos.*

# Sobre el Film-Diari

## About Film-Diary

---

Anne-Charlotte Robertson

No tenia forma d'explicar per què patia crisis. Era una altra cosa inexplicable en la meua vida. De nena, mentre creixia mai vaig pensar que tindria deliris i seria hospitalitzada. El 1981 vaig començar el diari, i aquell any no vaig tenir més crisis. Potser fos perquè anava a l'escola de cinema: tenia un lloc on anar, una càmera que podia demanar. Vaig fer alguns curts a la tardor de 1981, i llavors vaig començar el diari.

Vaig titular un curtmetratge *Locomotion* (1981): em mostra contra una paret blava, cridant i exhibint els efectes secundaris de la medicació tal com havia observat als hospitals. La primera crisi real que vaig tenir al cinema va ser el 1982. Vaig mostrar els meus deliris, vaig mostrar que tenia por que els tubercles sofrissin, per tant volia portar-los un altre cop al jardí i tornar-los a plantar. Se'm pot veure agafant el meu gran impermeable i les remolatxes, les pastanagues i les cebes, preparant-les per retornar-les, fent llenguatge de signes davant de la càmera.

De fet, el primer col·lapse es va produir poc després que una persona a l'escola m'amenacés amb trucar a la policia i s'emportés la càmera lluny de mi. Perdent aquesta càmera vaig perdre el seny. Cada vegada que tinc una crisi, tracto de fer-ne fotos. El meu problema amb el film-diari (i amb el diari escrit) és que de vegades em torno paranoica i odiosa. Les veus al meu cap es tornen tan aterridores que no m'atreveixo a documentar-les. És massa aterridor.

Crec en el cinema com a necessitat diària. Monet va fer els seus pellers i jo he fet la glorieta al pati posterior. Aquest hivern estava tan deprimida, després de sortir de l'hospital i ser sotmesa a una gran quantitat de restriccions, que vaig estar fent fotos tots els dies de la glorieta a qualsevol moment del clima. •

---

*Extractes de la conversa de Scott MacDonald amb Anne-Charlotte Robertson a: Scott MacDonald (1992). A Critical Cinema 2. Interviews with Independent Filmmakers. University of California Press. Berkeley.*

# Res a dir

## Nothing to say

### Chantal Akerman

A la sinopsi de la pel·lícula *Chantal Akerman par Chantal Akerman* vaig escriure que *si una altra persona realitzava aquest film podria fer “com si” més fàcilment. Com si les paraules del cineasta continguessin la veritat sobre la seva obra, com si realment obrissin una bretxa sobre l'origen del seu desig de fer, i després de seguir fent. Com si ell, el director, el seu rostre, el seu somriure, els seus silencis i el seu cos diguessin més sobre el seu treball, i sempre fos una temptació buscar la paraula de l'autor, més que tractar de saber més a través seu i que, finalment, es desvela, si és que hi ha un vel.*

*Vaig escriure que fer quelcom sobre mi mateixa en el propi treball planteja moltes preguntes, preguntes pertorbadores (...) La qüestió del jo i del documental, de la ficció, del temps i la veritat i, per tant, moltes preguntes, que per descomptat jo mai seria capaç de respondre en aquesta pel·lícula. Ni en aquest llibre. I per què no? Perquè. Perquè jo mateixa no entenc, o no tot. I, probablement, si ho hagués entès tot, no faria res.*

*Vaig afegir, també a la sinopsi de *Cha Cha*, com anomeno aquesta pel·lícula: *Aquest és el qüestionament de tota una vida i fins i tot de moltes més. Llavors, quin pacte pot establir amb mi mateixa, com puc fer com si?**

*Aquest pacte podria ser el d'un balanç. Ara fa 25 –36 anys avui-que treballo i de vegades tinc la impressió d'una gesticulació desesperada. Una pel·lícula rere una altra, i tota aquest energia gastada, un filó per estar en el real (...) Tot seria tan simple, si fos possible, si hi hagués progrés, una tensió cap a quelcom de més ben definit, i fer cada vegada una pel·lícula millor i què és una pel·lícula millor. Tot seria tan simple si l'equilibri fos possible.*

*Podria presentar-me com el meu doble, el doble més fort, més intel·ligent, que hagués comprès el que el seu altre doble tractava de fer des de fa tant de temps. Però només de pensar-hi, mentre una por com la de l'heroi del relat de Dostoievski, que va entrar tot pàl·lid a casa seva sense llevar-se ni l'àbric ni el barret, va creuar el passadís i, com enganxat per un raig, es va detenir en el llindar de la seva habitació. Jo també podria, tal com ja he fet en alguns films en què he actuat com a actriu, presentar-me d'una forma burlesca per no prendre'm de debò. Podria dir el mateix per a aquest llibre. Paraula per paraula. Deixa de donar voltes*

*al mateix, deia el meu pare, i no comencis una altra vegada amb aquestes velles històries, i la meva mare simplement callava. No hi ha res per donar-hi voltes, deia el meu pare, no hi ha res a dir, deia la meva mare. I aquest no-res és sobre el que jo treballo. •*

*Extracte del llibre *Akerman, Chantal* (2004). Autoportrait en cinéaste. Centre Pompidou. Paris.*





# Sobre el Women Film Pioneers Project

## About the Women Film Pioneers Project

---

Alejandra Rosenberg

### RESUM

En aquesta taula rodona, l'autora conversa amb Sofia Bull i Kate Saccone sobre el *Women Film Pioneers Project*, un projecte coordinat per Jane Gaines i Monica Dall'Asta i publicat *online* pel *Center for Digital Research and Scholarship* de la Columbia University. La conversa s'inicia amb descripcions generals sobre el WFPP, que també aborden la metodologia interna del projecte, i es desenvolupa parlant sobre la relació entre estudis cinematogràfics i les humanitats digitals; el rol i les professions de les dones durant l'època del cinema mut; i sobre la importància de repensar el discurs hegemònic de la història del cinema.

### PARAULES CLAU

Dones al cinema, cinema mut, pioneres, comunitat acadèmica, Jane Gaines, història del cinema, humanitats digitals, Alice Guy, Lois Weber, Elvira Giallanella, Dorothy Arzner, Maude Adams, Alma Reville, Gene Gauntier.

### ABSTRACT

In this conversation, the author discusses with Sofia Bull and Kate Saccone about the Women Film Pioneer Project, which is edited by Jane Gaines and Monica Dall'Asta and published online by Columbia University's Center for Digital Research and Scholarship. The conversation starts with general descriptions of the WFPP, that also touch on the internal methodology of the project, and is taken towards more specific discussions on the relations between cinema studies and digital humanities; women's role and professions in the silent era; and on the importance of rethinking the hegemonic discourse of film history.

### KEYWORDS

Women in film, silent era, pioneers, research communities, Jane Gaines, film history, digital humanities, Alice Guy, Lois Weber, Elvira Giallanella, Dorothy Arzner, Maude Adams, Alma Reville, Gene Gauntier.

Vaig tenir el plaer de conversar amb Sofia Bull i Kate Saccone sobre el *Women Film Pioneers Project* en un fred matí de maig a Nova York<sup>1</sup>. Coordinat per Jane Gaines i Monica Dall'Asta, el WFPP és publicat *online* pel *Center for Digital Research and Scholarship* de la Columbia University.

Em vaig trobar amb la Kate a la seva oficina i juntes vam fer una videotrucada a la Sofia, que viu al Regne Unit (és professora de Cinema a la Southampton University). Així, en un petit espai cibernètic i real, representem tres generacions de dones que treballen per al WFPP: la Sofia, coeditora dels *Overview Essays* [Assaigs Panoràmics], que col·labora amb el projecte des de 2005; la Kate, cap del projecte i part d'aquest des de 2011; i jo, que vaig entrar fa nou mesos com a assistent de recerca.

**Alejandra Rosenberg:** Per començar escalfant motors, què és el Women Film Pioneers Project?

**Kate Saccone:** El Women Film Pioneers Project són diverses coses. D'una banda, és un recurs *online* que ofereix articles sobre dones cineastes en l'època del cinema mut, dones que eren més que actrius i que treballaven rere la càmera com a directores, productores, muntadores, guionistes, distribuïdores, i molt més. D'altra banda, és una comunitat, un circuit, d'investigadors/es internacionals interessats/des en el paper de les dones durant els inicis del cinema.

**Sofia Bull:** El resultat del projecte és difícil de definir a causa de la seva naturalesa digital: d'una banda, podria descriure's com una base de dades i, de l'altra, com una publicació *online*.

**KS:** També és un portal que condueix el lector en diverses direccions, a través d'enllaços amb els arxius FIAF de tot el món. Així, el portal apunta cap a d'altres recursos externs, mentre que, al mateix temps, conté articles i recerca originals.

**SB:** Sí, podríem dir que és un recurs per a la recerca i, també, un espai on publiquem assaigs de recerca. .

**AR:** Crec que el WFPP és extremadament interessant per la manera com juga amb dues temporalitats, tot publicant material de manera innovadora mentre investiga sobre una cosa que va passar fa un segle.

**KS:** Sí, hi estic d'acord. I, partint d'aquesta idea, crec que el projecte també forma part del moment contemporani per com relaciona estudis cinematogràfics amb les humanitats digitals, ja que avui dia podem trobar fantàstics recursos online centrats en la investigació sobre els inicis del cinema, com són el *Media History Digital Library*<sup>2</sup> i el *Media Ecology Project*<sup>3</sup>.

**AR:** També em sembla estimulants com el Women Film Pioneers Project construeix una comunitat internacional d'investigadors/es, obrint i creuant les fronteres de la recerca nacional.

**KS:** Sí, és molt transnacional tenint en compte els col·laboradors que estan involucrats en el projecte i els arxius que fan servir per a la seva recerca. Quan ens trobem en una conferència o en un festival de cinema mut, sempre sentim que pertanyem a una comunitat global.

**SB:** L'objectiu del projecte és trobar més informacions sobre el paper de les dones durant l'època del cinema mut mitjançant la recerca històrica. De totes maneres, un dels objectius és, també, acollir aquesta comunitat de recerca, creant així una eina d'activisme en el present; una manera d'oferir a les dones de la indústria del cinema, i també a les dones acadèmiques, la sensació d'una llarga història en la qual estan incloses. Tothom és molt conscient avui dia de l'escassetat de directores de cinema, i de les dificultats amb què es troben en la indústria. Però crec que és interessant, i és un fet que potser no moltes persones coneixen, que les dones sempre han participat en la indústria del cinema i que els percentatges de participació femenina eren alts en l'època del cinema mut... cosa que pot ser una font d'inspiració avui dia.

**AR:** Moltes vegades quan parlem de directores pensem en Agnès Varda, Maya Deren... però tendim a oblidar-nos que les dones estaven presents en els inicis del cinema: és molt dolorós adonar-nos que mai ens van parlar de totes aquestes dones que també van fundar i van donar forma al cinema, com per exemple Alice Guy o Lois Weber.

**SB:** Algunes d'aquestes dones són conegudes des de fa força temps però es parla poc del fet que estaven involucrades en molts aspectes de la cultura cinematogràfica (no només com a directores sinó també com a propietàries de sales,

1. <https://wfpp.cdrs.columbia.edu/>

2. <http://mediahistoryproject.org/>

3. <https://sites.dartmouth.edu/mediaecology/>

crítiques de cinema...). D'alguna manera, es deu al fet que les persones no ho sabien i, en aquest sentit, WFPP ha estat clau per fer disponible aquesta informació, ja que només ara hem aconseguit entendre la importància de les primeres dècades del cinema. Personalment, crec que és molt important entendre la magnitud i influència d'aquestes dones, perquè si només coneguéssim uns pocs casos semblarien excepcions, tot dificultant la seva inclusió en el cànon.

**KS:** Acabo de rellegir el pròleg de Jane M. Gaines i Monica Dall'Asta en el llibre *Doing Women's Film History*<sup>4</sup> i m'encanta com destaquen el fet que necessitem aquestes dones tant com elles ens necessiten a nosaltres. Per il·lustrar això usen l'exemple d'Elvira Giallanella, una dona italiana que va dirigir una pel·lícula descoberta el 2007: només es va veure recentment. La comunitat acadèmica transnacional necessitava aquest descobriment (juntament amb molts d'altres) per continuar demostrant que hi havia moltes dones directores durant l'època del cinema mut. Al mateix temps, l'Elvira ens necessita per ensenyar la seva pel·lícula al públic. Realment, és un magnífic diàleg entre passat i present, entre cineastes, investigadors/es i el públic.

**AR:** En els seus escrits, Gaines reflecteix un interès per la diferència historiogràfica entre «el que va passar» i «el que es diu que va passar»; una distinció que adopta amb activisme al WFPP i, gràcies al projecte, podem veure que «el que es diu que va passar» no coincideix amb el que realment va passar, ja que totes aquestes dones mai van arribar a ser integrades al discurs històric.

**SB:** El que aprecio molt del projecte és com anima els acadèmics/ques que pensin i reflexionin activament sobre historiografia i sobre el procés d'escriure la Història, sempre que no reescriuin la Història per, simplement, crear nous fets... Estem intentant que hi hagi una consciència de les complexitats i dificultats d'escriure Història, cosa que necessàriament ens torna conscients de les dificultats per trobar fets històrics. No és una simple revisitació de la Història: és un procés molt més complex que pensa sobre l'escriptura de la Història i el significat d'introduir-hi figures femenines.

**KS:** En les pautes del projecte demanem als i les col·laboradors/es que no escriguin textos amb estil enciclopèdic. Com ha dit la Sofia, és essencial tenir una aproximació reflexiva. Volem

que interroguin el procés de recerca, que visitin els arxius i que vegin quins recursos (pel·lícules, documents, etc.) estan disponibles i quins s'han perdut. Som molt clares sobre això des del principi i molt conscients de les dificultats d'aquest tipus de treball de recuperació històrica.

**AR:** Suposo que sou molt conscients d'estar produint Història i, com a tal, essent molt crítiques sobre la manera en què s'ha fet, o s'està fent.

**SB:** Bé, sí. Intentem no cometre els mateixos errors d'altres persones, tot i que potser al mateix temps n'estem cometent de nous, perquè podem estar ometent coses que ni tan sols sabem que existeixen.

**AR:** Kate, ja que has esmentat les pautes, com funciona el projecte més específicament?

**KS:** Bàsicament, tenim dues seccions: els *Career Profiles* [Perfils de Trajectòria], que són més curts (al voltant d'unes 1000-1500 paraules)...

**BS:** ...i els *Overview Essays* [Assaigs Panoràmics], que són més llargs (entre 1000 i 4000 paraules).

**KS:** Els *Career Profiles*, escrits per especialistes en cinema i arxivistes, se centren en una persona (encara que, de vegades, alguns perfils destaquen el treball de dues o tres pioneres, perquè podrien ser germanes que treballaven juntes, com és el cas de les germanes Ehlers, que van viure a Mèxic i als Estats Units). Aquests perfils se centren principalment en la carrera professional de cada pionera i no necessitem tota la informació biogràfica (infància, etc.). També inclouen la bibliografia, una secció que informa sobre les col·leccions dels arxius i la filmografia. Aquesta secció, la filmografia, és la més important, ja que és una llista amb les còpies existents i els arxius on es poden trobar. Últimament també hem intentat afegir més clips de vídeo, així com informació sobre DVDs disponibles. A més, les imatges són molt importants per al nostre projecte i, sempre que podem, incloem retrats, fotogrames i documents (per exemple, certificats de defunció, etc.) a cada perfil.

**SB:** Vam començar amb els *Overview Essays* quan el projecte es va tornar global: teníem la sensació que necessitàvem textos que no se centressin en cada dona individualment sinó en les

4. KNIGHT, J., GLEDHILL, C. (eds.) (2015). *Doing Women's Film History: Reframing Cinemas, Past and Future*. Urbana: University of Illinois Press.

diferents parts del món en què aquestes dones treballen. Així doncs, vam començar a demanar als nostres col·laboradors/es que escrivissin assaigs sobre el rol de les dones al cinema en una part del món durant l'època del cinema mut. Després, vam decidir que podíem usar els *Overview Essays* per a aspectes relacionats amb el context, com ara assaigs sobre les diferents professions (per exemple, dones que haguessin estat operadores de càmera), i enllaçar-los amb cada *Career Profile*, creant, així, un espai-assaig digital que reunís els diferents enllaços. D'aquesta forma, recentment hem estat expandint la secció d'aquests assaigs, pensant-los com una publicació per a articles més generals sobre les dones i el cinema mut, incloent diferents temes, àrees geogràfiques... Per tant, ara som més flexibles sobre el tipus de text que publiquem. En altres paraules, els *Overview Essays* són un espai diferent obert a diferents tipus d'articles, que també són *peer reviewed*, funcionant doncs com una publicació acadèmica més que com una base de dades *online*.

**KS:** I només per donar una idea del tipus de perfils que tenim: són de pioneres que van treballar a Alemanya, Turquia, Egipte, l'antiga Txecoslovàquia, Rússia, França, Regne Unit, Holanda, Xina, Japó... i la llista segueix. Avui dia tenim 214 perfils publicats, uns 200 assignats –és a dir, que actualment estan sent investigats i escrits–, i més de 600 noms sense assignar. I, clarament, no són totes les dones que van treballar durant l'època del cinema mut... Una de les coses que Jane Gaines sempre diu, i sobre la qual em va fer conscient, és que encara que hi hagi dones que es tornaren famoses o tingueren èxit, hi ha moltíssimes que no van aconseguir tenir una carrera cinematogràfica, o que simplement eren treballadores anònimes en laboratoris i oficines, i de les quals mai en sabrem els noms. Així que aquests noms que coneixem són només la punta de l'iceberg.

**SB:** Això és una cosa que els *Overview Essays* intenten cobrir: el fet que és impossible rastrejar totes aquestes persones.

**AR:** Així que hi ha més de mil noms sobre els quals el WFPP vol investigar... En quin període, exactament, se centra el projecte?

**BS:** Formalment, cobrim des del naixement del cinema fins a l'arribada del cinema sonor.

**KS:** Sí, però també fem algunes excepcions. Per exemple, en llocs com Amèrica Llatina, la Xina, el Japó i l'Índia, el cinema sonor va arribar més tard, així que som flexibles dependent de la regió. A més, de tant en tant, la comunitat acadèmica descobreix una pionera que necessitem incloure, com és el cas

d'Esther Eng, que va començar a treballar ja als anys 30. Malgrat l'època, era una directora, productora, guionista i distribuïdora molt radical, lesbiana, que va treballar fora de Hollywood –a San Francisco i a Hong Kong–, i per això sentim la necessitat d'incloure-la en el projecte. De totes maneres, i com la Sofia acaba de dir, normalment ens centrem en els anys que van des de la invenció del cinema fins a l'arribada del so.

**BS:** ...que, com ha dit la Kate, varien molt segons el país, i aquest és un dels problemes amb què ens trobem quan ens expandim globalment. Per exemple, algunes parts del món no tenien dones treballant durant el cinema mut però si que en tenien en els primers anys del cinema sonor. O, millor dit, hauria de dir que encara no sabem si hi havia dones treballant durant l'època del cinema mut; òbviament podrien existir i encara no haver estat “descobertes”.

**AR:** Parlant més específicament d'aquestes dones, em fa l'efecte que moltes van debutar com a actrius i, després, van començar a tenir altres papers rere les càmeres, com per exemple el de directores...

