

CINEMA COMPARAT/IVE CINEMA



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

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

Comité científico (Advisory Board): Dudley Andrew (Yale University, Estados Unidos), Jordi Balló (Universitat Pompeu Fabra, España), Raymond Bellour (Université Sorbonne-Paris III, Francia), Francisco Javier Benavente (Universitat Pompeu Fabra), Nicole Brenez (Université Paris 1-Panthéon-Sorbonne, Francia), Maeve Connolly (Dun Laoghaire Institut of Art, Design and Technology, Irlanda), Thomas Elsaesser (University of Amsterdam, Países Bajos), Gino Frezza (Università de Salerno, Italia), Chris Fujiwara (Edinburgh International Film Festival, Reino Unido), Jane Gaines (Columbia University, Estados Unidos), Haden Guest (Harvard University, Estados Unidos), Tom Gunning (University of Chicago, Estados Unidos), John MacKay (Yale University, Estados Unidos), Adrian Martin (Monash University, Australia), Cezar Migliorin (Universidade Federal Fluminense, Brasil), Alejandro Montiel (Universitat de València), Meaghan Morris (University of Sidney, Australia y Lignan University, Hong Kong), Raffaele Pinto (Universitat de Barcelona), Ivan Pintor (Universitat Pompeu Fabra), Àngel Quintana (Universitat de Girona, España), Joan Ramon Resina (Stanford University, Estados Unidos), Eduardo A.Russo (Universidad Nacional de La Plata, Argentina), Glòria Salvadó (Universitat Pompeu Fabra), Yuri Tsivian (University of Chicago, Estados Unidos), Vicente Sánchez Biosca (Universitat de València, España), Jenaro Talens (Université de Genève, Suiza y Universitat de València, España), Michael Witt (Roehampton University, Reino Unido).

Colaboradores (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.

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

Diseño y maquetación (Original design and layout): Pau Masaló (diseño original), Raúl García Egüés (maquetación web), Marta Verheyen (maquetación PDF).

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

Edición (Publisher): Colectivo de Investigación Estética de los Medios Audiovisuales (CINEMA), Universitat Pompeu Fabra (UPF).

Este número se ha financiado con el soporte del Departamento de Comunicación de la Universitat Pompeu Fabra.

Lugar de edición (Place of publication): Universitat Pompeu Fabra. Departamento de Comunicación. Campus de la Comunicación – Poblenou. Roc Boronat, 138 08018, Barcelona (España).

Dirección electrónica (E-mail): comparativecinema@upf.edu

Página Web (Website): www.upf.edu/comparativecinema

Cinema Comparat/ive Cinema, Volumen 4, Núm. 8, «Retrato como actriz, autorretrato como cineasta», Barcelona, 2016.

Depósito Legal: B.29702-2012

ISSN: 2014-8933

Algunos derechos reservados. Publicado por la Universitat Pompeu Fabra y el Observatori del Cinema Europeu Contemporani bajo licencia Creative Commons (Reconocimiento – NoComercial – Compartirigual 3.0 Unported).



Fotografía de portada: Maya Deren

Presentación

Cinema Comparat/ive Cinema es una publicación semestral fundada en Barcelona en 2012. Editada por el Colectivo de Investigación Estética de los Medios Audiovisuales (CINEMA) de la Universitat Pompeu Fabra (UPF), abarca como objeto de estudio el cine comparado y la recepción y la interpretación cinematográfica en los diferentes contextos sociales y políticos. Los artículos de cada número investigan las relaciones conceptuales y formales entre las películas, los procesos materiales y las prácticas de producción y de exhibición, o la historia de las ideas y de la crítica cinematográfica.

Cinema Comparat/ive Cinema se propone cubrir un área original de investigación, desarrollando y estableciendo una serie de metodologías de estudio comparativo del cine. Con este fin, también explora la relación entre el cine y las tradiciones de la literatura comparada, o con otras artes contemporáneas como la pintura, la fotografía, la música o la danza y los medios de comunicación audiovisual.

Cinema Comparat/ive Cinema se edita en tres versiones: catalán, español e inglés. La revista es semestral y los números se publican en verano y en invierno. La publicación emplea controles internos y evaluadores externos en su sistema de arbitraje de pares ciegos (*peer review*). La revista también aceptará ensayos audiovisuales sobre el tema de cada número, que podrán incluirse como componentes de los artículos o como piezas separadas.

La revista también aceptará ensayos audiovisuales sobre el tema de cada número, que podrán incluirse como componentes de los artículos o como piezas separadas.

Por último, y de forma complementaria a cada número, en la web de la revista se publican con regularidad materiales documentales y textos que facilitan y enriquecen el estudio de los temas abordados en cada volumen, estableciendo vínculos entre los proyectos de investigación y los temas monográficos a lo largo de su proceso.

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.

