

# Nada igual: *Wanda* (1970), de Barbara Loden

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

---

Cristina Álvarez López y Adrian Martin

## RESUMEN

La americana Barbara Loden se ha convertido en una figura mítica de la pantalla: actriz, modelo, mujer de Elia Kazan, profesora, y escritora-directora de un único y extraordinario largometraje, *Wanda* (1970). Fallecida en 1980 a los 48 años, Loden y su película, a pesar de obtener una atención intermitente y apasionada en todo el mundo, se ha dejado de lado en la mayoría de historias del cine, incluso en la historia del cine feminista. ¿Es porque es una película sobre un personaje proletario (interpretado por la misma Loden) que es pasivo, alienado, que casi no muestra resistencia a la manipulación y el abuso de los hombres? *Wanda* plantea cuestiones complejas sobre el autorretrato en el cine: Loden se refleja, al mismo tiempo que no lo hace, en su personaje. Aunque a menudo se la ha considerado un trabajo cinematográfico «tosco» o meramente «directo», este análisis busca descubrir los principios rigurosos de interpretación, guion y *mise en scène* que apuntalan *Wanda* y la convierten en un monumento de cine tan apabullante, sin concesiones e incomparable.

## PALABRAS CLAVE

Cine de mujeres, teoría feminista, Barbara Loden, *Wanda*, *mise en scène*, interpretación, proyección 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.

«En las tres películas de mujeres que más me han impresionado –*Deux fois* (1968), *Je, tu, il, elle* (1974), *Le camion* (1977)– hay algo extraordinario: la manera como las actrices-*auteurs* están a ambos lados de la cámara, sin que esto tenga ninguna consecuencia. Hay una violencia serena que remarca la diferencia con el actor-*auteur* masculino: fíjate en Lewis o Chaplin, para ellos pasar de un lado a otro de la cámara implica arriesgarse al travestismo, a la feminización, y jugar con este riesgo. Nada igual (*rien de tel*) con las mujeres». (KROHN, 1977: 28-29; DANEY, 2001: 28)

Cuando Serge Daney dijo estas palabras a Bill Krohn en 1977, celebrando el trabajo de tres directoras emergentes de aquella década (Jackie Raynal, Chantal Akerman y Marguerite Duras), sin duda ignoraba *Wanda* (1970), de Barbara Loden, que no menciona en ninguno de sus textos. Tres años después, a pesar de todo –en 1980, el mismo año que Loden murió de cáncer a la edad de 48 años–, la misma Duras ciertamente conocía bien la película. En su diálogo con el marido de Loden, Elia Kazan (un diálogo que aparece en el libro *Green Eyes*, expansión del número especial de *Cahiers du Cinéma* que Daney ayudó a organizar, más colaboraciones posteriores a la revista), Duras hace una afirmación fuerte, de algún modo en la línea de la observación inicial de Daney sobre el creciente cine de las “actrices-autoras”:

«Considero que en *Wanda* hay un milagro. Normalmente hay una distancia entre representación y texto, entre sujeto y acción. Aquí, esta distancia se anula completamente. Hay una coincidencia inmediata y definitiva entre Barbara Loden y *Wanda*. [...] Este milagro, para mí, no está en la interpretación. Es porque ella parece más realmente ella en la película –yo no conocía su personalidad– que como podría haber sido en la vida real. Ella es más auténtica en la película que en la vida real. Esto es completamente maravilloso». (DURAS, 1990)

Barbara Loden se ha convertido en una figura mítica. Su historia pide un biopic: crecimiento en un ambiente de ciudad pequeña y represivo; trabajo temprano como modelo glamurosa (fotografías de este periodo proliferan en Internet); matrimonio con Kazan y apariciones en sus grandes películas *Río salvaje* (*Wild River*, 1960) y *Esplendor en la hierba* (*Splendor in the Grass*, 1961); la leyenda y la continua influencia de sus clases de interpretación (ver el popular manual de David Krasner *An Actor's Craft: The Art and Technique of Acting*, de 2011). Y entonces el lado oscuro, examinado por Bérénice Reynaud en su crucial ensayo (publicado por primera vez en 1995)