**KS:** Sí, moltes eren actrius que després es van convertir en guionistes, productores i directores. Però moltes d'altres van debutar com a directores o guionistes i després van començar amb la interpretació... O moltes mai van actuar i només van treballar darrere de la càmera o en d'altres professions. És difícil fer una generalització ja que les dones van treballar de moltíssimes maneres diferents en els primers anys del cinema.

**BS:** Per a mi el problema és que crec que el paper del director és important. De tota manera, una de les coses que aprecio en el nostre projecte és que intentem reconèixer una gamma de professions molt àmplia. I part del problema d'excloure les dones de la història del cinema és la tradició de l'autor: si mirem més enllà dels directors, trobem moltíssimes dones que feien coses increïbles i que tenien moltíssima influència.

**KS:** Sí, a la universitat ningú em va parlar d'aquestes dones. No només no em van ensenyar qui era Dorothy Arzner, o qui era Lois Weber, o Alice Guy, sinó que tampoc em van presentar algú com Maude Adams, que va treballar en una professió totalment diferent a la de directora. Adams, que també era actriu de teatre, va investigar sobre il·luminació i tecnologies d'il·luminació i el resultat de la seva recerca es va convertir en l'estàndard de la indústria d'il·luminació durant l'època del cinema mut. Realment, necessitem mirar més enllà del model de l'autor per entendre amb profunditat el rol de les dones en aquesta època.

**SB:** També és interessant la quantitat de dones que treballen en col·laboració amb directors però a les quals mai els van donar el crèdit que mereixien, com és el cas d'Alma Reville (casada amb Alfred Hitchcock).

**KS:** Sí, i per exemple hi havia una actriu a Rússia, Olga Rakhmanova, que va començar com a actriu i després es va fer guionista. Al final es va convertir en directora i la seva primera experiència com a tal va ser quan va substituir, in situ durant un rodatge, el director, que va morir sobtadament: en aquest cas, està en els crèdits com a codirectora en una versió de la pel·lícula però no a una altra. Aquesta constant manca d'esment és típica en la carrera professional de moltes dones. També en Gene Gauntier, als Estats Units, que va treballar amb el director Sidney Olcott. A les seves memòries, Gauntier explica que era codirectora, encara que mai la van incloure en els crèdits. Si bé no hauríem de considerar les seves memòries com a la veritat absoluta, aquests testimonis personals ens informen sobre com, moltes vegades, la inclusió en els crèdits es negava quan hi havia relacions de col·laboració. Un altre cas és el de Lois Weber, que, encara que inclosa en els crèdits, va codirigir moltes pel·lícules amb el seu marit, per exemple *Suspens* (Phillips Smalley i Lois Weber, 1913), i això planteja complexes qüestions sobre autoria i control creatiu.

**AR:** Sembla que hi ha quelcom de molt patriarcal en la organització dels crèdits, amb la necessitat de distingir i separar cada rol...

**SB:** Sí, i això, òbviament, és part del problema que hem esmentat. Moltes d'aquestes dones que col·laboraven i treballaven amb homes mai eren esmentades formalment, i tan sols sabem que van treballar en una pel·lícula per altres documents o testimonis orals que ens indiquen que estaven involucrades en un rol molt major del que realment els reconeixen. No podem saber-ho amb exactitud, però assumim que és una cosa que passava molt més a les dones que als homes.

**AR:** Creieu que les representacions de dones a la pantalla serien diferents quan hi havia dones dins de l'equip? O és una cosa impossible de saber?

**SB:** Les pel·lícules dirigides o escrites per dones no són necessàriament més feministes en el sentit contemporani de la paraula, però, potencialment, s'espera que hi hagi més probabilitats que incloguin perspectives o històries femenines... Però una de les coses difícils sobre aquest tema és que moltes d'aquestes pel·lícules s'han perdut i és difícil fer qualsevol mena de comentari general. No ho podem fer perquè moltes d'aquestes pel·lícules no les tenim disponibles. Així, és difícil arribar a conclusions sobre el text, o sobre la seva ideologia i

significat, en relació a la representació de les dones (encara que seria una mica més viable en casos individuals)... Crec que la qüestió sobre la representació de dones per part de les dones en els primers anys del cinema és una cosa molt important que podríem cobrir en el futur amb els nostres *Overview Essays*.

**AR:** Hi ha res més que us agradaria afegir?

**SB:** Crec que una de les coses que habitualment comentem en relació a dones cineastes és que, tal com les nostres recerques ens indiquen, hi havia una gran flexibilitat de rols en aquesta primera era del cinema, especialment fora de les grans companyies. Així, hi havia moltes dones que treballaven en diferents tasques: no només eren actrius i directores; eren actrius, directores, productores, escenògrafes, guionistes... tot al mateix temps i en diferents produccions, cosa que resulta fascinant.

**KS:** Sí, això és crucial. El Women Film Pioneers Project dona importància a una àmplia gamma d'ocupacions i la llista sempre creix, ja que incloem la terminologia que els i les contribuïdors/es troben, o que es feia servir a l'època. Per exemple, tenim crítiques de cinema i professores de cinema –una de les meves pioneres preferides és Frances Taylor Patterson, que va ser una de les primeres professores universitàries de cinema: va començar fent una classe de guió a la Columbia University l'any 1917-. En el projecte també tenim dissenyadores de vestuari, dissenyadores de títols de crèdit, escriptores d'intertítols –com el cas de l'escriptora d'intertítols sueca Alva Ludin, sobre qui la Sofia va escriure una entrada per al projecte–, així com exhibidores, projeccionistes... és un ventall d'ocupacions molt ampli. Així doncs, treballem amb una bibliotecària especialista en metadades per produir una taxonomia de les diverses ocupacions mentre aquestes es van incorporant al projecte. Això em recorda que hauria d'esmentar que el projecte està produït per la Biblioteca de Columbia i, més específicament, pel *Center for Digital Research and Scholarship* [Centre de Recerca Digital]. Igualment, treballem amb desenvolupadors web, i bibliotecaris especialitzats, i programadors, per crear el projecte digital que es veu... Però, tornant a la taxonomia, és una llista d'ocupacions que va creixent i que desperta fascinants discussions i qüestions complexes. Per exemple, l'any passat vam publicar un perfil sobre una pionera finlandesa, Jenny Strömberg, i no teníem clar si havia finançat la producció d'una pel·lícula sobre els seus gossos de caça, pel·lícula on també apareixia. No sabíem com anomenar-la, i vam estar discutint-ho amb l'autora de l'article i amb la bibliotecària, preguntant-nos com hauríem de denominar la seva "ocupació". No volíem posar "productora" perquè seria incorrecte, així que al final vam decidir posar "*society matron*" [matrona de societat], perquè sembla que va ser la seva posició social el que va influir en la

producció de la pel·lícula. De totes maneres, una cosa bona que el projecte sigui digital és que, si la col·laboradora fa més recerca i troba altres evidències, podem canviar la informació immediatament. Si el projecte fos un llibre publicat, tal com inicialment estava concebut, això no seria possible.

**AR:** Una de les coses genials de la naturalesa digital del projecte és que permet que sigui accessible a tothom, no? Una simple cerca a Internet et porta a la pàgina web i un pot començar a llegir i a aprofundir en el tema.

**KS:** Exacte. Així ens troben moltes més persones que si el projecte fos un llibre. També hi ha molts familiars i parents d'aquestes dones que ens escriuen, ja que reconeixen la seva àvia, la seva tia àvia... i ens contacten amb informació, documents, etc., creant una bella comunitat fora del món acadèmic.

**SB:** Tenim una vasta audiència, cosa que és molt positiva. Definitivament arribem a més persones gràcies a la naturalesa digital del projecte. El desafiament del projecte és també plantejar rutes interessants a la nostra pàgina web perquè els lectors puguin descobrir coses noves. Així, el lector fàcilment pot creuar professions, fronteres... i aquest és també un dels aspectes interessants del projecte: la seva naturalesa global. No només perquè cobreix diferents contextos nacionals, sinó també perquè trobem moltes dones que van fer carreres internacionals en èpoques molt primerenques, i que hi havia una certa fluïdesa geogràfica en els primers anys del cinema: les dones es desplaçaven molt més del que podríem pensar.

**AR:** És interessant preguntar-se com incorporar aquestes dones en una classe d'història del cinema. Veig casos en què es reserva una setmana a "dones directores", però personalment discrepo d'aquest tipus d'aproximació perquè, en incorporar aquest títol, sembla crear una excepció. Per què anomenar una setmana "dones directores" si a la resta no les anomenem "homes directors"?

**KS:** Sí, és com si fos una setmana especial!

**AR:** No tindria més sentit integrar a tothom sense crear la diferència, perquè els i les estudiants aprenguessin tot sense creure que les dones cineastes són una excepció?

**BS:** És una pregunta molt interessant, la de com ensenyar les dones al cinema. I, d'una banda, pot ser molt bo ressaltar-ho –i moltes persones ho farien amb la intenció de fer-les més visibles– però, òbviament, i com dius, idealment hauríem d'incloure-les més orgànicament. Però el problema continua:

mentre les dones cineastes siguin una excepció, es fa difícil no tractar-les com a tal... Però potser hem de deixar de tractar-les com a tal per fer que no siguin una excepció.

**KS:** Justament vaig pensar-hi el mes passat, quan la Film Society del Lincoln Center va fer el seu cicle *Queer Cinema Before Stonewall* (Cinema Queer abans de Stonewall), on hi havia pel·lícules fetes per les nostres pioneres... i no estaven qualificades com a "pel·lícules de dones", simplement eren part de tot el programa, cosa que era fantàstica. I va ser preciós veure pel·lícules d'Alice Guy-Blaché o Dorothy Arzner en diàleg amb Vincente Minnelli o Kenneth Anger. De totes maneres, al mateix temps, part de mi volia ressaltar aquestes projeccions, ja que les pel·lícules d'aquestes dones rarament es projecten i poques vegades són part de la conversa. Em dóna esperança que, gràcies a la creixent consciència que hi ha sobre les dificultats que a dia d'avui tenen les directores, productores, guionistes, etc., cada vegada veig més articles, produccions i recursos disponibles (com el *Nordic Women in Film*<sup>5</sup>). És molt emocionant veure com es plantegen a l'esfera pública totes aquestes qüestions i problemàtiques.

**AR:** El que m'encanta del projecte és que si aconseguim incloure aquestes dones en el discurs que construïm de la Història estem donant eines a estudiants de sexe femení perquè també es vegin com a directores, ja que tindran un major ventall de models o exemples amb els quals identificar-se; un repertori que no estigui format només per homes blancs.

**SB:** Definitivament. Amb sort, el projecte és important per reescriure aquesta Història però, també, com a font d'inspiració per a futures cineastes i futures acadèmiques. En aquest sentit, el projecte funciona com una xarxa de suport que permet la publicació a acadèmiques joves i permet que facin un treball seriós de recerca històrica, obtenint molta ajuda i contactes amb altres dones d'arreu del món. Bàsicament, és un grup molt bonic de persones.

**KS:** Exacte! Ha estat magnífic conèixer aquestes meravelloses investigadores i el seu treball, però també conèixer aquestes pioneres molt íntimament (almenys, així és com em sento jo amb cada nou article, ja que treballo estretament amb l'autor/a per editar-lo, rellegir-lo i publicar-lo)... Sento que totes aquestes dones estan molt presents en la meua vida, que m'inspiren creativament, i sento el seu treball molt present mentre avanço amb la meua vida –no només veig el meu gènere implicat activament en el passat del cinema, sinó que aquestes dones em desafien contínuament avui dia –. •

5. <http://www.nordicwomeninfilm.com/>

---

**REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES**

KNIGHT, J., GLEDHILL, C. (eds.) (2015). *Doing Women's Film History: Reframing Cinemas, Past and Future*. Urbana: University of Illinois Press.

**ALEJANDRA ROSENBERG**

Gràcies al suport de la Fundação Calouste Gulbenkian, Alejandra Rosenberg és estudiant del Màster en Estudis de Cinema de la Columbia University a Nova York. Allà col·labora amb el Women Film Pioneers Project i està desenvolupant la

seva tesi, titulada, provisionalment, «Una última pel·lícula: Construïnt el nostre fantasma a través de la reconstrucció de les nostres (his)stories».

# Medeas. Entrevista amb María Ruido

## Medeas. Interview with María Ruido

---

Palma Lombardo

### RESUM

Entrevista amb la investigadora i realitzadora María Ruido, que planteja un recorregut per les cineastes que han marcat la seva trajectòria. La figura mitològica de Medea s'alça com a portaveu de les llums i ombres d'un imaginari construït per dones davant de la càmera. Exposades, valents i contradictòries.

### PARAULES CLAU

Akerman, autoretrat, cinema, Carri, Duras, feminisme, Kawase, maternitat, Medea, mitologia, dones, subjectivitat.

### ABSTRACT

Interview with the researcher and director María Ruido, posed a tour of the filmmakers who have marked her career. The mythological figure of Medea stands as spokeswoman of an imaginary's lights and shadows built by women before the camera. Exposed, brave and contradictory women.

### KEYWORDS

Akerman, selfportrait, cinema, Carri, Duras, feminism, Kawase, maternity, mythology, women, subjectivity.



María Ruido es defineix a si mateixa com a artista visual, investigadora i productora cultural. Del seu treball supuren les imatges i els cossos, lluitadores i resistents, supervivents d'una història que amenaça amb bandejar-les del visible. Val la pena esmentar el desterrament quan la María m'explica que el seu últim treball està íntimament lligat a la figura mítica de Medea, dona errant per imposició. Un personatge complex i revolucionari, que contrasta amb la noció més tradicional de feminitat i, especialment, amb el concepte de mare.

«Medea és una “mala mare”, una mare que no fa el que s'espera d'ella», afirma. I aquí resideix el punt de partida, la seva foscor i alhora la seva fortalesa. Com les cineastes que l'han inspirada, María Ruido busca en la seva experiència personal la manera de treure a la llum un reflex ocult, quelcom que persisteix com una ombra allargada malgrat els nostres esforços per ignorar-la. Aquí Medea és interessant no només per obrir les ferides de les relacions maternofiliales, sinó perquè el seu personatge mostra una dona que desafia el seu destí en el món.

«Moltes versions cinematogràfiques castiguen Medea pel crim comès a la seva pròpia descendència, començant per l'adaptació de Pasolini. No obstant això, a la versió d'Eurípides, Medea escapa a bord d'un carro tirat per cavalls alats. Al cap i a la fi, ella és una fetillera, temuda i poderosa, descendent directa de Circe i el Sol. El cor de l'obra d'Eurípides és un cant molt interessant a la condició injusta de la dona». La María apunta al fet que interpretacions posteriors de l'obra han insistit a vincular l'assassinat dels seus fills amb el despit que li provoca l'abandó del seu marit Jasó. No obstant això, hi ha teories més interessants que veuen en l'acte de Medea un arravatament de cruel i conscient rebel·lió, davant la impossibilitat d'accedir a la posició de poder que Jasó li havia promès. És la venjança d'una dona que se sap capacitada per exercir l'autoritat, però que li és negada precisament per la seva condició femenina. Li comento a la María que sens dubte es tracta d'un personatge polèmic, ja que no és gens fàcil endinsar-se en una maternitat que no gira entorn del lliurament incondicional, sinó que es basa en la manipulació i instrumentalització d'aquests afectes per culminar les seves macabres intencions. Així i tot, sovint les experiències personals ens conviden a confrontar-nos amb imatges del món que disten molt de l'ideal de representació. «Treballar des de la subjectivitat és un element clau, i les relacions amb els pares són un exemple d'alguna cosa que pot marcar-te enormement la vida. I el traumàtic d'aquestes experiències, o fins i tot l'absència d'aquestes figures [maternes i/o paternes], poden dibuixar el curs de les històries. Precisament per això m'han inspirat les dones que, amb un bagatge molt dur i complex, han tingut la valentia de parlar-ne».

Esmentem les absències i penso en Kawase i la seva cerca obsessiva del pare. En aquestes mans que intenten tocar les imatges, aferrar-se a elles com si fossin l'únic testimoni capaç de salvaguardar un tros d'univers que ens pertany. Quan no hi ha llinatge amb el qual arrelar la nostra posició al món, potser les imatges ofereixin un refugi per vincular-nos de nou amb el que es resisteix a prendre forma. La María confessa la seva fixació amb aquests fantasmes: «Estic obsessionada amb les persones que desapareixen. A *La memòria interior* (2002) jo tenia l'esperança de buscar en les imatges la resposta, posant sobre la taula el tema de l'abandó dels meus pares. Però per molt que remoguis, el dolor i les obsessions segueixen allí. Al principi sembla que tot va bé, però després t'adones que en realitat seguien presents, que estaven sota la catifa. De sobte tot explota i es produeixen escenes familiars que gairebé em recorden a *Celebración (Festen)*, 1998 de Thomas Vinterberg. Per descomptat, no en l'origen del trauma, però sí en aquesta aparença de calma, de festivitat, rere la qual s'amaga una tempesta. Crec que és important bregar amb el trauma, saber que hi és. A mi m'han servit les imatges com a recerca personal, però també per sentir-me interpel·lada per una pantalla que em parla des de la subjectivitat. I parlar des de la subjectivitat et permet veure que el que t'ha passat a tu és molt probable que li hagi passat a algú altre. Extreure el coratge a partir d'aquest dolor familiar. Cineastes com Marguerite Duras, per exemple, m'interessen no tant perquè ofereixin respostes sinó per la seva capacitat per exposar-se d'una forma visceral. Ella ho explica tot d'una manera molt brutal, aconsegueix expressar el que només et podries explicar en silenci a tu mateixa a casa. Pot parlar-te des del desig més absolut, ensenyar-te aquesta classe de persona que no vols ser, però que en el fons saps que ets».

Gairebé al mateix temps esmentem *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959). En les confessions d'una dona al seu amant japonès, es revela de nou el tabú de la carn, d'allò que hauria de romandre amagat en la humilitat d'unes golfes. «La protagonista no pot reprimir aquesta pulsio. Sap que l'home a qui estima és alemany, és l'enemic, i que els altres ho veuran com un acte de traïció; sap que la humiliaran, que li tallaran el cabell, però no pot –no vol– viure d'una altra manera. Es resisteix fins al punt de la bogeria, i això és d'una valentia inaudita. És curiós, perquè com a persona segurament no m'agradaria conèixer algú com Marguerite Duras. Era extremadament inestable, tenia una obsessió malaltissa amb els homes, problemes amb l'alcohol... però així i tot pots sentir que abraçava sense embuts totes les seves contradiccions. Les seves obres tenen la capacitat de remoure't en profunditat, fins a fer-te vomitar. I no sempre poses en el teu treball tanta subjectivitat, quelcom tan personal. Sens dubte, ella era una gran artista tancada en una personalitat horrible».