Sumario

EDITORIAL

<i>Retrato como actriz, autorretrato como cineasta</i> por Gonzalo de Lucas	7
---	---

DOCUMENTOS

<i>Sobre lo femenino</i> por Maya Deren	9
<i>Sobre Fuses</i> por Carolee Schneemann.....	10
<i>Conversación sobre Wanda de Barbara Loden</i> por Marguerite Duras y Elia Kazan	12
<i>Sobre el Film-Diario</i> por Anne-Charlotte Robertson	14
<i>Nada que decir</i> por Chantal Akerman	15

FILMS EN DISCUSIÓN. ENTREVISTAS

<i>Sobre el Women Film Pioneers Project</i> por Alejandra Rosenberg.....	17
<i>Medeas. Entrevista con María Ruido</i> por Palma Lombardo.....	24

ARTÍCULOS

<i>Lois Weber: el pensamiento femenino en movimiento</i> por Núria Bou	29
«Como mínimo hay que comenzar con la sensibilidad corporal»: <i>La danza como dirección en el coreocine de Maya Deren</i> por Elinor Cleghorn.....	36
<i>Nada de igual: Wanda (1970), de Barbara Loden</i> por Cristina Álvarez López y Adrian Martin.....	43
<i>El problema con Lupino</i> por Amelie Hastie.....	50
<i>Presencia (aparición y desaparición) de dos cineastas belgas</i> por Imma Merino	57
<i>Autorretratos identitarios de una mirada filmica. De la ausencia a la (multi)presencia: Duras, Akerman, Varda</i> por Lourdes Monterrubio Ibáñez	64

RESEÑAS

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

Retrato como actriz, autorretrato como cineasta

Portrait as an actress, self-portrait as a filmmaker

Gonzalo de Lucas

Numerosas cineastas se han filmado a sí mismas, incorporando en sus películas una experiencia cercana al diario, el cuaderno o el autorretrato. De forma semejante, muchas directoras empezaron como actrices. ¿Hay algo en sus películas, en sus planos, que pueda intuirse como una reflexión o reacción al modo en que fueron observadas y filmadas, convertidas en imagen, en contraplano?

Cuando queremos estudiar la interpretación de las actrices, por encima de los textos críticos o biográficos, ¿no sería mejor partir también de esas imágenes para ver cómo algunas actrices han materializado su pensamiento sobre el cine mediante su forma de dirigir e interpretar, de mostrarse o de filmar y relacionarse con las actrices y actores? De hecho, frente a la construcción masculina del lenguaje y la Historia del cine, esas cineastas han partido con frecuencia, para originar imágenes, de lugares no explorados de la experiencia. Antes que nada, se debería trabajar por proyectarlos, pues la obra de algunas de las mejores de estas actrices-cineastas ha sido enterrada u orillada, apenas proyectada, difundida o editada, por lo menos fuera de sus países de origen –basta con pensar en los filmes de Kinuyô Tanaka, Aparna Sen o Juliet Berto, incluso de pioneras como Lois Weber o cineastas clásicas como Ida Lupino–.

Esta inquietud por responder –desde o contra el contraplano– creando otras imágenes –vistas desde otros lugares o según otras aproximaciones– se puede observar en las formas de filmar el *empleo del tiempo*, la intimidad de la duración y su experimentación, o los signos del tiempo inscritos en los cuerpos en cineastas que se han filmado como figuras, imagen o voz, o se han autorretratado a través del retrato del otro o del espacio personal: Lois Weber, Anne-Marie Miéville, Jocelyne Saab, Chantal Akerman, Kinuyô Tanaka, Marguerite Duras, Barbara Loden, Anne Charlotte Robertson, Juliet Berto, Maya Deren, Shirley Clarke, Jackie Raynal, Carolee Schneemann, Yvonne Rainer, Marie Menken, Margaret Tait, Forough Farrokhzad, Agnès Varda, Naomi Kawase, Rose Lowder, Marjorie Keller, Coleen Fitzgibbon, Manon de Boer, Ute Aurand, Raymonde Carasco, Rebecca Meyers, Gunvor Nelson... •

Sobre lo femenino

About the feminine

Maya Deren

Creo que mis películas son las películas de una mujer y creo que su característica calidad del tiempo es la calidad temporal de una mujer. Pienso que la fuerza de los hombres estriba en su enorme sentido de inmediatez. Ellos son una criatura del ahora, y una mujer tiene fuerza para esperar porque ha tenido que esperar. Tiene que esperar nueve meses después de la concepción hasta el nacimiento de su hijo. El tiempo está construido en su cuerpo en el sentido de llegar a ser. Da a luz a un hijo sabiendo, no lo que este es en un momento determinado, sino viendo siempre la persona en que se convertirá. Su temprana vida, desde el principio, está construida dentro de ella en el sentido de llegando a ser.

Pienso que mis películas ponen el acento en la metamorfosis constante –una imagen está siempre convirtiéndose en otra. Eso es lo importante que ocurre en mis películas, no lo que una mujer es en cada momento.