*For Wanda* (REYNAUD, 2004), y posteriormente para varios comentaristas, novelistas e intérpretes (ver KARÁCSONYI, 2014): Loden la subestimada y la explotada; una pantalla para todo tipo de perversas proyecciones masculinas; un peón en los juegos psicodramáticos de los hombres poderosos a su alrededor (en el escenario, seleccionada para el papel de Marilyn Monroe en *Después de la caída* (*After the Fall*) de Arthur Miller, dirigida por Kazan; encarnada, no muy amablemente, por Faye Dunaway en la tortuosa película autobiográfica de Kazan *El compromiso* (*The Arrangement*, de 1969); incapaz de conseguir financiación para cualquier proyecto que desarrollara en la década posterior a *Wanda*.

Desgraciadamente, el mito (tal como suelen hacer los mitos) ha eclipsado las virtudes reales y materiales de *Wanda* como película. Hay una tendencia a simplificar, y a hacerlo en base a estereotipos femeninos inconscientes: Loden que es transparentemente «más ella misma» en la película que en la vida, según Duras –y por lo tanto, implícitamente, no involucrada en la producción de arte o artificio; o como mujer directora que pasa de un lado al otro de la cámara «serenamente», en la formulación rápida de Daney. Pero hay también implicada (tal como Daney dice, en su estilo paradójico) una *violencia* –y la violencia puede muy bien comportar, en cine, la escisión de uno mismo en la representación, un reflejarse complejo y fracturado del arte y la vida, la imaginación y la realidad. Estos son algunos de los aspectos que queremos explorar aquí sobre el hito de Loden como directora y actriz en *Wanda*.

Nuestro análisis de Loden y *Wanda* quiere situarla en un continuum específico de mujeres actrices-directoras. Algunos precedentes que aquí tan sólo mencionaremos: Ida Lupino, Agnès Varda, Mai Zetterling. Después, una confluencia particularmente significativa que se produce a principios de los 70: no tan sólo los ejemplos de vanguardia de Yoko Ono, Akerman, Duras y Raynal (ver MARTIN, 2001), sino también Anna Karina (*Vivre ensemble*, 1973), y Elaine May, tanto como protagonista en *Corazón verde* (*A New Leaf*, 1971), como en la dirección de su hija, Jeannie Berlin, en *El rompecorazones* (*The Heartbreak Kid*, 1972) –entrando así en el área crucial de la autorrepresentación femenina en la comedia cinematográfica, un tema a menudo ignorado en el estudio del tema-. En la actualidad, aparece por fuerza un grupo relevante y más numeroso, que incluye a Lena Dunham, Diane Keaton, Miranda July, y Laura Dern como estrella y cocreadora de la extraordinaria serie televisiva *Enlightened* (2011-2013). Y hay fascinantes relevos entre estos dos periodos clave y sus protagonistas, como por ejemplo la extraña “comedia psíquica”

*Un espíritu nos persigue* (*In the Spirit*, 1990), de Sandra Seacat, otra famosa profesora de interpretación, que cuenta con May y Berlin, y que está coescrita por esta última<sup>1</sup>. No abordaremos todos estos nombres y las obras en profundidad, pero así esbozamos el mapa para un análisis futuro más amplio.

## II.

Loden describía *Wanda* diciendo que trataba de una mujer incapaz de adaptarse a su entorno. No encaja en ninguna parte, no entiende nunca las normas de lugares o situaciones. «La vida es un misterio para ella», dijo Loden en 1972 en una entrevista televisiva (MK2, 2004). Con frecuencia se muestra a Wanda en movimiento, atravesando grandes distancias en autobús o en coche. De todos modos, incluso cuando se dirige realmente a algún sitio –como las primeras escenas, en las que va de camino hacia una vista del juzgado de familia, aunque no se nos informe de ello inmediatamente– la película representa su viaje como una deriva dubitativa, sin un destino o un propósito claros. Como Gilles Deleuze en su *Cine 1*, evocando la película moderna de “viaje/balada” con todas sus desconexiones andantes (DELEUZE, 1986: 209), Loden representa la trayectoria de Wanda como parte de una narrativa que es sólo vagamente “suturada” o impulsada –incluso cuando llega a las escenas del robo del banco–.