Amb aquestes paraules, sembla que l'aura de Medea torna a planejar sobre els nostres caps. El poder d'aquestes cineastes resideix a canalitzar les seves vicissituds personals per transformar la imatge en un crit. De vegades des del dolor, de vegades des de la protesta. «La relació de Duras amb la seva mare em recorda la que jo tinc amb la meua pròpia mare. Eren dones víctimes d'un temps en què no se'ls donava una altra opció que reproduir i criar la seva descendència. Dones que, d'haver tingut l'oportunitat, potser no haguessin optat per la senda de la maternitat. D'alguna manera, nosaltres –els seus fills i filles– érem una càrrega de la qual no tenien dret a claudicar. I en aquest context tan dur, d'alguna manera has de convertir-te en una mena d'insecte. Posar-te una cuirassa i seguir endavant. En Duras, per exemple, moltes de les seves novel·les tracten de les condicions de vida a les colònies, i de la podridura que afecta les relacions familiars. En alguna ocasió, Duras arriba a intuir que la seva mare probablement l'odia». Es tracta d'una confessió dolorosa, però que s'imbrica a la perfecció amb les mirades que tractem de dilucidar. El cinema pot furgar la superfície de la realitat apaivagada, i presentar uns personatges tan monstruosos que s'assemblen a nosaltres mateixos.

«En aquest sentit, haig d'admetre que no m'ha agradat l'última pel·lícula de Chantal Akerman (*No Home Movie*, 2015). No sabia dir-te exactament per què, però hi ha alguna cosa que em resulta llunyana en la història que vol explicar, fins i tot impostada. Em solen agradar més les seves ficcions o documentals que quan parla d'ella mateixa. Hi ha quelcom que em resulta pertorbador quan s'explica a si mateixa. De la seva última pel·lícula desconfio precisament d'aquesta relació massa pacífica amb la seva mare. No conec molt bé la situació d'Akerman abans de suïcidar-se, però tinc la sensació que sabia que era la pel·lícula que anava a deixar com a testament i per això em resulta estrany que hi hagi volgut evitar qualsevol conflicte. És com si hagués volgut maquillar els frecs, emplenar les bretxes amb una càmera que no acaba de trobar el seu lloc a l'espai. Hi ha plans molt dubitatius. I no és que Akerman fos precisament una persona sense problemes personals. En els seus autoretrats es percep una persona molt tancada, entre ella i els seus pensaments s'interposa una mena de mur. De fet, és curiós que en els seus autoretrats abundin plans d'habitacions tancades i espais hermètics».

Sembla inevitable que les paraules de la Maria ens traslladin fins a *La chambre* (1972), una de les pel·lícules de joventut de Chantal Akerman. Allí se'ns presenta la cineasta, estirada al llit, fins que el moviment de la càmera elimina el cos de l'enquadrament per acaparar els detalls que conformen el petit món de la seva habitació. Es produeix cert ordre circular, infinit, proper a l'asfíxia de l'espai. Li comento a la Maria que potser

Akerman pretenia passar inadvertida, convertir l'element humà en una peça més del bodegó de l'habitació. Al cap i a la fi, l'autoretrat no és un gènere fàcil. Exposar la pell davant l'aparell cinematogràfic, com comentàvem a propòsit de Duras, és moltes vegades una qüestió de valor. De saber que la càmera ens travessarà les entranyes. Pot ser que en aquesta mena de "timidesa" d'Akerman, en aquest acte de protegir-se rere una paret d'aparent fredor, estiguem albirant una llavor del que més tard serà el personatge principal de *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975).

«*Jeanne Dielman* em va impactar molt quan la vaig veure, és una pel·lícula molt interessant. Allí Akerman filma amb un pols ferri, plans fixos pensats al mil·límetre. Molt diferent al tipus d'imatges que ens ofereix a *No Home Movie*. Si en l'última Akerman hi ha com una mena d'abandó o deixadesa, a *Jeanne Dielman* ocorre tot el contrari; el control de la imatge és absolut». Comento llavors a la Maria si creu que l'actuació de Delphine Seyrig es correspon amb aquesta personalitat distant que ella intueix en Akerman quan s'atreveix amb elements personals, o fins i tot si podem albirar algun element autobiogràfic.

«La veritat és que no m'ho sembla. Penso que l'estil de Seyrig es correspon més amb el model d'actuació dels anys 70 al cinema francès; aquesta contenció en l'actuació, aquesta distància amb el personatge tan evident, marcant els límits de la representació. Més que una pel·lícula autobiogràfica, crec que és una pel·lícula militant, amb un missatge clarament feminista. Em fascina especialment la manera en què la pel·lícula es va carregant de temps. Cada vegada estic més convençuda que el que necessitem en les pel·lícules per explicar les coses és temps, i Akerman ho aconsegueix allí d'una manera magistral. Haver d'observar Seyrig pelant patates una vegada i una altra, de forma totalment mecanitzada, fins que un dia, simplement per cordar-se malament el botó de la jaqueta, el món tancat i rutinari que coneixia li cau al damunt. Al final el que importa no és el desenllaç final, l'escena de l'assassinat, sinó la dilatació de tot el procés per arribar fins allà».

Coincidim que *Jeanne Dielman* és un relat aclaparador, i sens dubte el flux constant que s'atorga al temps a cada escena la converteix en una pel·lícula de lenta degustació. No és fàcil deixar-se portar per aquest corrent de baixa intensitat, per aquest residu que es va dipositant fins a enquistar-se i explotar en una desoladora escena final. Un cop hi arribes, entens que no podria haver-se explicat d'una altra manera. Aquest pensament ens condueix inevitablement a debatre sobre com han canviat els temps en la ficció contemporània, o sobre com incorporar en aquesta els nous dispositius de comunicació.

«Reprement el fil d'Akerman sobre la seva última pel·lícula, hi ha una escena en la qual ella manté una conversa amb la seva mare per Skype. És curiós com acaba per convertir-se en un intercanvi de paraules gairebé buit, molt significatiu d'aquest tipus de comunicació. Aquesta mena de "Penja tu; no, tu..." que s'allarga fins a la sacietat. Tenia ganes de cridar a la pantalla. No hi ha res que trobi més fred i desolador que una conversa per Skype. Però al mateix temps crec que és una cosa que el cinema ha de saber incorporar a partir d'ara, ha de trobar la manera de representar-ho, perquè són mecanismes que estem interioritzant en el nostre dia a dia a un ritme frenètic. Són eines que estan canviant la manera en què utilitzem les paraules, interposen una pantalla en la nostra relació amb l'altre. Però no és gens fàcil introduir l'estètica de les noves tecnologies en el llenguatge cinematogràfic i aconseguir que sigui una cosa orgànica. Jo ho segueixo intentant».

De fet, les noves tecnologies també estan modificant la percepció sobre un mateix, el sentit de l'autoretrat. Coincidim que el *selfie* ens sembla un concepte aterridor. Se'ns presenta com el revers narcisista d'aquesta profunditat que percebíem en les imatges de la subjectivitat.

«La història de l'art està plena de retrats que no diuen res, i el *selfie* bé podria ser una de les seves més perilloses manifestacions, en el sentit que estem obligats a sobreexposar-nos sense estar explicant res sobre nosaltres mateixos. Penso en els retrats de Warhol, on el rostre humà és totalment hermètic, buit, no hi ha res darrere. És la demostració que un rostre pot estar mancat de contingut. Els retrats de Warhol parlen d'altres coses: de la mercantilització de les imatges, de la circulació d'aquestes en el capital, però no t'estan parlant de la persona que tens davant. A més, ell tampoc es posicionava en res. Molt poca gent coneixia el personatge que hi havia darrere d'Andy Warhol».

Li pregunto a la María si potser, a l'era del *selfie*, mereixi la pena reivindicar un autoretrat allunyat del culte a la persona.

«Doncs ara que ho comentes, no sé si coneixeràs *Los rubios* (2003), una pel·lícula d'Albertina Carri que parla sobre una cosa tan dolorosa i personal com la desaparició dels seus pares a mans de la dictadura argentina. Però ho fa a través de la memòria, del poc que recorda d'ells quan era nena. En comptes d'interpretar-se a si mateixa, decideix construir un alter ego en l'actriu Analía Couceyro. Una actriu que no és només que se li assembli físicament, sinó que té un caràcter molt peculiar, un estil d'actuació molt personal. S'autoretrata a través de la fragmentació de la memòria, reproduïx els punts foscos amb escenes interpretades per ninots de Playmobil... Crec que és una manera molt interessant de parlar d'una mateixa sense aquesta necessitat d'obrir-te en canal davant de la càmera».

Mentre acabo de redactar aquesta entrevista, i en la curiositat que m'empeny a teclejar el nom d'Analía Couceyro a Google, em trobo que anys enrere va participar en una de les moltes interpretacions de l'obra de Medea a l'escenari. La casualitat de la troballa pràcticament es converteix en la confirmació final del fet que l'aura de Medea segueix planejant entre els silencis i les pauses de la nostra conversa. Al final, tota la seva ràbia, tan terrible i alhora tan alliberadora; tan semblant a nosaltres mateixes que gairebé no ho voldríem acceptar, torna a fer acte de presència com un huracà. Curiosament, un dels nostres últims intercanvis de paraules gira entorn de la capacitat del mite per explicar aquestes històries que no ens atrevim a relatar.

«El mite pot aconseguir que compartim col·lectivament una veritat difícil d'assimilar. Que ens atrevim a discutir-la. El mite pot ser un canal d'empoderament; perquè converteix en universals algunes de les qüestions més personals i doloroses».

---

## PALMA LOMBARDO

Palma Lombardo (Huesca, 1991) és Graduada en Belles Arts per la Universitat de Barcelona i Màster en Estudis de Cinema i Audiovisual Contemporanis per la Universitat Pompeu Fabra. El seu marc d'actuació passa per la producció audiovisual i

els processos d'experimentació i recerca cinematogràfics. Ha treballat en museus com a coordinadora d'activitats, i col·labora amb diferents projectes dedicats a la gestió cultural.



# Lois Weber: el pensament femení en moviment

Lois Weber: the female thinking in movement

---

Núria Bou

## RESUM

Lois Weber, com a actriu i directora, va retratar en les seves pel·lícules la tensió que, a inicis del segle XX, van experimentar les dones que van voler mantenir algunes de les tradicions victorians, mentre escoltaven els discursos reivindicatius de la *New Woman*. Lois Weber va saber documentar el sorgiment d'una nova psicologia femenina, a partir de visualitzar de manera complexa i contradictòria la dificultat de *fer-se dona* en l'era del progrés. L'article, a partir de l'anàlisi de la gestualitat corporal d'alguns dels seus personatges femenins, revela com la directora va donar forma a la pantalla al pensament interior de les seves protagonistes, reivindicant la rellevància de la mirada (moral) femenina, explorant amb realisme –i una incipient modernitat–, la construcció d'una subjectivitat femenina que era pur pensament en moviment.

## PARAULES CLAU

Cos, pensament en imatges, actriu, dona cineasta, subjectivitat femenina, cinema mut, modernitat.

## ABSTRACT

Lois Weber, as an actress and filmmaker, portrayed in her films the tension that, in the beginning of the 20<sup>th</sup> century, women who wanted to maintain some of the Victorian traditions while listening to the *New Woman* empowering speeches experimented. Lois Weber was able to illustrate the appearance of a new female psychology by visualizing in a complex and conflicting way the difficulty of *becoming a woman* in the era of progress. The article, based on the analysis of some of her female characters' body language, reveals the way in which the filmmaker gave form to the inner thinking of her characters on screen, defending the importance of the (moral) female gaze, realistically—and with an emerging modernity—exploring the construction of a female subjectivity that was pure thinking in movement.

## KEYWORDS

Body, thinking in images, actress, woman filmmaker, female subjectivity, silent film, modernity.

Lois Weber, en el paper d'una mare d'una criatura de pocs mesos, és a punt de trucar al seu marit, que està treballant a la ciutat, en el moment que descobreix que la minyona ha fet les maletes per anar-se'n de la casa, perquè, com li escriu en una nota, no està disposada a viure en *un lloc tan solitari*. La protagonista, just després de llegir les línies de comiat de la criada, es deixa endur pel seu propi cos que, de manera visceral, es dirigeix cap al telèfon. Weber reflecteix, mirant inquieta el seu entorn, la basarda que li fa estar sola, però a poc a poc redueix el seu neguit: Weber, amb rostre reflexiu, deixa el telèfon i acompanya la seva decisió amb el gest d'arrosar les espatlles, tot sospirant, com si intentés treure importància al seu primer espant; amb un lleu somriure expressa que no molestarà el seu marit. Però s'endevina també una certa satisfacció interior, l'orgull de saber que pot estar sola, de sentir-se autosuficient. La protagonista del curt *Suspense* (Lois Weber i Phillips Smalley, 1913) representa una *bona esposa* d'aparença victoriana, a la vegada que es manifesta amb la seguretat resolutiva que caracteritzava les dones emancipades del nou segle vint. En efecte: en les ficcions de la dècada dels deu, els creadors i creadores de Hollywood van fer notar en els seus personatges femenins el que podia suposar per a una dona, que havia rebut una educació victoriana, integrar els nous discursos reivindicatius de la *New Woman*. Lois Weber, com a dona i cineasta, va ser sensible a aquests moviments interns femenins i va necessitar escenificar, en els cossos dels seus personatges, aquesta problemàtica: va saber documentar el sorgiment d'una nova psicologia femenina, a partir de visualitzar de manera complexa i contradictòria la dificultat de *fer-se dona* en l'era de la modernitat.

### 1. El cos pensament d'una actriu/cineasta

*Suspense*, curtmetratge de deu minuts de durada, és una extraordinària cinta d'avantguarda en què l'acció es dona a vegades en accions paral·leles, a vegades utilitzant la *split screen*, un únic pla segmentat –en aquest cas en tres triangles– que emmarca escenes diferents. En aquesta petita proesa de suspens, s'endevina el plaer de l'experimentació amb el llenguatge cinematogràfic, es nota que, en tot moment, hi ha una recerca meticulosa de l'enquadrament i la planificació<sup>1</sup>. Malgrat la cinta està signada també pel seu marit Phillips Smalley, es comença a delinear l'escriptura d'una cineasta que, posteriorment, i en

solitari, va seguir demostrant que la precisió era fonamental per relatar amb intensitat el que s'esdevenia a la pantalla. *Suspense* és un curt absolutament controlat, una proesa de racionalisme en l'ús del muntatge analític que visualitza l'estil concís de Lois Weber. No és, doncs, estrany que ella mateixa hagués escrit el guió, de la mateixa manera que va ser la guionista de quasi tots els films que va dirigir. Lois Weber, que va produir també la majoria de les seves pel·lícules, havia pronunciat que «a real director should be absolute» (WEBER en SLIDE, 1996: 57). Per això, va fer també d'actriu principal en les seves primeres obres, encarnant normalment la dona de casa, d'arrels decimonòniques. La investigadora Louise Heck-Rabi (1984: 56) assegura que, al 1914, Lois Weber era més popular com a actriu que com a directora; i l'historiador Anthony Slide (SLIDE: 59) recull que a l'any 1913, un crític de la revista *The Moving Picture World* elogiava la interpretació de la Weber com a jove matrona, sentenciant que el seu cos *irradiava domesticitat*. La directora havia començat a interpretar, l'any 1911, aquest paper en trames maritals i va seguir encarnant-lo fins l'any 1917. Quan va deixar de fer d'actriu va tendir a escollir figures semblants a ella: és el cas d'Anita Stewart o de Claire Windsor, dues actrius que ella va descobrir i llançar a l'estrelat<sup>2</sup>, i sobre els cossos de les quals va seguir explorant la complexitat de la feminitat domèstica a inicis de segle.

Qui sap si la identificació per part del públic de la Weber com a matriarca de la llar és el que va fer decidir la directora de no interpretar *How men propose* (1913), un curt en què el personatge femení res vol saber de la vida domèstica: la protagonista simula estar interessada per tres galants que, un per un, li declaren el seu amor; després, ella els promet, per separat, matrimoni i, fins i tot, els accepta un anell de compromís (que intercanvia cada vegada pel seu propi retrat). Al final, els envia una nota donant-los les gràcies pel seu ajut: ara podrà escriure un article explicant com es declaren els homes. La cinta és un acudit realment ben construït en què l'espectador va veient les reaccions bastant semblants dels tres galants –primer de nerviosisme, després de felicitat–, mentre la gestualitat d'ella va augmentant en teatralitat i sentit de l'humor. Lois Weber, malgrat utilitzar un to de comèdia, no ridiculitza la figura femenina ni en fa una paròdia. L'equilibri amb què aconsegueix dignificar la malifeta de la protagonista té a veure precisament amb la seva aparença rigorosa, de dona domèstica,

1. Penso en el marit quan condueix a tota velocitat fins a la casa i la policia el segueix: aquesta persecució es resol en un mateix pla, a partir de visualitzar el cotxe dels perseguïdors a través del mirall retrovisor. És clar que Lois Weber estava explorant de quines maneres diferents es podien presentar les accions paral·leles. Un altre exemple de proesa sintètica es detecta en la utilització que Lois Weber fa del picat: primer, veiem, en pla picat, com la criada deixa la clau

sota la catifa de la porta de l'entrada i, després, veiem entrar el lladre a la casa que, vist des del mateix punt de vista picat, descobreix la clau sota l'estora, just on la criada l'ha deixada.

2. Altres actrius que va descobrir: Mary MacLaren, Mildred Harris, Esther Ralston, entre d'altres, i va promocionar la carrera de guionista de Frances Marion.

que amaga l'espavilada noia emancipada. Podríem llegir el curt com un advertiment: una dona no és mai únicament el que aparenta.

En efecte: Lois Weber, vivint a cavall entre dues eres, es va abocar com a actriu –i sobretot com a directora– a explicar l'ambivalència que rau sempre en una figura femenina. En aquest sentit, no és estrany que interpretés *The Spider and her Web* (1914, codirigida amb Phillips Smalley), un curt on encarna una vampiressa, anomenada Madame DuBarr, que destrueix el cor –i els estalvis– dels homes que ella atrau malignament; un dia, un científic, que vol acabar amb el poder nefast de la dona, li fa prendre una poció per fer-li creure que té una malaltia. Madame DuBarr, amb l'intent de redreçar la seva vida, adopta un nen d'un orfenat, però, després, descobreix l'engany del científic, fet que la porta a voler retornar a ser la vampiressa del passat; però, al final, s'adona que no pot deixar la criatura amb qui ha establert un profund lligam familiar. Més que moralitzar sobre els béns maternals, Lois Weber explora com els hàbits es retenen: primer, mostra com al personatge li costa canviar els costums de vampiressa i, més tard, com li és difícil abandonar els sentiments maternals. Aquest diàleg –i tensió– entre dues maneres de ser dona subratlla la integració de contraris que admet un cos femení. Nancy F. Cott (1987) explica, des del context històric de la dècada dels deu, que el canvi de segle va oposar dues generacions –la més gran amb hàbits decimonònics i la més jove amb nous pregons moderns. Però com matisa Karen Ward Mahar (2006: 91) algunes dones, dins i fora de la pantalla, van retenir costums del passat, tota vegada que abraçaven les llibertats de la *New Woman*. Lois Weber n'és un bon exemple: en la pantalla irradiava domesticitat, mentre era, indiscutiblement, una dona moderna que triomfava com a actriu i directora. En la vida real, revelava que creia en el matrimoni: «There is no doubt that marriage is the most important event in our lives and the least studied or understood» (WEBER en SLIDE, 1996: 16). Segons l'historiador Anthony Slide, la relació de Lois Weber amb el seu marit Phillips Smalley havia començat establint-se de manera molt victoriana: durant els dos primers anys de casats, ella no va treballar i es va quedar a casa, mentre el marit viatjava com a productor teatral. Després, la Weber va refer la seva vida com a actriu, va escriure guions i va començar a fer pel·lícules amb Smalley, però aquest va acabar engelosint-se dels triomfs de la seva dona: Slide detalla que els cronistes a l'any 1914 escrivien sobre la rellevància creativa de la Weber en els films que signaven plegats (SLIDE, 1996: 30). I, amb tot, Lois Weber continuava preocupada per seguir essent una bona esposa, tal i com es detecta en les seves posteriors declaracions i en les pel·lícules que va fer, on les protagonistes, com ressegüir més endavant, es debatien entre una vida domèstica i una vida més autònoma. Aquest interès per evocar en els seus films qüestions que tenien a veure amb la seva vida personal

es revela de manera més oberta a *The Marriage Clause* (1926), «a semi-autobiographical examination» (SLIDE: 29) de l'inici del seu matrimoni que va realitzar quatre anys després del seu divorci amb Smalley. Ras i curt: Lois Weber va ser una dona que, des del seu moralisme victorià, va seguir alguns dels recents estandards de la modernitat, però va fer visible la tensió que suposava fer conviure aquestes dues maneres de pensar; va utilitzar la càmera per captar el que estava experimentant i, a través dels seus personatges femenins, va poder fixar el seu pensament en moviment.