Deseaba que todo fuera como en un sistema mitológico, en el sentido de los cuentos populares y los sistemas arquetípicos. La chica de esta película no es una persona, es un personaje [...] Su diosa del amor (Erzulie, en *Voodoo*) es una idea muy fascinante y compleja. Ella es, de hecho, la diosa de todos los lujos que no son esenciales para sobrevivir. Es la Diosa del Amor que, a diferencia del sexo, no es esencial para la propagación. Es la musa de las Artes. Ahora, el hombre puede vivir sin ella, pero no vive mucho como hombre sin ella. Es extraño que se haya de ir a una cultura aparentemente primitiva como Haití

para encontrar un conocimiento tan elevado sobre lo que posiblemente sería lo esencial femenino, y no el rol femenino: ser todo aquello que es humano, todo aquello que es más de lo que es necesario. Desde este punto de vista no hay ninguna razón por la cual las mujeres no puedan ser artistas, y muy buenas. Me aflige un poco el hecho de que tan pocas mujeres hayan entrado en el área del cine. •

Grabación reproducida en el documental In the Mirror of Maya Deren (Martina Kudláček, 2001). Traducida por Carolina Martínez y editada en castellano en: 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 a Carolee Schneemann

por Scott MacDonald

Scott MacDonald: ¿El público de *Fuses* ha cambiado mucho a lo largo del tiempo?

Carolee Schneemann: Oh, sí. Hubo aquel momento revelador cuando *Fuses* se proyectó por primera vez entre 1967 y 1968, cuando, no muchas, pero sí un cierto número de mujeres y una gran cantidad de hombres en el público sintieron que se les estaba devolviendo una especie de totalidad. Dijeron que era positivo para ellos, y las mujeres dirían que nunca habían mirado sus genitales y que nunca habían sentido que los aceptasen, y que esa era una oportunidad para hacer aquella especie de integración y «fusión» sobre sí mismas que ellas deseaban verdaderamente. Hay una amenaza en aquello que se perpetúa. También hay una resistencia tremenda a ello –la estupidez y el dolor que han enmascarado un tipo de hostilidad o de agresividad vulgar–. Uno de los casos más extremos ocurrió cuando yo estaba entre el público de Cannes. Cerca de cuarenta hombres enfurecieron y destrozaron las butacas de la sala, las rasgaron con navajas, las destriparon, y lanzaron el relleno afuera. Fue terrible, y peculiar.

MacDonald: ¿Fueron preparados?

Schneemann: No sé; el teatro estaba lleno. *Fuses* estaba en el programa de la Selección Especial del Jurado, muchas de las películas eran políticas socialmente (era 1968) comparadas con *Fuses*, que era política. sexualmente. Los que se volvieron locos eran franceses, jovencillos; por su forma de vestir parecían de clase media. No sé lo que gritaban o por qué. Yo estaba muy desconcertada. Pensé que tenía que ver con el hecho de que había una secuencia narrativa pornográfica que fuese predecible. También hubo una pelea en la Universidad de Massachusetts en 1973, donde algún hombre del público dijo que no se le había puesto dura, así que ¿de qué servía? Y una mujer de la fila de atrás le dijo algo como, «no se te ha puesto dura porque no reconocerías algo que fuese realmente sexual aunque se te sentara encima». Y él se volvió y le dijo: «¿Quién coño te crees que eres? Solo eres otra de esas estúpidas zorras que...», o algo así; no lo recuerdo exactamente. En cualquier caso, ella lo llamó capullo estúpido –¡En el auditorio de una universidad!– y los profesores daban golpes en sus mesas, y

los estudiantes gritaban, y alguien cogió un periódico y golpeó al hombre en la cabeza. Finalmente se acordaron de mí y me espetaron: «¿Qué opinas de que el público se pelee?» Y yo dije: «Parece que es muy catártico para vosotros; es mejor que lidiar con preguntas aburridas».

En 1972 o 1973 en el Art Institute de Chicago hubo un grupo de lesbianas separatistas que estaban extremadamente enfadadas con la película. Dijeron: «Aquí no aparece ningún rol modelo para nosotras, y no queremos tener que verla». Bien, de acuerdo, primero, no tenían que verla y, segundo, estaba perfectamente justificada su objeción, porque si necesitaban un rol modelo, el heterosexual de *Fuses* sería antagónico. Pero entonces una mujer les gritó: «Toda mi vida he sido asediada por hombres fascistas diciéndome qué ver y lo que significaba, y no voy a ser asediada por mujeres fascistas que me digan lo que ver y lo que significa». Gran aplauso de otro contingente. Y entonces otra mujer levantó su cabeza y dijo: «El rol modelo en las películas es el modo en el que la cineasta concibe su propia vida, y deberíamos verlo de ese modo». Más peleas y discusiones.

Hace como tres años, *Fuses* se consideró como una «mierda sentimental». Normalmente no escuchas muchas cosas sobre lo que la gente realmente dice o piensa sobre tu trabajo. Otras cosas, como invitaciones, llamadas, quien recuerda tu nombre... Cosas como esta te dicen cómo te clasifican dentro del mundo del arte. De todas formas, hubo ese momento en California en el que, me dijeron, la gente realmente la odió, la abucheó y se fue. Intento que todas las cosas que hago duren mucho; es cosa suya absorber los golpes.