Wanda es un cuerpo extraño en movimiento, deambulando por las calles de la ciudad. Atraviesa vastos paisajes industriales y baldíos campos de minas de carbón. No hay nunca ni en ninguna parte un hogar, familia o comunidad para ella, nunca un signo de pertenencia. Pictóricamente, la figura de Wanda tiende a estar descentrada en el plano cinematográfico, oprimida u oculta a la vista por elementos a su alrededor (como por ejemplo el tráfico). Frecuentemente está a punto de fugarse por los márgenes de la pantalla; incluso el trabajo de cámara de Nicholas Proferes hace visible, a veces, una lucha por mantenerla en el cuadro.

Loden hace un retrato extremadamente preciso de una mujer que ni tiene un espacio propio, ni puede *hacerse suyo* ninguno. Como Reynaud señala, esta es una de las afinidades más estrechas entre *Wanda* y las películas de Chantal Akerman, especialmente aquellas en que la propia directora aparece como el personaje central: *Saute ma ville* (1968), *Je, tu, il, elle* (1974), *L'homme à la valise* (1983). Cuando Wanda llena sólo una pequeña parte de la habitación donde se encuentra, acurrucada

en posición fetal; cuando retrocede hacia una esquina o contra una pared; cuando se pone en la punta de una cama; es como si quisiera ocupar la mínima cantidad de espacio posible.

A primera vista, Wanda a menudo se oculta: rodeada por los otros, desprovista de todo tipo de privacidad o intimidad. Y aun así, al mismo tiempo, es normalmente omitida, evitada, ignorada. Wanda es una mujer invisible. Todo eso se expresa en cómo Loden presenta a Wanda en la película durante los minutos de apertura, donde una panorámica repentina nos la revela durmiendo en el sofá de la familia de su hermana. Nada indica, hasta ese instante, que ella esté ni siquiera presente en la escena que vemos. La posición figural que tiene aquí como *inadaptada* literal, incluso (como la trama literalmente la volverá) una *fuera de la ley*, resuena irónicamente en una panorámica que rima con la primera y que es también un “revelar” repentino: el movimiento hacia el dueño del bar atado detrás del mostrador, en la escena que presenta a Mr Dennis (Michael Higgins) e inaugura su extraña relación con Wanda. Los dos cuerpos desplazados son pasivos, cerrados; –y los dos, a su manera, son víctimas–. Este vínculo entre Wanda y el dueño desventurado del bar no es gratuito: como él, ella es escondida, suprimida, invisibilizada, arrinconada en un espacio que no le pertenece, y sobre el cual no tiene ningún control.

El camino de Loden para llegar hasta este personaje y su historia es fascinante y sugerente. La película se inspiró en una noticia que Loden había leído en 1960 sobre una mujer, Alma Malona, que participó en un atraco y después, en el juicio, agradeció al juez que la condenara a prisión (ver RÉMOND, 2013). Loden quedó impactada por esta paradoja: una mujer agradeciendo a un hombre en una posición de autoridad que frenara o le negara su libertad, su autonomía. Quizás lo que Loden sintió en esta historia no fue tanto el hecho de que esta mujer estaba aceptando y anhelando ser castigada por sus errores o su historial penal; más bien era la idea de que este castigo pone fin a una falsa idea de “libertad” –un aspecto de la ideología contracultural de los 60s que la película implícitamente cuestiona–. Solo algunas personas, al fin y al cabo, consiguen liberarse tal como aquella era prometió en sus sueños de fuga y revolución más utópicos.

Por lo tanto, el espacio privilegiado de Wanda en el mundo, y en la película, es el *umbral*. Ella siempre se detiene en estos umbrales –entradas de oficina, ventanas domésticas, puertas de coches, incluso un simple residuo arquitectónico en medio del

1. También es fascinante ver la interrelación de muchos de estos nombres con los cines de, por un lado, John Cassavetes y, por el otro, Woody Allen. May dirigió a Cassavetes y a Peter Falk en la extraordinaria *Mikey and Nicky* (1976);

Falk actúa en *Un espíritu nos persigue*; May, Berlin y Keaton han trabajado con Allen.

paisaje– esperando el permiso para entrar, instrucciones sobre qué hacer, hacia dónde moverse, y cuándo hablar. Cualquiera que diga de paso que *Wanda* es una película sin una *mise en scène* precisa o sistemática –¡a menudo se la describe como si estuviera escenificada y filmada al estilo de un “reportaje documental”!– tiene que fijarse en que a lo largo de la película este patrón se vuelve realmente riguroso y expresivo.