## 2. La Veritat moral d'un cos femení

*Sincerely, Lois Weber*, signava la directora sobre un retrat fotogràfic de la seva figura a l'inici de la pel·lícula *Hypocrites* (1915), film que va dirigir ella sola i que es va considerar la seva fita artística. Es tracta d'una faula moral en què Lois Weber fa una crítica a la hipocresia dels polítics, negociants i amants del nou segle, a través d'una visió d'un predicador situada a l'edat mitjana, on un monjo fracassa en l'intent de fer conèixer a la seva comunitat *The Naked Truth*, una figura simbòlica que tothom malinterpreta perquè apareix totalment despullada. Aquest atreviment de Lois Weber de fer sortir una dona nua –que fins i tot mostrava el cos frontalment– va remoure la censura. *Hypocrites* va ser un escàndol arreu on es va projectar (l'alcalde de Boston va demanar de *vestir* el símbol de la Veritat, sol·licitant que es pintessin els fotogrames on sortia el personatge nu), però, finalment, va ser un èxit de públic i de crítica. Lois Weber no va interpretar *The Naked Truth*. Segurament, no va gosar presentar-se despullada, però el cert és que en alguna revista es va escriure que Lois Weber s'havia atrevit a interpretar en la pel·lícula el símbol nu de la Veritat (HECK-RABI: 56). I, de fet, no anaven tan errats: *Hypocrites* es pot entendre com un manifest personal de com volia tractar el cos femení a la pantalla: lluny de voler-li donar un sentit sexual –però utilitzant el poder eròtic d'un nu femení– va traduir la sensualitat d'un cos en un concepte moral, en un espai de reflexió.

Lois Weber havia treballat com a activista social als carrers en nom de l'església Evangèlica; coneixia, doncs, la importància d'arribar a la gent i va intentar que el seu cinema fos un tros de realitat, un mitjà per sacsejar el públic, per educar moralment els espectadors. En la dècada dels deu i, sobretot, durant els anys de la Primera Guerra Mundial, Weber, com afirma Richard Koszarski (KOSZARSKI: 140), «va aconseguir un èxit enorme combinant un astut sentit comercial amb una rara visió del cinema com a instrument moral». De fet, quan Hollywood va voler legitimar l'espectacle cinematogràfic, entre la burgesia, va haver de demostrar que les ficcions podien ser alguna cosa més que persecucions o històries d'amor: els valors morals van emergir en les produccions més prestigioses

de David Wark Griffith i Cecil B. DeMille, dos directors que l'any 1915 competien amb les produccions de Lois Weber<sup>3</sup>. També les actrius més populars de l'època com Mary Pickford o Mabel Normand van intervenir ideològicament en les pel·lícules que van protagonitzar i, fora de la pantalla, es van pronunciar a favor de l'intervencionisme del president Wilson, en discursos patriòtics o en la venda de bons per a l'estat: dins i fora de la pantalla, aquestes actrius van dictar una moral clara de conducta de com havia d'actuar el ciutadà nord-americà. La investigadora Veronica Pravadelli (PRAVADELLI: 2014, 107) defensa que en la dècada dels deu:

«le donne erano ritenute più adatte degli uomini a promuovere la reputazione del cinema, grazie alla loro supposta superiorità morale. [...] Le donne potevano mantenere la moralità della nazione attraverso una conduzione spirituale della sfera privata, della casa e della famiglia. Questa superiorità morale ha favorito l'impegno delle donne al di fuori dello spazio domestico per combattere problemi sociali quali la povertà, la prostituzione, la schiavitù, l'alcolismo, ecc. È in questa tradizione che le donne vengono percepite come fondamentali nel miglioramento morale del cinema (e della nazione)»<sup>4</sup>.

El que m'interessa subratllar de les paraules de la historiadora italiana és que la *superioritat moral* de la dona abraçava el registre d'allò real; per això, des de la posició de l'estrellat –cas de Mary Pickford– o des de la creació cinematogràfica, a Hollywood, les dones de principis de segle es feien escoltar. No pot ser casual que, en la pel·lícula, les dues úniques figures que entenen la figura simbòlica de la Veritat siguin de sexe femení: una dona –enamorada del predicador– i una nena. Lois Weber evocava, així, la rellevància de la mirada (moral) femenina; de la mateixa manera que reivindicava que el cos femení estava més enllà de ser objecte per a la mirada masculina, va iniciar un trajecte reflexiu sobre la subjectivitat femenina.

### 3. El cos/cinema com a espai de reflexió

Un any després, Lois Weber va dirigir *Where are my Children?* (1916), una pel·lícula, de seixanta-dos minuts de durada, signada amb Phillips Smalley, que tracta l'avortament i el control de natalitat, des de la mirada de diferents personatges femenins. Però Lois Weber se centra en el moviment del pensament de la senyora Walton (Helen Riaume), una

dona rica, casada amb un advocat adinerat, que expressa els sentiments que la turmenten, no tant per haver avortat<sup>5</sup>, com, sobretot, per no haver-ho comunicat al seu marit. Lois Weber visualitza els moviments reflexius d'aquest personatge, al costat d'un marit que es deleix per tenir fills, que juga amb els nens dels seus veïns o es mira embadalit les criatures que l'envolten. En canvi, la senyora Walton no demostra ni un gest maternal cap als infants. És destacable l'escena on el matrimoni rep a casa la germana del marit, que acaba de tenir una criatura, i, mentre el senyor Walton es desfà en mirades i carícies vers el nounat, la protagonista no demostra cap emoció. Lois Weber no ridiculitza el tarannà de la senyora Walton (com tampoc l'elogia): la directora construeix un personatge femení que, de forma en principi natural, no té vocació maternal.

Però el desig del marit de tenir fills fa que la protagonista es replantegi la seva vocació. És aquí on Lois Weber torna a posar tota la seva atenció per expressar-ho cinematogràficament. Per revelar en imatges el pensament de la dona que es mou entre la fermesa i el dubte, la directora mostra la senyora Walton anant amunt i avall de la seva estança; a continuació, abaixa el cap, reflexiona movent lleument el rostre; després, l'aixeca amb fermesa, com si estigués emprant una nova decisió i, al final, s'asseu i somriu amb la mirada perduda, convencent-se que és capaç de complaure el marit. La gestualitat no és tan diferent a la que he resseguit a l'inici de l'article, a propòsit del curtmetratge *Suspense*. I la idea és similar, perquè es tracta, en ambdós casos, d'escenificar el debat íntim que la dona experimenta quan emergeixen, dins seu, dues lògiques, en principi, oposades: la que forma part del món decimonònic i la que respon al segle de l'emancipació de la dona. Lois Weber s'aboca a intentar captar cinematogràficament la dificultat de fusionar-los. Així, el pensament en moviment dels seus personatges visualitza l'intent –a vegades el fracàs– de sintetitzar aquests dos imaginaris, convertint el cos femení en un espai de reflexió.

Contra una resolució convencional, Lois Weber no fa que la protagonista de *Where are my Children?* accedeixi finalment a ser mare, sinó que insereix un gir narratiu en què el matrimoni ja no pot replantejar-se res familiarment: el marit descobreix que la dona li ha amagat l'avortament i no pot perdonar-la. El film es clou amb una escena en què la parella està asseguda

3. L'any 1915 era la directora més important de la Universal, tan coneguda com D.W. Griffith o Cecil B. DeMille, i l'any 1917 va aixecar la seva pròpia productora: la Lois Weber Productions. Veure Annette Kuhn i Susannah Radstone (ed).

4. Per a la qüestió de la superioritat moral femenina, veure l'estudi revelador de Karen Ward Mahar (2006).

5. Moltes són les lectures únicament moralistes d'aquesta pel·lícula per part d'historiadors. Anthony Slide (SLIDE: 15) ja apunta que l'obra de Lois Weber ha estat poc estudiada, fins i tot per feministes que no han sabut preuar el talent cinematogràfic de la directora, rebutjant el moralisme o el retrat poc radical que va fer de la figuració femenina. El llibre citat de Veronica Pravadelli nés una excepció: veure pp. 108-114 sobre el film *Where are my Children?*



davant una llar de foc, en dues butaques separades, sense mirar-se, fent sentir la incomunicació que ha regnat entre els dos al llarg dels anys. Lois Weber hi sobreimpressiona tres criatures que juguen al voltant de la parella; un fos encadenat ens transporta, vint anys després, al mateix enquadrament, amb els dos protagonistes envellits, engolits per la soledat del seu silenci; els nens d'abans ara són tres nois adults que, sobreimpressionats, rodegen amorosament el matrimoni. Lois Weber, en aquest final on capta la immobilitat del pensament, la densitat nefasta del pas del temps, catapulta la pel·lícula a una modernitat cinematogràfica sense precedents: em refereixo a la modernitat de les *imatges-temps* amb què Deleuze designa les imatges que contenen pensament, aquelles on l'acció deixa de ser protagonista, perquè emergeixi la temporalitat. Lois Weber havia trobat la modernitat perquè havia explorat els sentiments des del més estricte realisme.

Cinc anys després, quan el seu cinema va començar a perdre el favor del públic, els crítics van subratllar d'una pel·lícula com *Two Wise Wives* (1921) que no tenia situacions dramàtiques, no hi havia acció, les heroïnes no eren perfectes, però, precisament per aquests motius, «seemed true and, more than that, quite likely» (SLIDE: 117). A contracorrent del que estava oferint la *fàbrica de somnis*, Lois Weber inicia el film com si es tractés del final d'una pel·lícula clàssica per qüestionar obertament la clausura convencional de les narracions hollywoodianes: *Two Wise Wives* s'obre amb un rètol que resa: «Most stories end: "And they lived happily ever after"» i, a continuació, mostra una parella de nuvis que camina cap a un mirador, mentre el sol es pon. La mateixa Lois Weber havia afirmat: «I was tired of unrealistic happy endings» (MAHAR: 141). A partir de reproduir aquest convencional final feliç en el començament de la seva obra, la directora es proposa el que el Hollywood clàssic havia amagat sempre: visualitzar el que podia passar després del *Happy End*.

*Two Wise Wives* presenta la història d'un matrimoni en què la dona (Marie Graham, interpretada per Claire Windsor) està gelosament pendent de l'ordre de la casa i de complaure el seu marit, fins que una dona més moderna (Sara Daly, encarnada per l'actriu Mona Lisa), també casada, però gens abocada al seu home, intenta seduir l'espòs de la primera. Lois Weber fa el retrat d'aquestes dues feminitats, talment com si no poguessin formar part d'un mateix cos, però, en canvi, mostra els ponts de retrobament, d'unió entre les dues. I amb tot, en ambdós casos, hi ha una crítica de la dona, tant de la domèstica com

de la moderna. Precisament per això no és clara la tesi final de Lois Weber: és impossible saber amb certitud per quin model de dona finalment aposta (i aquí és important recordar que el títol designa per igual les dues esposes: *Two Wise Wives*). De fet, entenc que la directora deliberadament no volia decantar-se per cap de les *dones sàvies*, perquè el que li interessava era la transició que es produeix entre les dues. Anthony Slide (SLIDE: 114) assenyala que, al final de la pel·lícula, les protagonistes hauran après una de l'altra: Sara serà millor amb el seu home i Marie no estarà únicament pendent del seu espòs. Novament, Lois Weber esdevé una cineasta extraordinària documentant els sentiments de les protagonistes que, amb les seves diferències, conformen els dos mons de la realitat femenina d'inicis de segle. La dualitat positiu-negatiu, actiu-passiu o dona de la llar-dona emancipada, en el cinema de Lois Weber, s'intenta transgredir, perquè, en les seves pel·lícules, hi ha una visible recerca de síntesi, de fer dialogar –sense oposar-les– la nova dona moderna del nou segle amb la feminitat domèstica d'arrels victorianes. I aquesta és finalment la seva moral: una moral que obliga l'espectador a matisar, a reflexionar, més enllà de l'estructuració cartesiana d'un pensament binari. I és clar que no tots els espectadors estaven disposats a fer aquest esforç: com demostra Karen Ward Mahar, les comèdies matrimonials de Cecil B. DeMille estaven tenint un gran èxit en aquell mateix moment, perquè eren «pur entreteniment», mentre que Lois Weber començava a ser durament criticada per intentar «vendre una moral» (MAHAR: 148). Una moral, però, oberta, no subjecta a un pensament maniqueu, sinó al moviment contràctil de la reflexió.

#### 4. La subjectivitat sintètica de la feminitat/de Lois Weber

*The Blot* (1921) tampoc va agradar al gran públic, però la crítica del moment va defensar-la: el talent cinematogràfic de Lois Weber es fa tan visible que encara avui és considerada la seva obra mestra<sup>6</sup>. L'actriu Claire Windsor va encarnar el paper protagonista d'Amelia Griggs, una noia que treballa de bibliotecària i pertany a una família amb greus problemes econòmics. El retrat concís que Lois Weber fa de la pobresa, en escenaris reals, amb alguns actors no professionals és d'una concisió extrema (en aquest sentit, els plans detall serveixen sempre per revelar els objectes desgastats, trencats o foradats, generant, en tot moment, una percepció molt física de la pobresa). El personatge d'Amelia és captat, des de l'inici, com un cos que escapa de la immobilitat: presentada de manera fixa

6. Una consideració que parteix de les poques obres que ara es poden veure. Slide compta que Lois Weber va fer ben bé quaranta llargmetratges, a part d'innombrables curts (uns 100 segons IMDB), i que només s'han pogut conservar una dotzena de llargmetratges. (SLIDE: 15) A més, la majoria es

troben en arxius o biblioteques i no tots es poden veure sencers: a alguns els falten bobines.

a través d'un dibuix fet a llapis, la protagonista pren vida, fent desaparèixer el dibuix que hi havia sobre el seu rostre. Amelia es posa en moviment a poc a poc, com si Lois Weber ens volgués recordar que, en el seu cinema, l'acció femenina es resol amb petits gestos que provenen de la interioritat dels pensaments. Malgrat dirigir dues pel·lícules, *A Midnight Romance* (1919) i *Mary Regan* (1919), on els personatges femenins van encarnar gestes heroïques en la línia de les populars reines dels serials (MAHAR: 143), Lois Weber, després del fracàs de públic de *Mary Regan*, va retornar a les pel·lícules matrimonials i domèstiques, mantenint el seu estudi acurat de la interioritat reflexiva femenina. Cal recordar que, mentre la directora feia aquest tipus de retrats, el cinema de Hollywood, en la dècada dels deu, per representar la *nova dona* del segle del progrés, va construir diferents figuracions femenines –ingènues perseguides, heroïnes melodramàtiques, protagonistes de serials d'aventures o comedians atabalades–, totes elles de moviment extern imparable; i a inicis de la dècada dels vint, s'havia apoderat de la pantalla la nova *flapper*, la jove dinàmica, treballadora i dansaire. Lois Weber no va poder imposar-se amb el seu art reflexiu a la voracitat amb què l'audiència demanava films d'acció i entreteniment: el seu ritme no podia ser escoltat i, a poc a poc, va perdre el favor de tots els públics<sup>7</sup>.

És fascinant, tenint en compte que *Two Wise Wives* tampoc havia funcionat a la taquilla, que Lois Weber a *The Blot* tornés a mantenir-se en els seus ritmes lents –realistes– i construís un personatge femení com el de l'Amelia Griggs, una dona de gest ben poc dinàmic (que passa llargues escenes estirada en un sofà, reposant d'una febrada que l'ha deixada feble, sense energies). L'Amelia, però, és una dona treballadora, culta i refinada que fins i tot amb la seva malaltia té una densa activitat mental, preocupada per la pobresa familiar. Paral·lelament, el film relata l'amor que un predicador pobre i un home ric li professen. L'apunt de la mare que intenta que la seva filla triï l'home amb possibilitats econòmiques és simptomàtic per distingir, novament, dins l'esfera de la feminitat, la tradició decimonònica –que només pensa en un bon casament– i la mirada de la protagonista que rep els dos homes amb simpatia, però sense orientar de manera visualment clara el seu desig. En

cap moment es ridiculitza o es vulgaritza la figura de l'home ric: al contrari, es tracta d'un jove honest, sensible, obert, que fins i tot fa amistat amb el predicador. Al final de la pel·lícula, l'Amelia es promet amb l'home ric; però, poc més tard, en el porxo, en l'última escena del film, dona a conèixer els seus sentiments de manera oberta, amb una gestualitat mínima, però fent saber de forma clara i concisa el moviment del seu pensament. L'Amelia mira com s'allunya el predicador que acaba d'acomiar amb tendresa i atenció; l'home pobre camina per un sender i es gira cap a la casa que acaba d'abandonar; la protagonista no sembla adonar-se de l'esguard llunyà masculí i, en primer pla, es plega cap endins, se somriu, com si estigués fent volar alguna fantasia i, finalment, mira a les alçades fent visualitzar que està posant en marxa el seu desig<sup>8</sup>. El sospir de la protagonista enllaça amb un contraplà del predicador que també sospira mirant en direcció a la noia. Però cap dels dos sap de l'esguard de l'altre. En un dels finals oberts<sup>9</sup> més moderns de la història del cinema, sense explicitar què passarà a continuació, transgredint el *Happy End* convencional del cinema clàssic de Hollywood, Lois Weber insereix el desig desafortat d'una dona que concep la seva felicitat en una dimensió mental, segurament gens corporal, però que ofereix lliurement a partir d'un moviment íntim cap enfora. Amb aquest gest, Amelia sintetitza la manera d'escriure(s) de Lois Weber, dona forma a una subjectivitat femenina de principis de segle que reté corporalment, però que permet ser llegida interiorment; Amelia sintetitza, des del cos del pensament, els hàbits femenins de la tradició decimonònica amb els crits alliberats del desig de la *New Woman*. •

7. A partir d'aquesta pel·lícula, Lois Weber va dirigir només set films. L'últim sonor: *White Heat*, 1934, en què es tractava el tema de l'amor interracial. Va tenir tants problemes amb la censura del Codi Hays que la pel·lícula no va ser ni distribuïda.