MacDonald: La cantidad de reacciones negativas me parece extraña. Solo en cuestiones de colores y texturas *Fuses* me parece tan bonita de ver.

Schneemann: Bueno, la solían considerar demasiado fea como para verla: desordenada, fracturada, caótica. En California parece haberse hecho demasiado bonita. Quizá la gente de California estaba en el cuero y las correas. Muchas cosas han sido consideradas indulgentes en los últimos dos años. El amor heterosexual ha sido un lujo que algunas mujeres no pueden

permitirse psicológicamente. Está demasiado cargado de compromiso y de distracción de las energías que han de ser identificadas como mujeres entre y con otras mujeres.

MacDonald: Cuando veo *Fuses* parece muy evidente que, aunque tú y Jim Tenney os conocíais desde hacía mucho tiempo, todavía estabais bastante fascinados el uno por el otro. Al menos a un cierto nivel, las diversas condiciones de iluminación de la película, los diferentes tonos, los diferentes aspectos técnicos que suceden sugieren una prolongada exploración erótica entre vosotros.

Schneemann: También hay una duración prolongada en ello. No tiene la dimensión de excitación de la inmediatez dramática.

MacDonald: Parece que podéis mantener ese nivel de pasión durante un largo período de tiempo.

Schneemann: Esperemos que sí. Es lo que yo espero normalmente. *Fuses* es, en parte, una respuesta a *Loving* de Brakhage, en la que salimos Jim y yo. Brakhage hizo *Loving* debido a su fascinación por la sensibilidad erótica y la vitalidad que había entre Jim y yo. Para él era muy importante verlo y ponerle atención. Pero me di cuenta de que *Loving* fallaba al capturar nuestro erotismo central, y quise arreglarlo. De hecho, odio lo que ocurre cuando aparezco en el trabajo de otro, con la excepción de la película de Bill Brand, *Split Decision*, que es todo invención. Siempre creo que se ha ejercido una tremenda distorsión sobre mí, pese a conservar la esperanza de que aparecerá alguna coherencia sobre mí.

Otra cosa que pensaba en aquel momento es el tema de equidad entre parejas. Hay una enorme resistencia a ello; siempre tiene que haber una persona por encima de la otra, ¿verdad? Siempre he pensado que poder tener esta equidad dentro de la pareja es un valor especial, y Jim recibió muchas críticas por ello. Los hombres, particularmente, pensaban que no estaba recibiendo las ventajas que se merecía. No se referían al sexo, sino a nuestra vida cotidiana. La gente venía y veía que él se ponía a limpiar los platos mientras yo cocinaba, o que él no podía venir a una hora determinada porque era cuando yo estaba trabajando en mi pequeña parte de la casa y no se me podía molestar. Había una enorme hostilidad hacia mí, como si él fuese una víctima si yo no me ponía a servirlo. Pero la situación tenía un doble rasero: tenía una fascinación erótica porque también era muy *sexy*. La gente siempre decía: «No podéis vivir así».

Por otra parte, se pensaban que las influencias iban solo en una dirección. Jim me influenciaba; en doce años nunca la había podido influenciar yo. Casi nadie pensaba que pudiésemos ser

buenos el uno para el otro. Este tipo de cosas todavía pasan. Yo lo veía en otra gente. Cuando John y Yoko comenzaron a estar juntos, la respuesta general, al margen de la de los fans fascinados, fue despiadada. Todos los artistas dijeron: «Lennon está arruinando la imaginación quijotesca de ella», y toda la gente pop dijo: «Él está con esta mujer extraña de vanguardia, y ella está arruinando la cabeza de él». Nunca la celebración de los dos, entregándose lo que hacían el uno al otro. •

Extractos de la conversación de Scott MacDonald con Carolee Schneemann en: Scott MacDonald (1988). A Critical Cinema. Interviews with Independent Filmmakers. University of California Press. Berkeley.

Conversación sobre *Wanda* de Barbara Loden

Conversation on *Wanda* by Barbara Loden

Marguerite Duras y Elia Kazan

En el otoño de 1980, Elia Kazan llegó a París para el reestreno de *Baby Doll* (1956) y de *América, América* (*America, America*, 1963). Marguerite Duras, que escribió sobre su cine en *Los ojos verdes* (*Les Yeux Verts*, 1980), se encuentra con él para *Cahiers du Cinéma* y le habla de *Wanda* (Barbara Loden, 1970).

Marguerite Duras: Quiero distribuir la película de su mujer, *Wanda*, de Barbara Loden. No soy un distribuidor. Con esta palabra, pretendo otra cosa, pretendo asegurar con todas mis fuerzas la entrada de este film en el público francés. Creo que puedo hacerlo. Considero que hay un milagro en *Wanda*. Habitualmente, existe una distancia entre la representación y el texto, entre el sujeto y la acción. Aquí, esta distancia está completamente anulada, hay una coincidencia inmediata y definitiva entre Barbara Loden y *Wanda*.