Como Wanda, Loden venía de una familia pobre, y creció en una comunidad que no ofrecía alternativas para una vida mejor, diferente, más “instruida”. De alguna manera huyó de todo eso –«rechazar encajar para mí fue una salvación», declara categóricamente en la grabación sonora original de su entrevista con Michel Ciment de 1970 (MK2, 2004)<sup>2</sup>–, pero Wanda no, y tampoco puede. La identificación que Loden sintió con Wanda es tan directa como indirecta, viene tanto de “dentro” como de “fuera”: ella *podría* haber sido Wanda, asumir su destino, si se hubiera quedado en aquella comunidad. Era un *posible yo* para Loden, por tanto un doble, reflejo o sombra, que podía extrapolarse a una ficción.

Wanda es por lo tanto una heroína inusual y ambigua. En *For Wanda*, Bérénice Reynaud sugiere que el prolongado olvido histórico de la película está estrechamente relacionado con su sensibilidad y su personaje. Escribe: «Loden quería sugerir, desde la posición ventajosa de su propia experiencia, qué quería decir ser una mujer perjudicada y alienada –no fabricar una “nueva mujer” o una “heroína positiva”» (REYNAUD, 2004: 231). Wanda instintivamente rechaza los valores dominantes de la familia y la sociedad –los deja atrás, va hacia otro lado– pero lo hace sin ninguna conciencia real de su acción o su significado. «Es una cuestión de ignorancia», declaró Loden a Ciment (MK2, 2004).

Wanda –un «residuo» efectivamente sin techo, tal como la describió Loden, refiriéndose a un tipo social generalizado en la modernidad, que es también el tema de *Sin Techo ni Ley* (*Sans Toit ni Loi*, 1985), de Varda– no es una anarquista o una revolucionaria. Su rechazo de la palabra no comporta ninguna posible alternativa. La película expresa de forma conmovedora la indefensión de Wanda, su pasividad, su carencia de iniciativa; su dependencia de los hombres, y su necesidad de ser reconocida por ellos. Loden declaró que ella era capaz de relacionarse con la pasividad del personaje porque: «Yo fui una

víctima. He sido psicoanalizada y me han dicho que, en mi vida, he hecho el papel de la víctima y de la huérfana. Así que era una cuestión de observación personal» (CIMENT, 1975: 36).

La película retrata intensamente el reiterado proceso por el cual Wanda silenciosamente “acepta” las invitaciones de los hombres, y después se va a la cama con ellos sin ninguna resistencia. Loden dibuja esta dinámica como algo casi “natural”, como algo que Wanda parece consentir sin pensar mucho o dar vueltas. Se vuelve instantánea y patéticamente atada a estos hombres que la “salvan”, incluso si las intenciones de ellos son egoístas, y las pequeñas cantidades de dinero que le dan se tendrán que compensar con sexo –situándola por lo tanto en una posición de prostitución inconsciente–.

De todas maneras, hay pequeños gestos, minúsculas expresiones de derrota, de ser atrapada en estas dinámicas, que denotan atisbos de conciencia por parte de ella –ver, por ejemplo, su gesto silencioso en el bar cuando, después del divorcio y del rechazo por parte de su jefe, un hombre le paga la bebida–. Hacia el final de la película, se vuelve todavía más difícil para Wanda aceptar esa espiral. Su sufrimiento se hace más evidente, como si ella ya no pudiera soportar más todo su peso –un dolor que, además, ella ni expresa realmente ni comunica–. La reacción de pánico de Wanda ante la fortuita agresión sexual de un tipo en la penúltima escena, casi de violación –la tristeza de este pasaje evoca la *Mouchette* de Bresson (1967) y la *Rosetta* de los Dardenne (1999)– señala una clara afinidad entre Wanda como figura femenina y la respuesta definitiva de Jeanne Dielman a un cliente masculino en la obra maestra de Akerman de 1975.