8. Per entendre a quina gestualitat del desig em refereixo: BOU en SEGARRA:71.

9. La clausura oberta (i moderna) en films d'exploració realista la trobarem, de manera àmpliament comentada, a films posteriors com *Avaricia* (*Greed*, 1924) de Stroheim o *Tabú* (1931) de Murnau. I, òbviament, a *Luces de la ciutat* (*City Lights*, 1931) de Chaplin, obra, no ho oblidem, que finalitza també amb un pla contraplà.

---

**REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES**

BOU, Núria (2007). *Cuestiones sobre la representación del deseo femenino en la historia del cine*. SEGARRA, Marta, *Políticas del deseo, Literatura y cine, Barcelona* (71-94). Barcelona: Icaria.

COTT, Nancy F. (1987). *The grounding of modern feminism*. New Haven Conn. Yale University Press.

HECK-RABI, Louise (1984). *Women Filmmakers: A Critical Reception*. Metchen, New Jersey. The Scarecrow Press.

KOSZARSKI, Richard (1975). *The Years Have Not Been Kind to Lois Weber*. *Village Voice*, novembre 10, 140.

KUHN, Annette y RADSTONE, Susannah (ed) (1990). *Women in Film. An international Guide*. New York. Fawcett Columbine.

MAHAR, Karen Ward (2006). *Women Filmmakers in Early Hollywood*. Baltimore. The Johns Hopkins University Press.

PRAVADELLI, Veronica (2014). *Le donne del cinema. Dive, registe, spettatrici*. Roma. Laterza.

SLIDE, Anthony (1996). *Lois Weber. The Director Who Lost Her Way in History*. Westport, Connecticut. Greenwood Press.

**NÚRIA BOU**

Núria Bou (Barcelona, 1967) és professora titular del Departament de Comunicació de la Universitat Pompeu Fabra i directora del Màster en Estudis de Cinema i Audiovisual Contemporanis (UPF). És autora dels llibres *La mirada en el temps* (1996), *Plano/Contraplano* (2002) i *Deesses i tombes* (2004). Les seves línies d'investigació són la *Star* en el cinema clàssic i la representació del desig femení (*Les dives: mites i*

*celebritats* [2007], *Políticas del deseo* [2007], *Las metamorfosis del deseo* [2010], *La modernidad desde el clasicismo: El cuerpo de Dietrich en las películas de von Sternberg* [2015], entre altres capítols de llibre o articles). En l'actualitat és la investigadora principal del projecte I+D del Ministerio de Economía y Competitividad *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos: España, Italia y Alemania (1939-1945)*.

# «Com a mínim cal començar amb la sensibilitat corporal»: La dansa com a direcció al coreocinema de Maya Deren

‘One must at least begin with the body feeling’:

Dance as filmmaking in Maya Deren’s choreocinema

Elinor Cleghorn

## RESUM

Per a la cineasta experimental ucraïnesa-estatunidenca Maya Deren (1917-1961) la direcció cinematogràfica *era* dansa. A través de la seva presència com a actriu, les seves manipulacions tècniques i mecàniques del moviment interpretat en dansa, i els seus compromisos dansaires i encarnats amb la tècnica cinematogràfica, Deren presentà un acostament radical a l’elaboració de la pel·lícula-dansa, que es proclamà a mitjans dels anys 40 com a ‘un art virtualment nou de “coreocinema”’. Aquest assaig explora com el ‘coreocinema’ de Deren va derivar de la seva antiga sensibilitat per la dansa, i defensa que els seus rols com a actriu a *Meshes of the Afternoon* (1943), *At Land* (1944) i *Ritual in Transfigured Time* (1945/46) constitueixen complexes imbricacions coreogràfiques d’actuació, direcció i filmació. Mentre la direcció de Deren és sinònim de la involucració del seu ‘jo’ dins de les pel·lícules mateixes, les seves actuacions s’afirmen en la immersió en la dansa com a refutació de la dimensió personal. Tot analitzant l’impacte de l’interès de Deren per la dansa com a expressió ritual, col·lectiva i despersonalitzada, aquest assaig defensa que els rols com a actriu de Deren exemplifiquen la seva ambició per fer servir la dansa, creada amb les manipulacions de l’instrument filmic, per articular la subjectivitat femenina alliberada dels marges de les normatives codificacions socials i culturals. A la vegada, aquest assaig es fixa en la ressonància de les innovacions de Deren en el treball de cineastes-dansa com Shirley Clarke, Amy Greenfield i Sally Potter, proposant que, per a les cineastes feministes, una afinitat particular amb la dansa ha permès al ‘coreocinema’ evolucionar en forma de matisades meditacions sobre el treball encarnat, la voluntat artística, i la sempre mòbil configuració de la subjectivitat femenina.

## PARAULES CLAU

Maya Deren, coreocinema, dansa, pel·lícula-dansa, feminisme, subjectivitat, interpretació, encarnació, treball, ritual.

## ABSTRACT

For the Ukrainian-American experimental filmmaker Maya Deren (1917-1961) filmmaking *was* dance. Through her own presence as actor, her technical and mechanistic manipulations of performed movement into dance, and her embodied dance-like engagements with filmic technicity, Deren innovated a radical approach to the making of dance-film, which was heralded in the mid-1940s as ‘a virtually new art of “choreocinema.”’ This essay explores the ways in which Deren’s ‘choreocinema’ derived from her long-held feeling for dance, and argues that her acting roles in *Meshes of the Afternoon* (1943), *At Land* (1944) and *Ritual in Transfigured Time* (1945/46) constitute complex choreographic imbrications of performance, direction, and filmmaking. While Deren’s filmmaking is synonymous with the enmeshment of her ‘self’ within the films themselves, her performances are predicated upon her immersion in dance as a refutation of the personal dimension. Through examination of the impact of Deren’s interest in dance as ritual, collective, and depersonalized expression, this essay argues that Deren’s acting roles exemplify her ambition to utilize dance, created by the manipulations of the filmic instrument, to articulate female subjectivity released from the margins of normative social and cultural codifications. In turn, this essay looks towards the resonance of Deren’s innovations through the work of dance-filmmakers including Shirley Clarke, Amy Greenfield and Sally Potter, proposing that a particular attunement to dance has, for feminist filmmakers, enabled ‘choreocinema’ to evolve in the form of nuanced meditations upon embodied labor, artistic agency, and the ever-motile configuration of female subjectivity.

## KEYWORDS

Maya Deren, choreocinema, dance, dance-film, feminism, subjectivity, performance, embodiment, labor, ritual.

A la primera escena de la seva pel·lícula-dansa *Ritual in Transfigured Time* (1945/6), Maya Deren apareix, recolzant-se en el marc d'una porta. Creua el llindar, ocupa una cadira i comença a desembolicar una troca de llana. La protagonista de la pel·lícula, interpretada per la ballarina Rita Christiani, entra en el pla i amb el braç aixecat es mou cap a l'habitació ocupada per la "Maya" com si hi estigués obligada. La càmera segueix la mà de Christiani acostant-se mentre la Maya, amb la troca sostinguda en una tensa diagonal al llarg del seu cos, inclina el cap vers un cabdell de llana situat en un seient davant seu. Christiani seu i les dues dones, vigilades per una estricta musa interpretada per l'autora de diaris i escriptora Anaïs Nin, comencen el ritual que les lligarà com a dobles a la dansa de la protagonista, travessant les restriccions dels compromisos socials, cap a l'expansiva llibertat de la subjectivitat. Amb la troca enrotllada al voltant de les mans i els palmells oberts, la Maya articula una conversa muda, bressolant el cap. Mentre l'enrotllar de Christiani s'executa a un ritme naturalista, les successives preses de la Maya es resolen a càmera lenta. Obtinguda alternant plans de perfil de Christiani filmats a una velocitat constant de 24 fotogrames per segon i plans de la Maya a ràtios de fotogrames més altes, la seqüència proposa la simultaneïtat de dos ordres de temps diferents: l'efecte és semblant a una dissonància sobtada en una frase musical, com un xoc bitonal. La manipulació del motor de la càmera transforma els amplis gestos dels braços de la Maya en les tartamudes articulacions d'una titella; les seves expressions facials es contorsionen, i els moviments de la seva boca susciten encanteris inaudits. Quan la seqüència arriba al clímax, la Maya desembolica la troca completament; capturats a 148 fotogrames per segon, els gestos de la mà convergeixen en una dansa de misteriosa gràcia i els cabells li ennuvolen el rostre, «movent-se lentament amb aquell flotar horitzontal que només els ritmes ràpids fan possible» (DEREN, 1946a:48). Alliberada de la troca, amb els ulls tancats, la Maya alça les mans mentre inclina el cap enrere, i durant uns deu segons la pantalla s'entrega a un retrat extàtic de Maya Deren, tremolant en els límits del moviment.

Maya Deren actuà a tres de les seves sis pel·lícules finalitzades; *Meshes of the Afternoon* (1943), *At Land* (1944) i *Ritual in Transfigured Time*. Als guions tècnics i notes de reproducció es refereix als seus rols com a "Maya" o simplement "noia" o "dona", i als seus escrits teòrics separa el comentari sobre les pel·lícules de la qüestió de la seva presència com a actriu. El treball de Deren, tot i això, és sinònim d'involucració del seu 'jo' dins de les pel·lícules mateixes. A *Meshes*, la Maya existeix a tot arreu a la vegada, fracturada en quatre iteracions del subconscient de la protagonista mentre somnia a través d'una desorientadora poètica de la contenció domèstica. A *At Land*, reflexos de la Maya són ajuntats en la recerca mitològica de la protagonista per preservar una «identitat constant» enmig de

la fluïdesa volàtil del món exterior (DEREN, 1988:365 original de 1946b). A *Ritual in Transfigured Time*, la Maya apareix com l'equivalent de la protagonista, a la vegada una doble de Christiani i el seu esperit familiar, en una coreografia social que es mou cap a la realització de la «metamorfosi crítica» de la protagonista (DEREN, 2005:225, original de 1946c).

Deren va arribar a la direcció de cinema amb una «profunda sensibilitat... per la dansa» (DEREN, 1984:431, original de 1941). Malgrat que mai va emprendre estudis formals, ella se sentia ballarina; però, més que seguir una carrera com a intèrpret, va convertir la fascinació per la dansa com a expressió cultural en el focus de la seva progressió com a escriptora i investigadora. El 1941, Deren es va dirigir a la coreògrafa i antropòloga Katherine Dunham per proposar-li que col·laboressin en un llibre per a nens que expliqués l'origen i el significat de les danses «d'una manera senzilla i antropològica», a través d'il·lustracions i textos poètics (Ibid). Aquell mateix any Deren començà a treballar com a secretària i assistent editorial de Dunham i s'uní a la seva companyia, el primer grup de dansa afroamericana i afrocaribenya autosostenible als Estats Units, dins de la gira nacional del musical *Cabin in the Sky*. Durant els anys 30 Dunham havia fet estudis de camp sobre formes de dansa caribenya, particularment aquelles pròpies de Trinidad i Haití, i per tant Deren tenia accés als seus exhaustius materials de recerca, que incloïen metratge en 16mm de danses interpretades en el context de rituals religiosos i comunitaris. Quan la seva feina amb Dunham es va acabar, el 1942, Deren es focalitzà en la seva pròpia recerca sobre les formes de dansa ritual, i aquell mateix any publicà un assaig titulat «Religious Possession in Dancing» a la revista *Educational Dance*. Deren encara no havia concebut fer pel·lícules, però l'assaig introdueix una organització del pensament al voltant de les condicions somàtiques i dels efectes psicològics de la dansa ritual i de la possessió cerimonial que impregnaria la visió de Deren des del principi. Per a Deren, la dansa ritual implicava una condició exemplar de «despersonalització», en què el participant, propulsat cap a la possessió a través de la resistència física i amb la cooperació de la comunitat, s'allibera «de les especialitzacions i dels confins de la personalitat» (DEREN, 1946a:20).

La direcció coreogràfica de Deren sobre el moviment corporal a les seves pel·lícules, incloses aquelles en què apareix, recorre al llenguatge de la dansa per absoldre la dimensió personal i refutar la caracterització. Al cinema de Deren la dansa mai és simple decoració o floritura: més aviat es desplega com a articulació corporal de la subjectivitat humana, alliberada dels marges socials i culturals codificats que determinen la identitat individual. De la dansa també emana una força transformadora: el cos encarna i estructura el pas del temps, s'esforça més enllà de les limitacions musculars i gravitacionals,

i estén els impulsos animats a espais i objectes. A Deren el cos posseït li oferia un model per a una condició particular de dansa fílmica, ja que, en el context ritual, el devot és l'instrument de l'expressió col·lectiva que resideix més enllà de la voluntat de l'individu: la dansa, iniciada per l'aposta somàtica i psicològica del participant en la cerimònia, és doncs mediada i sostinguda per forces extrínseques, els ritmes de la percussió i la cançó, que no només actuen sobre el cos que dansa, sinó que habiten el seu mateix batec. A la direcció cinematogràfica de Deren, la dansa deriva de la càmera i de les seves manipulacions mecàniques, de la tecnicitat que abraça amb els seus cossos filmats per tal d'expressar, segons deia, una «transcendència» de les «intencions i moviments dels intèrprets individuals» (DEREN, 2005:227, originariament 1946c). A la seva anàlisi d'una seqüència de *Ritual* en què els gestos i salutacions dels convidats a un còctel són coreografiats en una dansa frenètica d'animació social, Ute Holl escriu: «A la pantalla apareix una dansa que no s'ha dansat mai, sinó que ha estat creada per la càmera i el treball d'edició. Les emocions són... produïdes per artefactes tècnics. Són engendrades més enllà de les intencions dels actors» (HOLL, 2001:165). Quan Deren “actuava” a les seves pel·lícules, habitava l'espai fílmic com una articulació encarnada de la seva pròpia visió coreogràfica. Ella es mou com una ballarina instrumental, transposant el patró descrit als seus guions tècnics en moviment, dirigint les atencions del seu cos vers la seva transformació en una entitat coreo-fílmica.

Com a ballarina, Deren tenia una habilitat innata per compondre el seu cos a les actuacions cinematogràfiques, per trobar textures de significat a través d'un simple pas, l'alçament d'una mà, o un pàrpelleig. En els seus moviments transforma l'esforç en misteriosa gràcia. A *At Land* retorça el tors amb precisió esgotadora mentre escala la soca de fusta d'un arbre; rept a través de la taula d'un banquet com si nedés, corpòria però, en certa mesura, ingràvida. *Meshes* es desenvolupa al ritme de les seves gambades; els estiraments dels seus braços són controlats i gràcils, les seves extremitats s'esmunyen per les superfícies de parets i passadissos. Quan Deren va començar a experimentar amb la direcció, manipulava la Bolex com una extensió del seu cos, com una curiosa pròtesi. Tal com escriu sobre els temptatius inicis de *Meshes*: «Vaig començar pensant en termes d'una càmera subjectiva, que mostraria només el que jo podia veure per mi mateixa sense l'ajuda de miralls, i que es mouria per la casa com si fos un parell d'ulls...» (DEREN, 2005:203, original de 1946c). El primer material fílmic de Deren era el seu propi cos, i tot i que *Meshes* en gran mesura abandona la perspectiva subjectiva, els moviments de la protagonista es prolonguen des de la intimitat encarnada de Deren amb la càmera, des de la seva disposició a ser moguda per ella, a sotmetre's a les seves manipulacions. Més endavant Deren conceptualitzà la càmera com a un “participant actiu” en la creació de les seves

danses fílmiques: la càmera no tan sols podia aconseguir atributs de la dansa a través de les repeticions, les expansions, les acceleracions i les atenuacions que el seu mecanisme podia posar en moviment, sinó que la seva flexibilitat, com a instrument de mà, permetia que els moviments de la cineasta s'incorporessin a la pel·lícula, que dins del pla esdevinguessin la derivació muscular del moviment (DEREN, 2005:172-173, original de 1960). Dirigir, per a Deren, era dansar: un treball lluitant per alleugerir-se, una exhibició d'esforç alliberant-se del pes. Els rols de Deren a *Meshes*, *At Land* i *Ritual* constitueixen una complexa imbricació d'actuació física, direcció coreogràfica i filmació encarnada. Al final de l'escena del desembolicar de la llana a *Ritual*, la “Maya” és superada per l'esgotament exquisit del traçat dels seus moviments a una velocitat cada vegada més lenta. Aquí, el cos de la Maya interpreta una inversió referencial del treball de direcció de Deren. La seqüència del desembolicar de la llana instiga el procés de possessió que insereix la pel·lícula en el seu fabulós ordre temporal, i, tal com la Maya és posseïda dins de la pel·lícula, ella mateixa exhibeix la possessió mecànica i material d'aquesta pel·lícula per part de Deren. Quan la troca es desembolica del tot i la Maya s'esfumava en el cabdell de llana, recordem la metamorfosi que experimenta l'Aracne d'Ovidi, amb una hàbil gràcia per enrotllar, teixir i treballar la llana que li condemna el cos a la forma de les seves obres, com si fos una aranya: «malgrat tot, des del ventre ella enfila una agulla» (OVIDI a INNES (trad.), 1955:138). Mentre feia l'última pel·lícula que va completar, l'astral ballet, tècnica i coreogràficament ambiciós, *The Very Eye of Night*, Deren es descrivia a si mateixa com a una aranya, traient el projecte de les seves pròpies entranyes (DEREN, 1953). Però a *Ritual*, la visió mitològica de Deren, la “Maya” defuig les contencions de la domesticitat per ballar en les profunditats informes de l'oceà, on es mescla amb la protagonista Christiani, amb les seves obres transfigurades en la pura substància cinemàtica de la imatge en negatiu. A *Meshes*, *At Land* i *Ritual*, la Maya dansa estats de corporeïtat femenina que mitològitzen la lluita d'una dona per connectar-se amb si mateixa, desancorada de les formes d'identificació social i sexual que tracten de contenir-la. A la vegada, és a través d'aquestes danses que Deren fa visible el seu treball de direcció: la Maya encarna els extenuants treballs físics, materials i mecànics d'una artista esforçant-se, com escriu Millicent Hodson, per crear «amb cada pas una iconografia de l'experiència femenina» (HODSON, 1984:xi).