Elia Kazan: Su profesión de actriz hacía que para ella ningún guión fuese definitivo. Siempre existía algún elemento de improvisación en lo que hacía, una sorpresa. El único de todos los que he conocido que trabajaba como ella era Marlon Brando cuando era joven. Nunca sabía exactamente lo que iba a decir, y así todo lo que fluía de su boca estaba vivo, animado.

M.D.: A mi entender, el milagro no está en la interpretación. Es que ella todavía parece más ella misma en la película, creo, –no la conocía–, que en la vida. Es más auténtica en la película que en la vida, es completamente milagroso.

E.K.: Es cierto. Ella tenía una gran dificultad de comunicación, salvo en los momentos de sentimientos fuertes, pasión o rabia, pasión sexual, cólera, etc. cuando los vínculos se rompían. De alguna manera existía un muro invisible entre ella y el mundo, pero su trabajo le permitía abrir brechas en ese muro. Ella lo hacía continuamente. Actuó conmigo en el teatro en una obra de Arthur Miller, no me gusta esta obra pero había algo bueno en ella y es lo que Barbara hizo.

M.D.: ¿De que obra se trata?

E.K.: *After the Fall* (*Después de la caída*).

M.D.: No la he visto. Insisto porque es algo que me conmocionó

mucho, eso, ella en el film. Es como si en el film alcanzase una especie de sacralización de lo que quiere mostrar, como siendo una decadencia para mí se trata de una gloria, una gloria muy, muy intensa, muy violenta y muy profunda. Así es como lo veo.

E.K.: Ella representa en esta película un personaje que tenemos en América y que existe supongo en Francia y en todas partes, al que llamamos *floating* (vagabundo). Una mujer que “flota” en la superficie de la sociedad, aquí o allí, al hilo de las corrientes. Pero en la historia de esta película, durante algunos días, el hombre a quien encuentra la necesita; durante estos breves días, ella tiene un sentido y al final de la película, cuando éste muere, ella regresa a su vagabundear. Barbara comprendía muy bien al personaje porque cuando era joven, ella era un poco así, iba de aquí para allá. En una ocasión me dijo algo muy triste, me dijo: «Siempre he tenido necesidad de un hombre para defenderme». Diría que la mayoría de las mujeres de la nuestra sociedad conocen esto, pero no son lo suficientemente honestas para decirlo. Y ella lo decía con tristeza.

M.D.: Personalmente, abusando de la palabra, me siento muy cercana a ella. Como ella, conozco los últimos cafés abiertos, donde uno deambula sin otro motivo que el paso del tiempo, y conozco muy bien el alcohol, muy intensamente, como si conociera a alguien.

E.K.: Sabe, *Wanda* es una película que se hizo sin dinero. Con 160.000 dólares, cifra que no alcanza ni para el sueldo de una semana de un gran equipo. Estuve en el rodaje todo el tiempo; me ocupaba de los niños, yo era la *nurse*. El equipo estaba compuesto por un cámara, un técnico de sonido, un operador, un asistente y yo, llegado el caso.

M.D.: (risas) Conozco ese tipo de producción [...] Hay un público para *Wanda*. Quizás en América existe una barbarie que no conozco bien, que no he explorado. Pero lo que sí sé es que hay un público para esta película, se trata de encontrarlo, de avisarles de que *Wanda* existe. Si lo difundo, como yo hago un tipo de cine en esta línea, con la misma fractura, irán a verlo al igual que van a ver mis películas. Insisto en afirmar que no lo hago porque ella sea una mujer como yo. Si un hombre hubiera hecho este film lo defendería de la misma manera (...).

M.D.: Necesito información sobre Barbara Loden. Me gustaría su opinión y la de Barbara sobre el hecho de que esta magnífica película no haya funcionado.

E.K.: Barbara estaba amargada, pero no tanto por la película. El film fue bien recibido entre los intelectuales ingleses y aquí, pero a pesar de ello, nunca tuvo dinero suficiente para sus siguientes proyectos, y eso le dolió mucho. Tenía cosas a punto, por ejemplo, quería hacer *Loulou* de Wedekind. El guion estaba listo pero no tenía dinero. Tenía un guion sobre una estrella de cine (*A Movie Star of my Own*), que según mi opinión era muy bueno, pero no había dinero. Siempre tenía la impresión de llamar a puertas que no se abrían.

M.D.: Sí, pero porque esta película que debería haber funcionado... En América ¿existen circuitos de filmoteca, de cine-club? Se han visto mis películas, las de Godard...

E.K.: En las universidades sí. Pero el film no se ha exhibido en ninguna otra parte. Finalmente, ella fue a dar conferencias con la película a las universidades. Respondía a las preguntas del público tras la proyección, se vendía junto con la película. También fue a numerosos colegios, del sur, del oeste. Estaba muy orgullosa de ello. Solo se lo debía a sí misma, por lo que estaba muy orgullosa de ello.

M.D.: ¿Cuánto tiempo hace que rodó la película?