La anterior referencia de Loden al psicoanálisis es evocadora, por su vínculo con nociones de una necesaria escisión en la identidad, y en percepciones de uno mismo –la distancia o la perspectiva sobre uno mismo que todo buen psicoanálisis busca–. Loden comentó, justo después de hacer *Wanda*, que veía extremadamente difícil actuar y dirigir a la vez. Para alguien como ella, una actriz convertida en directora, no era solo el nuevo rol o la capacidad de dirigir lo que veía difícil; más bien, era la combinación de ambas a la vez. Observó que, desde fuera, es muy fácil ver qué está mal en una escena, pero en el momento en el que debía estar también dentro el proceso se volvía duro. Esa dialéctica de interior/exterior consecuencia del rol dual de actriz/directora halla un reflejo en la dialéctica de

2. Como muchas entrevistas editadas (especialmente aquellas traducidas a una lengua diferente de aquella en que se realizaron), la transcripción publicada por Ciment de su entrevista con Loden de 1970 está ampliamente reescrita, reorganizada y, en algunos puntos, condensada o parafraseada. Es básicamente una versión justa. De todas maneras, algunas declaraciones claves de Loden –¡así como la identidad de una coentrevistadora femenina!– se dejan fuera.

Hemos comparado detenidamente la versión de *Positif* con la grabación sonora tal como está (incompleta, ¡lástima!) incluida en el DVD de MK2 de *Wanda*, y hemos citado a lo largo de nuestro texto algunas de las frases desaparecidas que aparecen en esta última. (Otro ejemplo, que conste en acta: cuando Loden cita autores que la han influenciado, incluye a Guy de Maupassant junto a Zola y Céline).

vida/película, e incluso en la de personaje (Wanda)/persona real (Loden). Loden habló positivamente de cómo el psicoanálisis le había enseñado cosas de sí misma. A la luz de esto, la decisión de actuar y dirigir en *Wanda* se puede considerar un tipo de exorcismo extremo, una exteriorización –para entenderse mejor a un mismo, para llegar a una verdad sobre uno mismo–. En este sentido, Duras tenía toda la razón: Loden quizás encontró una manera de volverse más real, más auténtica, en la película que en su vida diaria. ya empezaba a buscar ser herramienta creadora de una imagen virtual y poética, a concebir la imagen “como pura creación del espíritu”.

### III.

Pasamos ahora a cuestiones de representación más específicamente cinematográficas. Ya hemos citado el elogio de Duras al “milagro” de la película –su presentación transparente de una mujer (Loden equivale a Wanda) en la pantalla–. Su impresión era que este milagro no era cuestión de la actuación de la intérprete, y por lo tanto tampoco una producción activa de artificio, de estilización. Aquí tenemos que llevar la contraria a Duras: es de hecho a través de una soberbia conjunción de cuerpo, comportamiento y espacio que Loden la actriz y Loden la directora consiguen esa naturaleza intensificada, esa reveladora desnudez de la presencia de Wanda en pantalla. Pasar por alto o “impedir” esta materialidad de la película es en sí mismo un acto represivo, de los que se ejercen demasiado a menudo sobre el trabajo creativo de minorías sociales o de aquellos considerados marginales (incluyendo las mujeres). Porque a través de este “milagro” particular y muy concreto *Wanda* se ha convertido –para aquellos suficientemente afortunados como para haber encontrado y apreciado la película– en un auténtico axioma de cine.

Estamos evocando aquí un proceso artístico que se encuentra a años luz del rechazo de Pauline Kael hacia *Wanda* como «una pieza de realismo extremadamente apagada y limitada» (KAEL, 1982: 640). De hecho, es el destino de muchas obras maestras radicales de cine independiente y de bajo presupuesto –*Killer of Sheep* (1977), de Charles Burnett, y *Ratcatcher* (1997), de Lynne Ramsay, son otras dos (ver ÁLVAREZ LÓPEZ y MARTIN, 2015)– ser engullidas y aplastadas (tanto con juicios negativos como positivos) por ese etiquetado superficial de “realistas”, haciendo por tanto el contenido más importante que la forma, y asumiendo de nuevo una inmediata transparencia de ese contenido de la vida real que solo “brilla a través” de una superficie cinematográfica tejida con indiferencia.