Al llibre *A Politics of Love: The Cinema of Sally Potter*, Sophie Mayer discuteix la “incorporació de la dansa al cinema” que fa Potter a la seva pel·lícula narrativa experimental *Thriller*, de 1979, una reimaginació de l'òpera de Puccini *La Bohème*, de 1896. Potter es formà com a ballarina i coreògrafa a partir de 1971, primer a la London School of Contemporary Dance, on estudià amb Richard Alston i Siobhan Davies, abans de formar

el duet interpretatiu Limited Dance Company el 1974 amb l'artista de dansa i coreògrafa Jacky Lansley. Com Mayer sosté, l'èmfasi de Potter en la dansa i els cossos que dansen a les seves pel·lícules, incloses *The Gold Diggers* (1983) i *La lección de tango* (*The Tango Lesson*, 1997), es basa en l'interès per fer visible el treball artístic de la direcció: «La dansa no és la perfecció anhistòrica del ballet o la producció en massa de coristes de les pel·lícules de Busby Berkeley, sinó per si mateixa un treball individual, a través del repetitiu i difícil procés d'assaig i error que cal per produir l'expressió creativa» (MAYER, 2009:45). A *La lección de tango*, la mateixa Potter interpreta el paper de la Sally, una directora amb una fascinació tal per aprendre tango que ofereix a un ballarí, Pablo, un paper a la seva pel·lícula a canvi d'ensenyar-li a ballar. Per a Mayer, el valor que Potter col·loca en l'esforç extenuant i exhaustiu inscrit a l'actuació, entesa com a treball del cos, obvia la seva identificació amb «actors estrella per la seva fama»: més aviat, la visibilitat del treball connecta els espectadors de Potter amb els «jo privats» dels seus intèrprets, expressats a través de la «disciplina de la interpretació» (Ibid, 75). En la direcció de Deren, la incorporació cinemàtica del seu cos dansaire en la trama i ordit de les pel·lícules fa visibles i, en paraules de Mayer, valuosos, els treballs físics, materials i mecànics del seu fer artístic, tot conjurant un lloc per a la formació de la subjectivitat artística de Deren que l'eximeix de la reducció de la seva «aparició corporal» a un emblema de la seva «construcció d'estrella» (Ibid). Com en la direcció de Potter, les innovacions de Deren en la dansa fílmica evolucionaren a través d'una intensa atenció al que significava *treballar*, i, a través del treball, *moure's*. El 1955, mentre feia *The Very Eye of Night*, Deren volia retirar *Meshes* de la circulació perquè considerava que representava les expressions «virtualment inintel·ligibles» d'un mitjà que ara era la seva «llengua materna» (DEREN, 2005:191, original de 1965). De tota manera, ella situa un profund punt de partida en la que anomena la seqüència de les «quatre gambades». Sostenint un ganivet, una de les «Mayes» somniadores comença a moure's cap a una altra Maya, dormint en una cadira. S'aixeca i comença a caminar; en primer pla el seu peu, calçat en una sandàlia, aterra primer sobre sorra, sobre herba en el següent pla, llavors sobre paviment, i finalment sobre una catifa<sup>1</sup>. La seqüència culmina amb la Maya que porta el ganivet de tornada a l'habitació, avançant cap a la Maya dorment. Deren coreografia les «quatre gambades» amb la intenció d'expressar la violència implícita en el viatge psicològic d'un individu; tal com escriu, «El que volia dir quan vaig planificar aquella escena era que has de fer

un llarg camí –des del principi dels temps– per matar-te a tu mateix...» (Ibid, 192). Escrivint el 1955, en una carta a James Card, conservador cinematogràfic a la George Eastman House, Deren descrivia l'impacte il·luminador de presenciar el treball encarnat de la seva pròpia direcció a *Meshes*. A la seqüència de les quatre gambades, en què aquest treball es fa visible com a costura, com a sutura, Deren identificava l'emergència d'un dels principis més fonamentals de la seva direcció coreogràfica; la prolongació dinàmica del moviment corporal a través de dislocacions oníriques en el temps i l'espai. Aquesta «breu seqüència», escriu, la va impactar «com l'esquerda que permet que la llum d'un altre món brilli a través seu...» a la metafòrica habitació tancada de *Meshes of the Afternoon*. Deren escriu:

«...com que acostumava a asseure'm allà i mirar (*Meshes*) quan es projectava per a amics, en aquells primers temps... no parava de dir-me a mi mateixa: "Les parets d'aquesta sala són sòlides excepte en un punt d'allà... Allà hi ha una porta que duu cap a alguna cosa. He d'aconseguir obrir-la perquè a través d'ella puc sortir, en comptes de marxar pel mateix lloc per on he entrat". I així ho vaig fer, tafanejant fins que els dits em sagnaven. I així vaig arribar a un món on la identitat del moviment abraça i transcendeix tot temps i espai...» (Ibid).

*Meshes* no era una pel·lícula de dansa *per se*, sinó, com va expressar Deren, una «coreografia en l'espai», on la dansa deriva dels moviments naturalistes de la protagonista a través «d'un món d'imaginació» (DEREN, 2005:221, original de 1945) descrit per les canviants propostes espaciotemporals de la pel·lícula. Quan començà a explorar la possibilitat de crear una dansa «expressament per a la càmera» (DEREN, 2009: 262, original de 1945) el 1945, la seqüència de les «quatre gambades», que havia interpretat, coreografiat, i editat, li oferí un acostament radical al tractament del cos dansant a la pel·lícula, descrit pel crític de dansa John Martin com «...els inicis d'un art virtualment nou de "coreocinema" en què la dansa i la càmera col·laboren en la creació d'una obra artística única» (MARTIN en DEREN, 1988:366, original de 1946). Després de fer *At Land*, i impulsada pel seu interès en la dansa ritual i per les capacitats coreogràfiques úniques dels moviments i dels mecanismes de la càmera, Deren va fer *A Study in Choreography for Camera*, «una dansa tan relacionada amb la càmera i el tall que no podia ser "actuada" com una unitat enlloc més, només en aquesta pel·lícula en particular» (DEREN, 2005:222, original de 1945). Feta en col·laboració amb Talley Beatty, un ballarí que Deren va conèixer mentre treballava amb Dunham,

1. Tot i que Deren la descrivia com la seqüència de les «quatre gambades», en realitat hi ha cinc primers plans del seu peu; els dos primers aterren sobre sorra.

*Study* presenta un únic cos dansaire travessant una geografia expansiva i simbòlica. Deren va descriure la pel·lícula com una «mostra de pel·lícula-dansa», i esperava que obrís pas a «una nova era de col·laboració entre ballarins i cineastes... una en què ambdós compartirien la seves creativitats i talents cap a una expressió artística integrada» (Ibid). Malgrat que, de fet, Deren no apareix a la pantalla, la seva presència és gairebé aclaparadora com a agent de les innovacions coreogràfiques de la pel·lícula, com a directora dels moviments de Beatty, i com a propulsió muscular per a la intensificació mecànica de la seva actuació profílmica. El concepte coreocinemàtic de Deren, afirmat en la inscripció encarnada del seu treball de direcció en els moviments del cos filmat, fou particularment influent per a les dones artistes que passaren a la direcció de cinema des de la dansa, tals com la cineasta experimental i documentalista Shirley Clarke, i l'artista de cinema i vídeo, proveïdora de cine-dansa, Amy Greenfield. Escrivint el 2002, Greenfield explica com *Study* «redefiní les possibilitats per a la transformació de la dansa en cinema d'avantguarda» GREENFIELD, 2002:21). Greenfield descriu el moviment climàtic a *Study*, el «salt idealitzat i flotant» (DEREN, 2005:224, original de 1945) en què Beatty fa una ascensió directa sostinguda durant gairebé trenta segons, com si fos el salt de Deren. Obtingut muntant fragments de material de Beatty filmats per separat conforme ell puja, fa el cim i descendeix, el salt sembla alliberar el ballari del tibar de la gravetat, tot conjurant un exemple de dansa enterament específic de les manipulacions filmiques de Deren. Greenfield va arribar a la direcció de cinema el 1970 després de deu anys formant-se com a ballarina i coreògrafa, i la seva cine-dansa s'afirma sobre la involucració de les seves actuacions davant de la càmera, la seva direcció coreogràfica del moviment darrere la càmera, les negociacions cinematogràfiques encarnades de l'espai i els complexos processos d'edició. A *Element*, feta el 1973, Greenfield lluita nua a través del fang, les seves extremitats emergint i submergint-se rítmicament mentre la càmera dansa al llarg del seu cos. *Element* va ser filmada per Hilary Harris, una directora de cinema experimental i documental que féu la seva pròpia pel·lícula-dansa, *Nine Variations in a Dance Theme*, el 1966. Greenfield dirigí el treball de càmera de Harris per a, alternativament, sincronitzar-se i oposar-se a l'intens llenguatge dels seus moviments, tot activant la connivència volàtil de la càmera en la comunicació d'una «experiència-femenina-humana» excepcionalment cinemàtica (GREENFIELD en HALLER, 2007:159). Per a Greenfield, l'èmfasi de Deren en el treball de càmera encarnat com a derivació de les energies mòbils de la dansa, com conceptualitzà en els seus escrits després de fer *Study*, fou profundament influent en la seva transició de la dansa i la coreografia al cinema experimental. Segons escriu, «Deren va escriure sobre tots els moviments, incalculables i inclassificables, que eren possibles amb la càmera en mà en relació directa amb el cos. Això es convertí en el segell

distintiu del meu ús de la càmera» (GREENFIELD, 2002:26). Deren influencià de forma similar Clarke, que el 1953 féu la seva primera pel·lícula, *Dance in the Sun*, després d'estudiar amb Martha Graham, Hanya Holm i Doris Humphrey; la influència podia sentir-se en la seva creació de cine-dansa en coreogràfica col·laboració amb la càmera. Clarke féu *Dance* en una Bolex que va rebre com a regal de noces: la pel·lícula presenta el coreògraf i artista de dansa Daniel Nagrin interpretant «moviments fluids alternats entre una localització interior i una exterior» (RABINOVITZ, 1991:97). Després de conèixer Deren i veure els seus treballs el 1953, Clarke estava particularment inspirada pels principis coreogràfics de *Ritual*, i a pel·lícules com *In Paris Parks* (1954) i *Bridges-go-round* (1958) estén el cine-dansa més enllà del cos que balla, cap als ritmes inherents a les activitats quotidianes i el batec dels espais urbans.

Maya Deren no va ser de cap manera la primera artista femenina a explorar la relació de la dansa i el cinema, però destaca com el focus més il·luminador dins d'aquest nexa històric. Durant les primeres dècades del “mode experimental” del cinema, unes quantes artistes pioneres buscaren aliances entre cinema i dansa. La professora Antonia Lant ha suggerit que les dones tendiren a «gravitar» cap a la dansa en part perquè la forma incloïa una afinació particular amb l'experiència encarnada (LANT, 2006:145). Per a les artistes que exploraren la relació de cinema i dansa abans de la inauguració del coreocinema per part de Deren en els anys 40, l'impuls intuïtiu cap a la dansa era certament fundacional per a la creació de constitucions radicals de l'art cinematogràfic. Les innovacions tecnològiques, conceptuals i estètiques de Loïe Fuller, Germaine Dulac, Lotte Reiniger, Mary Ellen Bute, Stella Simon i Sara Kathryn Arledge, per exemple, sens dubte es prolongaven des de la relació encarnada de cada artista amb la dansa i el moviment coreogràfic, ja fos a través de l'actuació, la coreografia o la condició d'espectadora. Tot i això, les diverses i complexes condicions mòbils, temporals, sensorials i perceptives que han sorgit de cadascuna de les confluències úniques entre dansa i cinema en aquestes artistes desafien completament les restriccions de la “pel·lícula-dansa” als marges normatius d'una sensibilitat de gènere. A més, una anàlisi de la contribució d'aquestes artistes des del prisma de la seva “sensibilitat” íntima cap a la dansa possibilita una recuperació crítica de les seves motivacions personals, necessitada, per tant, d'una prioritització discursiva de la subjectivitat individual i de la voluntat creativa. Per a cadascuna de les artistes mencionades, la dansa no era merament un subjecte figuratiu o una estilització del moviment. Més aviat, la dansa funcionava com a estímul líder que estructurava les propostes de temps, espai i moviment dels seus treballs, que al seu torn sorgien de les seves respectives conceptualitzacions de la direcció com a una operació expressament coreogràfica al nivell material de la producció.



El coreocinema de Deren introduí el concepte de la direcció *com a* dansa, com a unió creativa de l'actuació corporal, el disseny coreogràfic i la manipulació tècnica, afirmada posant en primer terme la voluntat creativa femenina. Com ha explicat Maria Pramaggiore, les pel·lícules amb «autorepresentació» de Deren –*Meshes, At Land* i *Ritual*– resisteixen «els imperatius culturals al voltant del gènere i la sexualitat», i per definició conceben «...el desig i la identificació [femenins] com a... un descobriment fluid més que com a certesa» (PRAMAGGIORE, 2001:240). Al seu torn, és el treball de direcció de Deren, els extenuants esforços físics, materials i mecànics d'una artista lluitant contra els reduccionistes marges de la identificació femenina en què massa sovint se l'enclaustra, el que s'activa a les pel·lícules en què apareix. Com escriu Pramaggiore, la direcció cinematogràfica de Deren «...(tracta) la dialèctica de la identitat individual com a una coreografia restrictiva» (Ibid, 239): composant les seves pel·lícules en adhesió a la lògica del ritual, Deren creà un model a través del qual «desfamiliaritzar i esquivar» (Ibid) limitacions com aquestes. A les pel·lícules de Deren, la dansa deriva de l'aplicació de les capacitats úniques del mitjà a les actuacions originàries dels seus cossos filmats, que convergeixen en complexos coreogràfics que situen el significat com quelcom que sempre és creat en moviment. Quan ella apareix a la pantalla, la identitat de Maya Deren és

de fet desfamiliaritzada, però a través de les fragmentacions, multiplicacions, acceleracions i atenuacions a què sotmet el seu propi cos, “la Maya” és conjurada com la projecció coreogràfica de les «manipulacions conscients» (DEREN, 1946a:20) de Deren, que es combinen per descriure la subjectivitat femenina i la voluntat artística feminista com a indeterminades, intersticials i sempre en moviment, sempre en formació. •

---

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- DEREN, Maya (1941). *Letter to Katherine Dunham*. MELTON, Hollis (ed.) (1984). *The Legend of Maya Deren: Vol 1, Part 1 'Signatures'*. New York: Anthology Film Archives/Film Culture.
- DEREN, Maya (1945). *Correspondence with Sawyer Falk*. MELTON, Hollis (ed.) (1988). *The Legend of Maya Deren: Vol 1, Part 2 'Chambers'*. New York: Anthology Film Archives/Film Culture.
- DEREN, Maya (1945). *Choreography for Camera*. *Dance Magazine*, October, in MCPHERSON, Bruce R. (Ed.) (2005). *Essential Deren: Collected Writings on Film* by Maya Deren. Kingston, NY: Documentext.
- DEREN, Maya (1946a). *An Anagram of Ideas on Art, Form, and Film*. New York. The Alicit Bookshop Press.
- DEREN, Maya (1946b). *'Three Abandoned Films', screening program notes*. MELTON, Hollis (ed.) (1988). *VèVè Clark, Millicent Hodson & Catrina Neiman The Legend of Maya Deren: Vol 1, Part 2 'Chambers'*. New York: Anthology Film Archives/Film Culture.
- DEREN, Maya (1946c). *Ritual in Transfigured Time*. *Dance Magazine*, Octubre, en MCPHERSON, Bruce R. (Ed.) (2005). *Essential Deren: Collected Writings on Film* by Maya Deren. Kingston, NY: Documentext.
- DEREN, Maya (1953). *Letter to Gene Baro*. Inédita. *Maya Deren collection*. Howard Gotlieb Archival Research Centre at Boston University.
- DEREN, Maya (1960). *Adventures in Creative Film-Making. Home Movie Making*. MCPHERSON, Bruce R. (Ed.) (2005). *Essential Deren: Collected Writings on Film* by Maya Deren. Kingston, NY: Documentext.
- DEREN, Maya (1965). *'A Letter' (to James Card)*. *Film Culture*, no.39. MCPHERSON, Bruce R. (Ed.) (2005). *Essential Deren: Collected Writings on Film* by Maya Deren. Kingston, NY: Documentext.
- GREENFIELD, Amy (2002). *The Kinesthetics of Avant-Garde Dance Film: Deren and Harris*. MITOMA, Judy (ed.), *Envisioning Dance on Film and Video*. London & New York: Routledge.

HALLER, Robert A. (2007). *Amy Greenfield: Film, Dynamic Movement, and Transformation*. BLAETZ, Robin (ed.), *Women's Experimental Filmmaking*, (ed.). Durham & London: Duke University Press.

HOLL, Ute (2001). *Moving the Dancer's Souls. Maya Deren and the American Avant-Garde*. NICHOLS, Bill (ed.). Berkeley & London: University of California Press.

HODSON, Millicent (1988). MELTON, Hollis (ed.) (1984). *The Legend of Maya Deren: Vol 1, Part 1 'Signatures'*. New York: Anthology Film Archives/Film Culture.

LANT, Antonia (2006). *What was Cinema?* (Introduction). LANT, Antonia, PERIZ, Ingrid (eds.). *The Red Velvet Seat: Women's Writing on the First Fifty Years of Cinema*. London & New York: Verso.

## ELINOR CLEGHORN

Elinor Cleghorn és escriptora, investigadora, professora i programadora especialitzada en els inicis del cinema feminista i en teories de l'encarnació. Es va doctorar al Birkbeck College, University of London, el 2012 amb una tesi que explorava el cinema encarnat de Maya Deren, Lotte Reiniger i Loïe Fuller. El 2011, Cleghorn va comissionar *Maya Deren: 50 Years On*, un programa de projeccions, discussions i actes per commemorar el 50 aniversari de la mort de la cineasta al British Film Institute de Londres. Ha estat convidada per parlar sobre el cinema

MAYER, Sophie (2009). *A Politics of Love: The Cinema of Sally Potter*. London. Wallflower Press.

PRAMAGGIORE, Maria (2001). *Seeing Double(s): Reading Deren Bisexually*. NICHOLS, Bill (ed.). *Maya Deren and the American Avant-Garde*. Berkeley & London: University of California Press.

OVIDIO (150). *The Story of Arachne. Metamorphoses*. Book VI. INNES, Mary (trans.) (1955). London. Penguin.

RABINOVITZ, Lauren (1991). *Points of Resistance: Women, Power & Politics in the New York Avant-garde Cinema, 1943-71*. Urbana & Chicago. University of Illinois Press.

de Deren al Nottingham Contemporary, el BFI Southbank, el Camden Arts Center i la Tate Modern, i ha participat en diversos simposis i actes de recerca sobre cinema feminista a espais com l'ICA London, el BFI, el Pitt Rivers Museum a Oxford i el London Feminist Film Festival. Ha publicat a *Screen*, *The Moving Image Review and Art Journal*, *LUX Online* i *The International Journal of Screendance*.

elinorcleghorn@googlemail.com

# 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 última<sup>1</sup>. 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 “suturada” 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)<sup>2</sup>–, 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 irradia 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) *histèrica*, 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](http://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](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).

# El problema amb Lupino

## The Trouble with Lupino

---

Amelie Hastie

### RESUM

Única actriu que es va dirigir a ella mateixa durant l'era clàssica de Hollywood, Ida Lupino també va ser actriu i realitzadora de televisió. Aquest assaig defensa que el problema amb Lupino no és que històricament fes poc, sinó que va fer massa. Movent-se per diversos papers en cinema i televisió i, de fet, movent-se entre les indústries del cinema i la televisió, categoritzar-la es va tornar cada vegada més difícil. I si Lupino no sempre és desxifrabla històricament, en realitat el seu treball com a realitzadora de televisió no és fàcil de "llegir". Encara que va dirigir televisió entre 1956 i 1968, la majoria del seu treball de direcció per a la petita pantalla data d'entre 1960 i 1964, quan va treballar en més de 40 episodis en total. Així que trobar patrons visuals manifestos i consistents al llarg de la seva obra és gairebé impossible, atesa la varietat de sèries, estils, gèneres, i el període de 14 anys durant el qual treballà en un mitjà on la força creativa primària no era el realitzador, sinó el guionista i el productor. No obstant, al llarg del seu treball com a actriu de televisió emergeix un patró discernible: moltes de les seves aparicions televisives directa o indirectament comenten el seu treball com a directora a la petita i la gran pantalla, així com la seva posició històrica. A través d'aquestes ficcions – independentment de si Lupino hi era directament "encasellada" o no– el patró que aflora serveix per narrar el final d'aquesta carrera d'actriu-directora. Considerant el seu treball, variat i aparentment "il·legible", els acadèmics han de dissenyar altres models per a l'anàlisi històrica i textual d'aquesta significativa figura americana.