E.K.: En 1971. El rodaje duró siete semanas, fue en Pensilvania. Yo estuve allí, dirigía a los extras, impedía el paso de los coches, etc. Y me ocupaba de los niños.

M.D.: ¿Me recomendaría la lectura del guion de *Wanda*?

E.K.: Creo que no. Si quiere que se lo entregue, se lo doy, pero creo que es preferible ver solo la película. Cambiaba el guion cada día. Fui yo quien escribió el primero, como un favor, para darle algo que hacer. Después ella lo reescribió una y otra vez y terminó por convertirse en su guion y no en el mío. Se convirtió en su guion. Y cada día, durante el rodaje, seguía transformándolo todo...

M.D.: *Wanda* es una película sobre "alguien". ¿Ha realizado usted alguna película sobre alguien?

E.K.: Hice una película sobre mi tío, es *América, América*. Toda la familia está ahí.

M.D.: Por alguien, entiendo alguien a quien se ha aislado, alguien a quien se ha considerado en sí mismo, desincrustado de la coyuntura social en la que ha sido encontrado. Extraído de la sociedad por usted y mirado por usted. Yo creo que siempre queda algo en sí mismo, en usted, a lo que la sociedad no ha llegado, algo inviolable, impenetrable y decisivo. •

Publicación: Cahiers du Cinéma, julio-agosto de 2003. Extractos de conversación recopilados por Serge Daney, Jean Narboni y Dominique Villain en Cahiers du Cinéma, diciembre 1980. Traducción del francés: Esmeralda Barriendos.

Sobre el Film-Diario

About Film-Diary

Anne-Charlotte Robertson

No tenía forma de explicar por qué padecía crisis. Era otra cosa inexplicable en mi vida. De niña, mientras crecí nunca pensé que tendría delirios y sería hospitalizada. En 1981 empecé el diario, y ese año no tuve más crisis. Tal vez fuera porque iba a la escuela de cine: tenía un lugar al que ir, una cámara que podía pedir. Hice algunos cortos en el otoño de 1981, y entonces empecé el diario.

Hice un cortometraje titulado *Locomotion* (1981): me muestra contra una pared azul, gritando y exhibiendo los efectos secundarios de la medicación tal como los había observado en los hospitales. La primera crisis real que tuve en el cine fue en 1982. Mostré mis delirios, mostré que tenía miedo de que los tubérculos sufrieran, por lo que iba a llevarlos de vuelta al jardín y volverlos a plantar. Se me puede ver cogiendo mi gran chubasquero y las remolachas, las zanahorias y las cebollas, preparándolas para llevarlos de vuelta, haciendo lenguaje de signos frente a la cámara.

De hecho, el primer colapso se produjo poco después de que una persona en la escuela me amenazara con llamar a la policía y se llevara la cámara lejos de mí. Perdiendo esa cámara perdí la razón. Cada vez que tengo una crisis, trato de tomar fotos de ella. Mi problema con el film-diario (y con el diario escrito) es que a veces me vuelvo paranoica y odiosa. Las voces en mi cabeza se vuelven tan aterradoras que no me atrevo a documentarlas. Es demasiado aterrador.

Creo en el cine como una necesidad diaria. Monet hizo sus pajaros y yo he hecho la glorieta en el patio trasero. Este invierno estaba tan deprimida, después de salir del hospital y ser sometida a una gran cantidad de restricciones, que estuve tomando fotos todos los días de la glorieta en cualquier momento del clima. •

Extractos de la conversación de Scott MacDonald con Anne-Charlotte Robertson en: Scott MacDonald (1992). A Critical Cinema 2. Interviews with Independent Filmmaker. University of California Press. Berkeley.

Nada que decir

Nothing to say

Chantal Akerman

En la sinopsis de la película *Chantal Akerman por Chantal Akerman* escribí que *si otra persona realizaba ese film podría hacer “como si” más fácilmente. Como si las palabras del cineasta contuvieran la verdad sobre su obra, como si realmente abrieran una brecha sobre el origen de su deseo de hacer, y luego de seguir haciendo. Como si él, el director, su rostro, su sonrisa, sus silencios y su cuerpo dijeran más sobre su trabajo, y siempre fuera una tentación buscar la palabra del autor, más que tratar de saber más a través suyo y que, finalmente, se desvela, si es que hay un velo.*

Escribí que *hacer algo acerca de sí misma en su propio trabajo plantea muchas preguntas, preguntas perturbadoras (...) La cuestión del yo y del documental, de la ficción, del tiempo y la verdad y, por lo tanto, muchas preguntas, que por supuesto yo nunca sería capaz de responder en esta película. Ni en este libro. ¿Y por qué no? Porque. Porque yo misma no entiendo, o no todo. Y, probablemente, si hubiera entendido todo, no haría nada.*

Añadí, también en la sinopsis de *Cha Cha*, como llamo a esta película: *Este es el cuestionamiento de toda una vida e incluso de muchas más. Entonces, ¿qué pacto puedo establecer conmigo misma, como puedo hacer como si?*

Este pacto podría ser el de un balance. Ahora hace 25 –36 años hoy– que trabajo y a veces tengo la impresión de una gesticulación desesperada. Una película tras otra, y toda esa energía dispensada, un filón para estar en lo real (...) Todo sería tan simple, si fuera posible, si hubiera progreso, una tensión hacia algo mejor definido, y hacer cada vez un mejor película y qué es una película mejor. Todo sería tan simple si el equilibrio fuera posible.