Fijémonos en el estilo de interpretación de Loden como prueba de este arte y artificio complejo e intensivo. La variación del Método de Constantin Stanislavsky que Loden usaba (con

afinidades con la técnica de Michael Chekhov, ver CHEKHOV, 1985) era una combinación de: la imaginación del actor; gestos expresivos; la concentración postural; la cuidada atención a objetos y *attrezzo* asociados a un personaje; y controladas indicaciones de entonación. Su actuación como Wanda irradia una intensidad contenida a través de medios normalmente mínimos: su mirada –Chekhov enseñaba a sus estudiantes de interpretación a «irradiar» desde sus ojos (CHEKHOV, 1985: 32, 108); la caída adelante de su cuerpo; el giro de su cabeza; su voz vacía y apática; y, sobre todo, el complemento físico de su cabello, que constantemente se organiza de diferentes maneras, y constantemente se interpone en el camino de Wanda, como otra parte de su mundo que no puede controlar. Todo esto puede estudiarse con detalle vía un análisis formal de la película, como el que presentamos en nuestro ensayo audiovisual *Woman in a Landscape* (2016), dedicado a *Wanda*.

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

Es aquí cuando se pueden hacer comparaciones útiles (o una interconexión figural) con Elaine May, Lena Dunham y Laura Dern. Como Luc Moullet justamente observó sobre su propio arte cómico en la época de *La Cabale des oursins* (1992): cuando un director se convierte en actor en su propio trabajo, la consigna tiene que ser «encorvarse para ganar» –es decir, que no te dé miedo mostrarte farragoso, feo, ridículo–. Esto se vuelve especialmente fascinante –debido a las pesadas restricciones de la ideología patriarcal– cuando consideramos a la actriz-*auteur* femenina, que, buscando el mismo hito que sus homólogos masculinos, será tildada de *grotesca* con más facilidad. Aquí, parte de la provocación viene de una *desglamurización* militante que directamente se salta las normas sociales: Moullet o Nanni Moretti nunca se han tenido que preocupar por aquel *escalofrío* especial y transgresor que se produce en la pantalla cuando Loden, May (en *Corazón verde*) o Dunham (en su largometraje *Tiny Furniture*, 2010, y en su serie televisiva *Girls*, 2012-2016) deliberadamente se presentan descuidadas, torpes y *des-bonitas* (en términos sociales) –o cuando May dirige a su propia hija, Jeannie Berlin, en el papel extremadamente desglamurizado de la “primera esposa” obsesivamente comilona de un hombre crónicamente engañado e iluso en *El rompecorazones*.

La afinidad entre Loden como Wanda y Laura Dern en sus distintas apariciones en la pantalla ha sido poco percibida por los cinéfilos, pero es fuerte. Hay fundamentos para la comparación: ambas han convivido con la fama de un compañero, o de unos padres, en la misma industria. Las dos fueron asociadas, al inicio de sus carreras, con papeles precoces y sexualizados, proyecciones de fantasías masculinas (ver, para un fascinante comentario al respeto, el papel de Dern en

*Seducida* [*Smooth Talk*, 1985], de Joyce Chopra, adaptación de un relato de Joyce Carol Oates). Y ambas gravitaron para explorar papeles de mujeres perdidas, alienadas, amenazadas, “inadaptables”, que no se correspondían con las típicas normas de la belleza femenina, el éxito y el valor.

Después, más concretamente, Loden y Dern comparten una apariencia física muy similar: el rol de la típica chica americana, rubia, delgada, alta, de ojos azules. Estas podrían ser fácilmente las características físicas de una modelo, debidamente preparada y “encasillada” (como Loden, en su carrera, lo estuvo con frecuencia). Pero, por la misma razón, este tipo alberga algo de excéntrico, desencajado, excesivo –incluso grotesco–. Como Loden en *Wanda*, en algunas de sus interpretaciones Dern saca rendimiento de su cuerpo extraño en movimiento, su incómoda altura, su caer, su carencia de destreza. Pensad en cómo el acto de llorar deliberadamente deforma su “buena apariencia” en un tipo de máscara grotesca en *Terciopelo azul* (*Blue Velvet*, 1986), de David Lynch. Esta tendencia se ha llevado mucho más lejos, tanto por parte de Lynch en *Inland Empire* (2006) como por la misma Dern como estrella y cocreadora de *Enlightened*, donde el hecho inductor (la completa humillación y el “colapso” del personaje de Dern en el trabajo) ofrece un clásico ejemplo del “encorvarse para ganar”.