### PARAULES CLAU

Ida Lupino, direcció de televisió, actriu-directora, *Mr. Adams and Eve*, *El bigamo*

### ABSTRACT

The only actress to direct herself in a film during the Classical Hollywood era, Ida Lupino was also a television actress and director. The trouble with Lupino, this essay argues, is not that Lupino did too little historically, but that she did too much. Moving across various roles in film and television and, in fact, moving between film and television industries, she became increasingly difficult to categorize. And if Lupino isn't always legible historically, certainly her work as a television director can't be easily "read." Though she directed television between 1956 and 1968, the majority of her directorial work for the small screen was between 1960 and 1964, when she worked on over 40 episodes all told. Thus, finding overt and consistent visual patterns across her work is nearly impossible, given the range of series, styles, genres, and the 14-year period in which she worked in a medium in which not the director but the writer and producer are the primary creative forces. However, one discernible pattern emerges through her work as a television actress: several of her television appearances directly or indirectly remark both on her work as a director of the small and big screens and on her position historically. Through these fictions –whether Lupino was directly "type-cast" or not within them– the pattern that surfaces functions to narrate the end of this actress-director's career. Taking into account her varied, seemingly "illegible" work, scholars must design other models for the historical and textual analysis of this significant American figure.

### KEYWORDS

Ida Lupino, television direction, actress-director, *Mr. Adams and Eve*, *The Bigamist*.

## Double Take

La premissa de la sèrie de televisió nord-americana *Mr. Adams and Eve* (CBS, 1957-1958) es narra en els seus títols de crèdit animats: «Aquest és Mr. Adams. I ella és l'Eve. Són marit i muller, estrelles cinematogràfiques. Amb Ida Lupino i Howard Duff. I a la vida real realment són marit i muller. Són Mr. Adams i l'Eve». Un episodi gloriós titulat «Mr. Adams and Eve and Ida» (1958) comença amb un pla en un escenari amb tres figures assegudes a tres cadires de director, donant l'esquena a la càmera: un home al mig i una dona a cada banda. La imatge s'enfosqueix sobre elles mentre el focus de llum va cap a l'home. La cadira revela que es tracta de "Howard Adams", i ben aviat en Howard (interpretat per Howard Duff) es gira per anunciar: «Tinc un petit problema. Mireu, hi ha dues dones a la meua vida. Aquí està Eve Drake». Dóna el peu a l'Eve, interpretada, és clar, per Lupino, que es gira a la dreta per mirar el públic i anunciar: «Hola, estimats». La càmera talla a Howard, que prossegueix: «I aquí està Ida Lupino». Quan la càmera es mou, ella es gira cap a l'esquerra, es treu les ulleres, i diu: «Hola, estimats».

La premissa d'aquest episodi és la següent: en Howard i l'Eve estan assignats per rodar una pel·lícula, però el director es posa malalt. Mentre els productors discuteixen amb els actors sobre la substitució, en Howard recorda haver vist 'a la televisió l'altre dia a la nit una pel·lícula' que té tots els ingredients per al film en què estan treballant. No pot recordar-ne el director ni el títol, tot i que «és algú que tots coneixem», però descriu la trama d'*El autoestopista* (*The Hitchhiker*, 1953), de Lupino. De sobte, l'Eve comença a treure fum, proclamant: «*El autoestopista*, es diu així, i la va dirigir Ida Lupino», abans de sortir feta una fúria de l'habitació. Malgrat l'enveja de l'Eve respecte a Lupino –basada en el fet que tothom la prenia per Lupino quan va arribar a Hollywood i que en Howard «solia anar amb ella»–, Lupino assumeix el rol de directora, convencent al final a l'Eve i als productors.

L'episodi acaba on havia començat, amb les tres figures a les seves cadires de director en un escenari gairebé a les fosques. En Howard mira a càmera per dir: «Ara el meu problema és: amb quina me'n vaig a casa?». Ambdues dones s'aixequen, es posen a banda i banda d'en Howard, i els tres marxen junts, agafats de braçet. Com els crèdits no triguen a anunciar, l'episodi fou escrit per una dona, Louella MacFarlane, encara que, de fet, no fos dirigit per una (Lupino tan sols va dirigir un episodi d'aquesta sèrie). *Mr. Adams and Eve* es basava, com diuen els

crèdits, en personatges creats per Collier Young, el segon marit de Lupino. I la sèrie estava produïda per la Bridget Productions, Inc., una empresa amb aquest nom per la filla de Duff i Lupino.

Aquests detalls visuals, així com les dades de producció, són significatius si tenim en compte l'única pel·lícula en què Lupino va dirigir i actuar: *El bigamo* (*The Bigamist*, 1953), una producció de la seva companyia The Filmmakers. Al costat de Lupino com a Phyllis, l'esposa número dos, a la pel·lícula apareixen Edmund O'Brien, com a Harry Graham, el personatge del títol, i l'esposa de Young en aquell moment, Joan Fontaine, com a la primera esposa d'en Harry, que també es diu Eve; va ser escrita i produïda per Young. I tant la mare de Joan Fontaine com Collier Young fan petites aparicions. Encara que l'episodi de *Mr. Adams and Eve* es refereix explícitament a *El autoestopista*, els seus complexos vincles familiars i conjugals la lliguen clarament amb els de *El bigamo*. I també la seva imatge final sembla referir-se a la pel·lícula de Lupino de 1953. *El bigamo* acaba amb en Harry dempeus enmig de la sala d'audiències després que el jutge hagi declarat que, després de la sentència de presó, la pregunta no és quina dona ell triarà, sinó quina decidirà endur-se'l de nou. L'acceptació d'en Howard tant de l'"Eve" com de l'"Ida Lupino" suggereix el contrari.

Per descomptat, la situació aquí és una altra, ja que nosaltres (i en Howard) veiem una parella diferent. No dues dones diferents, sinó dos papers diferents interpretats per una mateixa dona: com a directora i com a actriu. A més, tenint en compte el context de la sèrie i la premissa narrativa, ella interpreta aquests dos papers en dos mitjans: el cinema i la televisió. L'acceptació d'en Howard d'aquestes dues dones/rols sembla una resolució fàcil a com escollir i a qui escollir; de fet, gairebé no hi ha elecció possible, perquè Lupino ja és les dues. Però a nivell històric i industrial aquest tipus de resolucions han estat molt més complicades.

## Have Camera, Will Travel

Lupino va dirigir sis pel·lícules per a les seves companyies independents entre 1949 i 1953; després del tancament de The Filmmakers, en va dirigir tan sols una més, *Àngels rebeldes* (*The Trouble with Angels*), el 1966<sup>1</sup>. Però durant aquest període va continuar actuant tant al cinema com a la televisió, i va dirigir més de cinc dotzenes d'episodis de diverses sèries entre 1956 i 1968. Es podria pensar que una trajectòria com aquesta, tan estranya en una dona de l'època (de fet, cap altra figura

1. Su debut en la dirección, originalmente no acreditado, fue *Not Wanted* (1949), relevando a Elmer Clifton cuando este cayó enfermo. Esta película era para la compañía de producción independiente Emerald, que ella y Young

formaron junto a Anson Bond. Como explicaré más adelante, después ella y Young lanzaron The Filmmakers junto a Malvin Wald.

històrica d'aquest període, ni home ni dona, pot presumir d'un rècord així), hauria assegurat el seu lloc en la història del cinema i la televisió. Però en canvi sembla que Ida Lupino, com els seus "àngels" abans que ella, va causar problemes. No em refereixo als que es deia que provocava com a actriu als anys 40, demanant papers millors sota el contracte dels Warner Brothers i essent expulsada en el procés. Em refereixo al problema que ha causat a la història, particularment a una història general del cinema, tant a la indústria com a l'acadèmia. La veritat és que, amb algunes excepcions, Lupino ha orquestrat una mena d'acte de desaparició de la història. La majoria d'historiadors de cinema saben qui va ser, i per descomptat apareix en els registres històrics. Però per ser una de les dues úniques dones que van dirigir pel·lícules a Hollywood durant l'època clàssica<sup>2</sup> –1930-1960–, ha estat summament abandonada en la restauració de títols i en la distribució, així com en la producció acadèmica<sup>3</sup>.

El problema amb Lupino, en la meua opinió, no és que fes poc, sinó que va fer massa. Movent-se entre diferents papers en cinema i televisió i, de fet, movent-se entre les indústries del cinema i de la televisió, categoritzar-la es va tornar cada vegada més difícil. I quan es tracta de cinema (o televisió), i, en efecte, de la recerca universitària sobre cinema i televisió, particularment a la universitat nord-americana, això és un problema. Vull aprofitar aquest número especial per pensar concretament en el seu treball a la televisió, com a actriu i directora, tenint en compte com el primer informa el segon metafòricament, però també industrial i històricament.

Nascuda a Gran Bretanya, Ida Lupino va començar una carrera com a actriu que seguia la tradició familiar per tots dos costats. A la pantalla i als platós es va guanyar la fama de ser algú ferotgement independent; i això al final la va portar a la formació d'una productora independent, The Filmakers, juntament amb el seu segon marit Collier Young i el guionista Malvin Wald. En bona mesura les pel·lícules de la companyia eren drames socials realistes, especialment les cinc que Lupino hi va dirigir. Per exemple, la seva segona pel·lícula, i primera incursió oficial com a directora, va ser *Young Lovers* (1949),

també coneguda amb el nom de *Never Fear*. Coescrita entre Lupino i Young, la història tracta de dos joves ballarins que van a casar-se quan un d'ells contreu la pòlio. A *Young Lovers* la van seguir *Ultraje* (*Outrage*, 1950); *Hard, Fast and Beautiful* (1951); *El autoestopista*, i, finalment, *El bigamo*. Totes les pel·lícules que va dirigir, d'una manera o una altra, van abordar qüestions socials, des d'un embaràs no desitjat fins a una violació o les relacions familiars; de forma completament explícita, van bregar amb definicions de legalitat i criminalitat, advocant per un sistema legal comprensiu<sup>4</sup>.

La companyia de Lupino i Young va tancar al cap de poc, especialment a causa dels intents de distribuir les seves pròpies pel·lícules (irònicament, un gir cap a una mena d'integració vertical d'estar per casa). Ella va aparèixer com a actriu en una de les últimes pel·lícules de la companyia, *Infierno 36* (*Private Hell 36*, Don Siegel, 1954), al costat del seu tercer marit Howard Duff, però no hi va dirigir res després d'*El bigamo*, i encara passarien tretze anys fins que dirigís la seva última pel·lícula, *Ángeles rebeldes*. No obstant, només en va trigar tres a debutar com a realitzadora televisiva; el seu primer treball va ser a la *Screen Directors Playhouse* (NBC, 1955-1956), una sèrie que convidava els directors de cinema a venir a la televisió. Pot dir-se que aquesta peça, «No. 5 Checked Out» (1956), va ser la més "cinemàtica" de totes les seves incursions televisives –o almenys el text que és més consistent, visual i narrativament, amb el seu treball per The Filmakers–.

No obstant, i com a reflex del seu treball al cinema, la primera relació de Lupino amb la televisió va ser com a actriu. Entre 1953 i 1956 fou una de les integrants originals de la sèrie d'antologia (que cada setmana presentava una nova història, com una obra de teatre o una pel·lícula) *Four Star Playhouse* (CBS). I encara és més interessant que, com ja he dit, ella i el seu marit Howard Duff protagonitzessin la seva pròpia *sitcom*, creada per Collier Young, antic marit de Lupino, el 1957-1958. Després d'aquests papers d'estrella, Lupino començà a realitzar televisió de forma regular; de fet, va ser l'única dona que en aquella època va dirigir a la televisió nord-americana amb certa continuïtat

2. L'altra dona directora en el Hollywood clàssic va ser Dorothy Arzner.

3. Les pel·lícules que va dirigir no s'han restaurat, i no totes s'han editat en DVD. A més, el meu llibre *The Bigamist* (London: British Film Institute, 2009) no va ser més que la segona publicació acadèmica sobre el seu treball, després del volum editat per Annette Kuhn *Queen of the Bs: Ida Lupino Behind the Camera* (NY: Prager, 1995); res s'ha publicat des de llavors, ni tampoc existeixen estudis rellevants en la producció acadèmica anglosaxona sobre cinema. Dos llibres

recents, no obstant, han inclòs àmplies anàlisis de les aparicions televisives de Lupino: *Recycled Stars: Female Film Stardom in the Age of Television and Video*, de Mary Desjardins (Durham, NC: Duke University Press 2015), i *It's the Pictures That Got Small: Hollywood Film Stars on 1950s Television*, de Christine Becker (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2009).

4. Per a una anàlisi més àmplia del seu treball com a directora de cinema i estrella durant aquest període, veure el meu llibre *The Bigamist*.

(encara és relativament rar que les dones hi dirigeixin; en la temporada 2014-15, han constituït aproximadament el 14% de les realitzadores)<sup>5</sup>. Concretament, i basant-se en l'èxit de la seva pel·lícula *El autoestopista*, la van contractar per dirigir sèries d'aventures protagonitzades en general per homes, especialment *westerns* i sèries criminals com *77 Sunset Strip* (Roy Huggins, ABC, 1958-1964), *El fugitivo* (*The Fugitive*, Roy Huggins, ABC, 1963-1967), *Los intocables* (*The Untouchables*, ABC, 1959-1963) i *El pistolero de San Francisco* (*Have Gun, Will Travel*, Herb Meadow i Sam Rolfe, CBS, 1957-1963). Amb freqüència també va treballar amb o al voltant d'*auteurs* homes destacats en el camp, o que com a mínim van confiar en els seus noms quan van passar a la televisió, inclosos el cineasta Alfred Hitchcock amb *Alfred Hitchcock presenta* (*Alfred Hitchcock Presents*, CBS i NBC, 1955-1962), el nen prodigi de la televisió Rod Serling a *Dimensió desconocida* (*The Twilight Zone*, CBS, 1959-1964) o l'estrella del cinema de terror Boris Karloff amb *Thriller* (NBC, 1960-1962). Encara que va dirigir entre 1956 i 1968, la majoria del seu treball com a realitzadora per a la petita pantalla es va produir entre 1960 i 1964, quan va treballar en un total de més de 40 episodis. Conforme els 60 avançaven, el seu treball com a realitzadora televisiva va perdre estabilitat, i la seva última peça data de 1968 (dos anys després d'*Àngels rebeldes*). En un parell de casos, va aparèixer com a estrella convidada en sèries en les quals també dirigia (com *Dimensió desconocida*), però tan sols una vegada va dirigir un episodi en què també apareixia («Teenage Idol» de *Mr. Adams and Eve*, el 1958), i només puntualment va col·laborar en el guió de treballs en els quals també dirigís o actués («The Case of Emily Cameron» [1956] per a *Four Star Playhouse* i «No. 5 Checked Out»).

Cal dir que dirigir televisió és una professió molt diferent a dirigir cinema; en el context dels Estats Units, les sèries televisives són molt més un mitjà del guionista que del realitzador, i aquells amb control creatiu són els guionistes, creadors, productors executius i estrelles principals. Normalment els realitzadors estan menys lligats a una sèrie que un guionista o, per descomptat, un productor; són contractats per materialitzar la visió dels creadors de la sèrie. (En els termes usats pels crítics del primer *Cahiers du Cinéma* referint-se als cineastes, són en gran manera "*metteurs en scène*".) Atès que a ella la contractaven de forma intermitent (el màxim d'episodis d'una mateixa sèrie que va dirigir va ser nou per a *Thriller* i vuit

per a *El pistolero de San Francisco*), convertir-se en realitzadora de televisió va significar, per a Lupino, la pèrdua de control creatiu. A més, excepte en alguns casos, al plató ella no era més que una empleada temporal, de manera que no treballava en una atmosfera tan col·laborativa com la que havia tingut a The Filmakers.

I si Lupino no sempre és desxifrabla a nivell històric, certament el seu treball com a realitzadora de televisió no es "llegeix" fàcilment. És a dir, trobar patrons visuals manifestos i consistents al llarg de la seva obra és gairebé impossible, atesa la varietat de sèries, estils, gèneres, i el període de 14 anys durant el qual va treballar en un mitjà en transició. Els principals patrons que es poden detectar són, més aviat, industrials, i basats tant en narratives culturals de gènere (*gender*) com en aquelles ficcions en què treballava. Dit això, un patró que emergeix al llarg del seu treball –començant amb «No. 5 Checked Out» per a la *Screen Director's Playhouse*– és la seva realització de les converses entre els personatges en plans de dos. Aquest plantejament estilístic és arriscat: atès que tots dos actors es troben davant de la càmera al mateix temps, tots dos necessiten produir una interpretació solvent a la vegada (mentre que el format de pla/contraplà permet muntar juntes múltiples peces i interpretacions). Però és un risc que també dóna els seus fruits: revela la durada del temps i l'espai en què tots dos personatges coexisteixen, i per tant produeix una major impressió de realitat (un segell distintiu del treball de Lupino per a The Filmakers). I, tal com ho descriu el director de televisió Robert Butler, aquest plantejament mostra que Lupino 'no filmava les paraules, sinó el drama', anant efectivament a la contra de l'*ethos* habitual de la televisió<sup>6</sup>.

El seu treball com a actriu televisiva, amb l'excepció de *Four Star Playhouse* i la seva *sitcom* amb Duff, va ser en certa manera semblat al seu treball com a directora, en el sentit que bàsicament la contractaven com a estrella convidada en sèries emeses de forma regular. En l'auge de la seva etapa com a realitzadora televisiva va fer poques d'aquestes aparicions, però va continuar com a actriu tant en cinema com en televisió quan el seu treball com a directora va arribar a la seva fi, el 1968. No obstant, crec que de les seves aparicions com a actriu a la televisió emergeix un comentari sobre el seu treball com a realitzadora televisiva. De fet, conforme van passar els anys, moltes de les seves aparicions en el mitjà van comentar directa

5. Veure Martha Lauzen, «Boxed In: Portrayals of Female Characters and Employment of Behind-the-Scenes Women in 2014-15 in Prime-Time Television». Boxed In, [http://womenintvfilm.sdsu.edu/files/2014-15\\_Boxed\\_In\\_Report.pdf](http://womenintvfilm.sdsu.edu/files/2014-15_Boxed_In_Report.pdf)

6. Conversa amb l'autor, 21 de juny de 2016.

o indirectament tant el seu treball com a directora a la petita i la gran pantalla com la seva posició històrica. A través d'aquestes ficcions –independentment de si encasellaven o no a Lupino– emergeix un altre tipus de patró, un patró que narra el final de la seva carrera com a actriu-directora.