Podría presentarme como mi doble, el doble más fuerte, más inteligente, que hubiera comprendido lo que su otro doble trataba de hacer desde hace tanto tiempo. Pero sólo con pensar en ello, me entra un miedo como el del héroe del relato de Dostoievski, quien entró todo pálido en su casa sin quitarse ni el abrigo ni el sombrero, cruzó el pasillo y, como alcanzado por un rayo, se detuvo en el umbral de su habitación. Yo también podría, tal como ya he hecho en algunos filmes en que he interpretado como actriz, presentarme de una forma burlesca para no tomarme en serio.

Podría decir lo mismo para este libro. Palabra por palabra. *Deja de dar vueltas a lo mismo, decía mi padre, y no empieces otra vez con esas viejas historias, y mi madre simplemente se callaba. No hay nada a lo que dar vueltas, decía mi padre, no hay nada que decir, decía mi madre. Y esa nada es sobre lo que yo trabajo.* •

Extracto del libro Akerman, Chantal (2004), Autoportrait en cinéaste. Centre Pompidou. Paris.

Sobre el Women Film Pioneers Project

About the Women Film Pioneers Project

Alejandra Rosenberg

RESUMEN

En esta mesa redonda, la autora conversa con Sofia Bull y Kate Saccone sobre el *Women Film Pioneers Project*, un proyecto coordinado por Jane Gaines y Monica Dall'Asta y publicado *online* por el *Center for Digital Research and Scholarship de la Columbia University*. La conversación se inicia con descripciones generales sobre el WFPP, que también abordan la metodología interna del proyecto, y se desarrolla hablando sobre la relación entre estudios cinematográficos y las humanidades digitales; el rol y las profesiones de mujeres durante la época del cine mudo; y sobre la importancia de repensar el discurso hegemónico de la historia del cine.

PALABRAS CLAVE

Mujeres en el cine, cine mudo, pioneras, comunidad académica, Jane Gaines, historia del cine, humanidades digitales, 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.

Tuve el placer de conversar con Sofia Bull y Kate Saccone sobre el *Women Film Pioneers Project* en una fría mañana de mayo en Nueva York¹. Coordinado por Jane Gaines y Monica Dall'Asta, el WFPP es publicado *online* por el *Center for Digital Research and Scholarship de la Columbia University*.

Me encontré con Kate en su oficina y juntas hicimos una videollamada a Sofia, que vive en el Reino Unido (es profesora de Cine en la Southampton University). Así, en un pequeño espacio cibernético y real, representamos tres generaciones de mujeres que trabajan para el WFPP: Sofia, coeditora de los *Overview Essays* [Ensayos Panorámicos], que colabora con el proyecto desde 2005; Kate, jefa del proyecto y que forma parte de éste desde 2011; y yo, que entré hace nueve meses como asistente de investigación.

Alejandra Rosenberg: Para empezar calentando motores, ¿qué es el Women Film Pioneers Project?

Kate Saccone: El Women Film Pioneers Project son varias cosas. Por un lado, es un recurso *online* que ofrece artículos sobre mujeres cineastas en la época del cine mudo, mujeres que eran más que actrices y que trabajaban detrás de la cámara como directoras, productoras, montadoras, guionistas, distribuidoras, y mucho más. Por otro lado, es una comunidad, un circuito, de investigadores/as internacionales interesados/as en el papel de las mujeres durante los inicios del cine.

Sofia Bull: El resultado del proyecto es difícil de definir debido a su naturaleza digital: por un lado, podría describirse como una base de datos y, por el otro, como una publicación *online*.

KS: También es un portal que lleva al lector hacia varias direcciones, a través de enlaces con los archivos FIAF de todo el mundo. Así, el portal apunta a otros recursos externos, mientras que, al mismo tiempo, contiene artículos e investigación originales.

SB: Sí, podríamos decir que es un recurso para la investigación y, también, un lugar donde publicamos ensayos de investigación.

AR: Creo que el WFPP es extremadamente interesante por la manera como juega con dos temporalidades, al publicar material de manera innovadora al tiempo que investiga sobre algo que pasó hace un siglo.

KS: Sí, estoy de acuerdo. Y, partiendo de esta idea, creo que el proyecto también forma parte del momento contemporáneo por cómo relaciona estudios cinematográficos con las humanidades digitales, ya que hoy en día podemos encontrar fantásticos recursos online centrados en la investigación de los inicios del cine, como son la *Media History Digital Library*² y el *Media Ecology Project*³.

AR: También me parece estimulante cómo el Women Film Pioneers Project construye una comunidad internacional de investigadores/as, abriendo y cruzando las fronteras de la investigación nacional.