#### IV.

En su época, y todavía hoy, *Wanda* se escapa de toda pulcra clasificación genérica. No es una película de “pareja criminal fugitiva” como *Bonnie y Clyde* (*Bonnie and Clyde*, 1967), de Arthur Penn –que Loden consideraba impostada e «idealizada– llena de cosas bonitas, colores bonitos, gente bonita» (CIMENT, 1975: 37). Por la misma razón, en nuestro contexto contemporáneo, *Wanda* no juega en ninguna de las plantillas estándares de la “película indie”. No es una historia de amor estafalaria, un relato de redención personal, o de reconciliación familiar. El llamamiento –que, en nuestros tiempos, tiene un triste aliento *New Age*– a representaciones en la pantalla de una “nueva mujer” o de una “heroína positiva”

(para recordar el análisis de Reynaud) todavía impide un progreso y una provocación radicales en el cine de mujeres. ¿*Wanda* no es el tipo de película que, ayer, hoy o mañana, podría pasar por el lamentable e inofensivo rasero del idiota Test de Bechdel (ver BECHDEL, 2016), con su política de «imágenes espejo» supuestamente liberales –pero, en realidad, terriblemente tranquilizadoras y reduccionistas– de las mujeres contemporáneas!

*Wanda* es también –para movernos hacia una comparación más amable y productiva– fundamentalmente diferente del cine de John Cassavetes, con el que a menudo se la compara. «El *Faces* (1968) de Cassavetes tiene todos los clichés del Actors Studio», observó Loden en 1970. «Recuerda a las clases de improvisación, con su cliché interpretativo de la gente borracha. Y yo tengo una actitud sobre el contenido diferente a la suya» (CIMENT, 1975: 38). ¿Y cuál era esa actitud radicalmente diferente del único largometraje de Barbara Loden? Donde la potencia del cine de Cassavetes es exteriorizada, melodramática, explosiva, a menudo (tanto en el sentido psicoanalítico como en el corriente) *histérica*, Barbara Loden escogió explorar una energía más misteriosa e *implosiva*. Como Reynaud resume, *Wanda* explora «el territorio opaco y ambiguo de la represión muda que tan a menudo ha definido la condición de las mujeres» (REYNAUD, 2004: 230).

Uno de los proyectos no realizados de Barbara Loden fue una adaptación de la famosa novela de Kate Chopin *El despertar* (*The Awakening*), que originalmente tenía que titularse *A Solitary Soul*. (Mary Lambert, otra directora ignorada, llevó la historia a la pantalla con el nombre de *Grand Isle* en 1991.) Una web dedicada a Chopin nos informa de que *El despertar* trata «de una mujer casada que busca una mayor libertad personal y una vida más gratificante. Condenada por mórbida, vulgar y desagradable cuando apareció en 1899, hoy es aclamado como un libro americano esencial» (CHOPIN, 2016). Esta concisa descripción, ¿os recuerda el destino –pasado, presente y futuro– de alguna película en particular? •

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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 y artista audiovisual que vive en Vilassar de Mar. Es cofundadora de la revista de cine online española *Transit: Cine y otros desvíos*. Sus textos críticos y ensayos audiovisuales

### ADRIAN MARTIN

Profesor asociado adjunto de Cine y Audiovisuales en la Monash University (Australia), vive en Vilassar de Mar como escritor freelance y artista audiovisual. Es el autor de siete libros, el más

también han aparecido en *Fandor Keyframe*, *MUBI Notebook*, *LOLA*, *La Fuga* y *De Filmkrant* y en libros sobre Chantal Akerman, Bong Joon-ho, Philippe Garrel y Paul Schrader.

reciente *Mise en scène and Film Style: From Classical Hollywood to New Media Art* (Palgrave). Es coeditor de la revista *LOLA* y del libro *Movie Mutations* (BFI, 2003).