### «Holy Disappearing Act!»

D'aquí una de les seves últimes aparicions, en el segon episodi d'*Ellery Queen* (Richard Levinson i William Link, NBC, 1975-1976), amb un anunci d'obertura que, sobre un pla de l'estrella convidada Lupino, sembla un comentari inquietant: 'En uns minuts aquesta dona estarà morta'. Ella tan sols apareix durant cinc dels gairebé cinquanta minuts de l'episodi, abans de caure misteriosa i mortalment del seu balcó després de veure com elements de la novel·la *Ellery Queen*, tals com lladrucs d'un gos o el so d'un cotxe que arriba, prenen vida mentre ella els llegeix<sup>7</sup>. Però de fet aquesta "història" havia començat quinze anys abans de la seva aparició a *Ellery Queen*, en la que potser sigui la més famosa de les seves actuacions televisives. El 1960, als 42 anys, va aparèixer en un episodi de la sèrie *Dimensión desconocida* titulat 'The 16mm Shrine'. Aquí Lupino interpretava a Barbara Jean Trenton, una descolorida estrella de cinema que ja no podia aconseguir papers perquè se li havia passat el moment. Com escriu Mary Desjardins, Barbara Jean 'no pot donar prou d'ella mateixa' (2015: 80). L'episodi, no tan diferent del d'*Ellery Queen*, s'obre així: «Pel·lícula d'una dona mirant una pel·lícula. Gegant del cinema d'un altre temps. Va ser una estrella brillant en un firmament, però ja no és part del cel, eclipsada pel moviment de la Terra i el temps. Barbara Jean Trenton: el seu món és una sala de projecció, els seus somnis estan fets de cel·luloide...»

Per descomptat, com Desjardins i també Christine Becker assenyalen, aquesta història no és tan diferent de la d'*El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950). I tampoc, en certa manera, d'*Eva al desnudo* (*All About Eve*, Joseph L. Mankiewicz, 1950), amb Bette Davis, que, com *El crepúsculo...*, brega amb l'experiència de l'actriu que es fa gran<sup>8</sup>. Conforme l'episodi avança, l'agent de Trenton tracta de despertar-la de la seva nostàlgia pels vells temps. Li aconsegueix un potencial paper en el seu vell estudi, on havia destacat (com

la mateixa Lupino) com una de les actrius més difícils amb les quals el cap havia treballat. Però es tracta del paper d'una mare, i, com diu Trenton, ella «no interpreta a mares». Se'n va de l'oficina feta una fúria i es reclou a la seva sala de projecció, per al final desaparèixer, literalment, en el món de cel·luloide. Ara les pantalles de cinema i de televisió convergeixen: la pel·lícula de Trenton on entra es projecta per sempre al cinema de casa seva, un cinema que els espectadors veuen en els seus aparells de televisió.

Vuit anys després de l'aparició a *Dimensión desconocida*, Lupino interpreta a la sèrie mod *Batman* (Bill Finger, Lorenzo Semple Jr. i William Dozier, ABC, 1966-1968) la dolenta convidada «Entrancing Dr. Cassandra» (1968), una experta en ocultisme que ha dissenyat una pastilla que la torna (a ella i al seu marit-sequaç Cabala, interpretat pel seu marit-sequaç en la vida real Howard Duff) invisible. Entrant en el seu laboratori alquímic després d'un cop reeixit, en Cabala li pregunta: «Com funcionen aquestes pastilles, Doc-i baby? Som realment invisibles?» I la Cassandra respon, vestida amb vermells elèctrics i rosa per encaixar amb les parets rosades del seu laboratori: «No, però podem ser-ho igualment. Mira, després de prendre's la pastilla, ens camulem tan bé en el fons que ningú pot veure'ns». I l'alquimista prossegueix per anunciar que el seu objectiu és fer «que altres gats facin el que jo desitgi que facin», tot prenent «triumfar allà on les meves avantpassades van fracassar». Planeja alliberar tots els astuts criminals de Gotham City per així 'convertir-nos en un imperi invisible, amb mi com a reina'. En aquesta escena –i en l'episodi en el seu conjunt– se sent el presagi de l'eventual desaparició de l'estrella-directora de la pantalla, però en aquest cas la responsabilitat recau sobre la dona mateixa en comptes de fer-ho sobre la indústria: és ella qui es pren la seva pròpia pastilla. Una posició com aquesta no està tan allunyada de la realitat, atesa la transició de Lupino a la realització televisiva, especialment a principis i mitjans dels 60. De fet, aquest episodi es va emetre el mateix any en què Lupino va dirigir per última vegada<sup>9</sup>.

No obstant, gairebé deu anys després, arriba l'últim paper televisiu de Lupino, en la infame sèrie criminal *Los ángeles de Charlie* (*Charlie's Angels*, Ivan Goff i Ben Roberts, ABC, 1976-1981), en què tres belles dones deixen els seus modestos treballs

7. Aquesta sèrie era coneguda per la seva autoreflexivitat. En cada episodi el personatge d'Ellery Queen, una misteriosa escriptora que ajuda a resoldre misteris al seu pare, detectiu de policia, es gira cap a la càmera per preguntar al públic si ha estat capaç de trobar la solució del cas.

8. Per descomptat, en el cas *Eva al desnudo* Davis interpreta una actriu de tan sols 40 anys.

9. De forma reveladora, atès el seu estatus cada vegada més "espectral" en la indústria, l'últim treball que va dirigir va ser un episodi de la sèrie *El fantasma y la señora Muir* (*The Ghost and Mrs. Muir*, Jean Holloway, NBC i ABC, 1968-1970), una *sitcom* basada en la pel·lícula de Hollywood de 1947.

al departament de policia de Los Angeles per convertir-se en detectius privats, treballant per a un home que mai veiem anomenat Charlie. A l'episodi titulat 'I Will Be Remembered' (1977), Lupino interpreta una altra estrella cinematogràfica passada de moda, Gloria Gibson (el nom recorda de forma evident a la Gloria Swanson d'*El crepúsculo de los dioses*), també a punt de caure en una crisi nerviosa. Contracta en Charlie i el seu equip d'àngels perquè creu que algú vol tornar-la boja, fent servir escenes de les seves antigues pel·lícules per espantar-la. Quan els àngels s'assabenten del seu cas, la Kelly diu: «Gloria Gibson. La setmana passada vaig veure una de les seves pel·lícules a la tele». Juntes evocuen l'actriu-personatge de la pel·lícula com una gran supervivent –o, en el seu argot dels setanta, com una «dama de pes»–. Però també recorden elements de la pel·lícula com a part de les visions que Gibson ha tingut, tot preguntant-se si ella està 'fent un *flashback* en les seves velles pel·lícules' o si 'algú li està muntant un número de *Luz que agoniza*'. La història d'aquest personatge de ficció involucra la història i el llenguatge del cinema clàssic de Hollywood, manifestos, també, amb l'aparició de Lupino. Quan, ben aviat, les quatre es troben, els àngels expressen els seus dubtes sobre si el que ella ha vist és real, provocant que Gibson digui: «Sé el que esteu pensant... Eren escenes de les meves pel·lícules. Però jo les vaig veure. No estic desequilibrada... Algú intenta tornar-me boja. O matar-me». La Jill pregunta: «Per què algú voldria fer-ho?»; i Gibson respon: «Tu no coneixes Hollywood...» En aquest episodi, que irònicament és l'últim de Lupino a la televisió, el personatge que interpreta lluita contra la seva pròpia desaparició, i no en va està assajant per al paper de la mare en una versió actualitzada d'una de les seves pròpies pel·lícules; a la reunió amb el cap de l'estudi i director, ofereix un monòleg sobre la diferència entre cinema i teatre que sembla néixer tant d'una directora com d'una actriu. Poc després ella admira el seu nom en el seu propi tràiler al plató.

A través d'aquests episodis aïllats de quatre sèries molt diferents emergeix un comentari que s'estén des de *Dimensión desconocida*, encara que reprèn quelcom ja evident a «Mr. Adams and Eve and Ida». Aquí es fa palesa la preocupació per l'actriu que es fa gran, però també la preocupació pel control de la dona sobre la seva pròpia imatge. De fet, Christine Becker assenyala un trop similar a «The Case of Emily Cameron», de *Four Star Playhouse*, en què Lupino apareix «com la controladora i com la controlada». Escriu Becker que el fet

que a aquesta dona la castiguen per ser dominant «reflecteix els intents de la pròpia Lupino a la premsa per modelar la seva imatge com [una] directora dona» (BECKER, 1971: 176). Part d'aquest "càstig", potser, és que l'estrella s'ha desplaçat a casa, tant en les narratives de les diferents sèries com en les pantalles on els espectadors la veuen. I en cadascuna d'elles Lupino representa una sèrie de paradoxes: desaparició i reaparició, controlada i controladora, estrella i directora.

És clar que Lupino va tenir altres papers durant aquesta època, alguns en respectables sèries televisives, d'altres en *sitcoms* estridents, i fins i tot en pel·lícules de baix pressupost bastant simples. I és clar que d'altres actrius de l'època van interpretar el paper de l'estrella de Hollywood que es fa gran, camí de la desaparició (o potser ja en ella)<sup>10</sup>. Certament, doncs, els papers de Lupino en totes aquestes sèries televisives expliquen en conjunt la coneguda història de les actrius que es fan grans, però el que trobo fascinant és com narren la progressiva desaparició de la mateixa Lupino, desaparició de la pantalla com a actriu, fora d'ella com a directora, i, finalment, com un tema seriós de la història del cinema. Desafortunadament, el seu treball a la televisió va ser en part el responsable d'aquesta desaparició; com a directora va perdre el control creatiu que havia tingut en el passat, i com a actriu de mica en mica només va poder optar a papers petits. D'aquesta manera, el seu treball entre actuació i direcció, i entre cinema i televisió, funciona com a model i com a faula admonitòria per a moltes actrius-directores que treballen avui, especialment en el context dels Estats Units. La televisió ofereix de fet un espai per dirigir, amb relativament més oportunitats per a dones que el cinema, però aquestes oportunitats vénen amb un preu: la pèrdua d'un sentit de l'autonomia i fins i tot, amb freqüència, de col·laboració. I certament dirigir televisió, amb algunes excepcions, també significa la pèrdua de l'autoria.

### Epíleg: El santuari televisiu

Quan al plató l'Eve comença a inquietar-se per les mútues atencions entre en Howard i l'Ida, el seu productor diu: «Ella és només una directora, ell és un actor, i estan fent una escena... Estimada, tu el tens a casa». No obstant, a l'escena domèstica que ve a continuació, en Howard mira una pel·lícula a la televisió amb Ida Lupino de protagonista. L'Eve tracta de cridar la seva atenció tot passejant-se per l'habitació en un vestit fabulós.

10. Veure Mary Desjardins, «Norma Desmond, Your Spell Is Everywhere: The Time and Place of the Female Film Star in 1950s Television and Film», *Recycled Stars*, 57-98.

Però ell no li fa cas, dient que «és una de les velles pel·lícules de l'Ida», i ella se'n va per la porta, enfurismada. En altres paraules, l'Eve tampoc el té a casa, perquè a casa ell para més atenció a la pantalla domèstica amb l'Ida, que és més que «una simple directora».

En la seva lluita per treballar i ser recordats, els personatges autoreflexius Barbara Jean Trenton, Gloria Gibson i Eve Drake busquen vida i renaixement a la pantalla cinematogràfica. Però en termes històrics la directora-actriu Lupino en bona mesura va trobar el seu santuari i la seva possible salvació en el petit plató. Reconeixent el seu treball en part com una faula admonitòria, podem començar a imaginar com les dones directores-estrelles d'avui dia poden triomfar en aquesta carretera que la seva avantpassada va pavimentar. Almenys, posant una al costat de

l'altra les pantalles, indústries i papers que Lupino va interpretar com a directora i com a actriu, podem insuflar vida a la seva variada història i a l'estudi que nosaltres en fem. •

L'autora vol agrair a HeyYoung Cho i a tots els organitzadors del 2015 Seoul International Women's Film Festival la seva invitació per donar una conferència en la seva retrospectiva de les pel·lícules de Lupino, de la qual neix part d'aquest assaig. Moltes gràcies també a Mark Quigley dels UCLA Film and Television Archives i a Martin Gostanian del Paley Center for Media per la seva incalculable ajuda per rastrejar materials. Gràcies, també, al veterà director de televisió Robert Butler per dedicar el seu temps a parlar del seu camp de treball mentre jo acabava aquest assaig.

---

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

BECKER, Christine (2009). *It's the Pictures That Got Small: Hollywood Film Stars on 1950s Television*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.

DESJARDINS, Mary (2015). *Recycled Stars: Female Film Stardom in the Age of Television and Video*. Durham, NC: Duke University Press.

HASTIE, Amelie (2009). *The Bigamist*. London: British Film Institute.

KUHN, Annette (1995). *Queen of the B's: Ida Lupino Behind the Camera*. NY: Prager.

## AMELIE HASTIE

Autora de *Cupboards of Curiosity: Women, Recollection, and Film History* (Duke UP) i de l'estudi *The Bigamist*, dedicat a la pel·lícula d'Ida Lupino dins de la col·lecció BFI Film Classics, Amelie Hastie és fundadora de la Chair of the Film and Media Studies Program i professora d'Anglès a l'Amherst College. La seva recerca i docència se centren en la teoria i la historiografia del cinema i la televisió, el feminisme i les cultures materials. Ha editat números especials de *Film History, journal of visual culture*, i *Vectors*, i actualment escriu la columna "The

Vulnerable Spectator" a *Film Quarterly*. Va ser membre del col·lectiu editorial de *Camera Obscura* durant deu anys. Està acabant un llibre sobre la sèrie de televisió dels 70 *Colombo*, que serà publicat per Duke University Press

L'autora agraeix el suport de l'Amherst College per poder completar la recerca per a aquest assaig.



# 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 autoficcionar-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 Jerome 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 explicat<sup>1</sup>, 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 Clarke<sup>2</sup>, 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 personatges<sup>3</sup>. 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 encarna<sup>4</sup>.

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 représentation. 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 châlutiers, 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 aflatat 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*.

# 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). Escripcions 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 (MONTEERRUBIO, 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

puç 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» (ISHAGHPOUR, 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 desdoblar 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 identitàri* 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 murmur 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 identitàri 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 *coscos* per destruir l'absència i fer desaparèixer la veu *off*, dos elements que materialitzaven el conflicte identitàri 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, desconecent 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 *enfrent* 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](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).



# Jorge Oter; Santos Zunzunegui (Eds.)

## *José Julián Bakedano: Sin pausa / Jose Julian Bakedano: Etenik gabe*

Azkuna Zentroa / UPV (EHU), Bilbao, 2016, 208 pp.

---

María Soliña Barreiro

### **Dualitat incompleta. Una monografia de José Julián Bakedano**

La primera monografia sobre José Julián Bakedano és com ell, un *collage* fragmentari però sòlid que emana de l'amor al cinema. Santos Zunzunegui i Jorge Oter han editat aquest passat mes de maig, amb el suport de l'Alhóndiga/ Azkuna Zentroa de Bilbao i de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, el llibre *José Julián Bakedano: Sin Pausa*. La publicació d'aquest llibre col·lectiu, en eusquera i castellà, ha vingut acompanyat d'un cicle sobre l'obra fílmica de l'autor de Durango.

Una vintena de pel·lícules no li són suficients per a considerar-se a si mateix un autor. Una trentena d'escriptors, més de 300 programes de la Cinemateca i un centenar de catàlegs del Museu de Belles Arts de Bilbao tampoc el converteixen en un acadèmic. José Julián Bakedano ha cimentat durant més de quaranta anys la cultura cinematogràfica basca. La seva obra, si fragmentària, té valor per això, per la seva extensió. La seva figura és un collage d'un amor al cinema ferm, continu, generós i cubista. Cubista perquè és en aquesta acumulació de facetes fílmiques, de perspectives que l'acció creativa cristal·litza en cultura, segons la definició de Bakedano de què és cultura. La seva obra, en sentit extens, es constitueix en una constel·lació que sosté la cultura cinematogràfica basca des que el 1966 escriu el seu primer article a «Film Ideal».

*José Julián Bakedano. Sin Pausa* recorre l'obra fílmica de l'autor per mitjà de crítiques i anàlisis de diversos autors com Endika Rey, Félix García de Villegas, Íñigo Larrauri, Germán Rodríguez, Maialen Beloki, Rubén Corral, Nekane E. Zubiazur i Marta Fernández Penas. El llibre presenta també la perspectiva de l'autor en una extensa entrevista realitzada per Jorge Oter i Germán Rodríguez i versa la seva figura en texts de Santos Zunzunegui, Luis Eguiraun, Joseba Sarrionandia, José Antonio Sistiaga i Leopoldo Zugaza. El llibre es tanca amb una breu

selecció de crítiques publicades per Bakedano i amb la seva filmografia i bibliografia.

Els texts que componen el volum són desiguals. Hi ha crítiques breus, intenses i un pèl efectistes; altres més analítiques i profundes que revelen el sentit *territorial* i a la vegada obert de l'obra de Bakedano. La fortalesa de la proposta d'aquest llibre és enfrontar una figura del cinema en sentit ampli, entenen allò fonamental del substrat que construeix la seva generosa contribució en tots els camps vinculats a la cultura cinematogràfica: crítica, direcció, programació, comissariat, difusió, creació. Tot i que la selecció de texts escrits per Bakedano inclosos a la monografia, tan sols dues crítiques, limita la consecució d'aquest objectiu, llavors, estudiar no només a qui produeix obres sinó també a qui ha fet i fa possible que aquestes obres arribin al públic.

El llibre permet, a través de la obra (la realitzada i la no realitzada), comprendre l'esdevenir del cinema i de l'art basc des de la transició a avui. Bakedano demostra a Antxon Ezeiza i a Koldo Izagirre que l'eusquera es «vàlid com a idioma dramàtic» a *Oraingo izen gabe (Todavía sin nombre, 1986)*; recorre al noticiari *Ikuska 9 (1980)* l'art contemporani basc, retrata els treballs Uzelai, Chillida, Nagel o Basterretxea en diverses peces i veu caure varis projectes per financiació insuficient. En les seves obres desenvolupa un cinema *territorial*, un *ambient*, amb la naturalitat de produir des d'una cultura pròpia que s'emancipa una mica més amb cada obra.

La dualitat és una temàtica que batega en la seva filmografia. En els títols, en els temes, en el muntatge i fins i tot en la tècnica (deconstrucció i reconstrucció). Són bona mostra d'això *Bi (1976)*, *La carta del amigo (2007)* i aquest desplaçament constant entre arts plàstiques i visuals, fent servir matèries, temps i espais de l'escultura o de la pintura en el cinema.

El ferment del llibre neix d'un primer esborrany inadvertit. Un número especial de la revista *Pausa*, editada per estudiants de doctorat, va acabar convertint-se en aquesta primera monografia sobre José Julián Bakedano. Tots els textos van ser revisats, alguns es van ampliar, altres van desaparèixer i altres es van escriure *ex-profeso* per a la nova edició. I d'aquí també, d'aquesta gènesi per amor a l'art, emana el seu caràcter desigual. I lliure.

*José Julián Bakedano. Sin Pausa* no és un llibre sobre un cineasta, ni sobre un programador, ni sobre un crític. És tots i cap. És sobre un home del cinema. Un home que va aconseguir que del seu amor a l'art cinematogràfic cristal·litzés una certa cultura cinèfila i cinematogràfica al seu país. •