KS: Sí, es muy transnacional si tenemos en cuenta los colaboradores que están involucrados en el proyecto y los archivos que usan para su investigación. Cuando nos encontramos en una conferencia o en un festival de cine mudo, siempre sentimos que pertenecemos a una comunidad global.

SB: El objetivo del proyecto es encontrar más informaciones sobre el papel de las mujeres durante la época del cine mudo mediante la investigación histórica. De todas formas, otro objetivo importante es acoger a esta comunidad de investigación, creando así una herramienta de activismo en el presente; una manera de ofrecer a las mujeres de la industria del cine, y también a mujeres académicas, el sentimiento de una larga historia en la que están incluidas. Hoy en día todo el mundo es muy consciente de la escasez de directoras de cine, y de las dificultades con que se encuentran en la industria. Pero creo que es interesante, como no mucha gente sabe, que las mujeres siempre han participado en la industria del cine, y que los porcentajes de participación femenina eran altos en la época del cine mudo... cosa que puede ser una fuente de inspiración hoy en día.

AR: Mucha veces, al hablar de directoras, pensamos en Agnès Varda, Maya Deren... pero tendemos a olvidarnos de que las mujeres estuvieron presentes en los albores del cine: es muy doloroso darnos cuenta de que nunca nos hablaron de todas esas mujeres que también fundaron el cine y le dieron forma, como por ejemplo Alice Guy o Lois Weber.

SB: Algunas de estas mujeres son conocidas desde hace bastante tiempo, pero se habla poco del hecho de que estaban involucradas en muchos aspectos de la cultura cinematográfica (no solo como directoras sino también como dueñas de salas,

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

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

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

críticas de cine...). De algún modo, se debe a que las personas no lo sabían y, en este sentido, el WFPP ha sido clave para hacer disponible esta información, ya que solo ahora hemos conseguido entender la importancia de las primeras décadas del cine. Personalmente, creo que es muy importante entender la magnitud e influencia de estas mujeres, porque si solo conociésemos algunos pocos casos parecerían excepciones, dificultando su inclusión en el canon.

KS: Acabo de releer el prólogo de Jane M. Gaines y Monica Dall'Asta en el libro *Doing Women's Film History*⁴ y me encanta cómo destacan el hecho de que necesitamos a estas mujeres tanto como ellas nos necesitan a nosotros. Para ilustrar esto usan el ejemplo de Elvira Giallanella, una mujer italiana que dirigió una película descubierta en 2007: solo fue vista recientemente. La comunidad académica transnacional necesitaba este descubrimiento (junto con muchos otros) para continuar demostrando que había muchas mujeres directoras durante la época del cine mudo. Al mismo tiempo, Elvira nos necesita a nosotros para enseñar su película al público. Realmente, es un magnífico diálogo entre pasado y presente, entre cineastas, investigadores/as y el público.

AR: En sus escritos, Gaines refleja un interés por la diferencia historiográfica entre «lo que pasó» y «lo que se dice que pasó»; una distinción que adopta con activismo en el WFPP y, gracias al proyecto, podemos ver que «lo que se dice que pasó» no coincide con lo que realmente pasó, ya que todas estas mujeres nunca llegaron a ser integradas en el discurso histórico.

SB: Lo que aprecio mucho del proyecto es cómo anima a académicos/as a que piensen y reflexionen activamente sobre historiografía y sobre el proceso de escribir la Historia, con tal de que no reescriban la Historia para, simplemente, crear nuevos hechos... Estamos intentando que haya una consciencia de las complejidades y dificultades de escribir la Historia, cosa que necesariamente nos vuelve conscientes de las dificultades para encontrar hechos históricos. No es una simple revisitación de la Historia: es un proceso mucho más complejo que piensa sobre la escritura de la Historia y el significado de introducir figuras femeninas en ésta.

KS: En las pautas del proyecto pedimos a los y las colaboradores/as que no escribieran textos con estilo enciclopédico. Como Sofía ha dicho, es esencial tener una aproximación reflexiva. Queremos que interroguen el proceso de investigación, que visiten los archivos y que vean qué recursos (películas,

documentos, etc.) están disponibles y cuáles se han perdido. Somos muy claras sobre esto desde el principio y muy conscientes de las dificultades de este tipo de trabajo de recuperación histórica.

AR: Supongo que sois muy conscientes de estar produciendo Historia y, como tal, siendo muy críticas sobre la manera en la que se ha hecho, o se está haciendo.

SB: Bueno, sí. Intentamos no cometer los mismos errores de otras personas, pero quizás, al mismo tiempo, estamos cometiendo otros, pues podemos estar omitiendo cosas que ni siquiera sabemos que existen.

AR: Kate, ya que has mencionado las pautas, ¿cómo funciona el proyecto más específicamente?

KS: Básicamente, tenemos dos secciones: los *Career Profiles* [Perfiles de Trayectoria], que son más cortos (alrededor de unas 1000-1500 palabras)...

BS: ...y los *Overview Essays* [Ensayos Panorámicos], que son más largos (entre 1000 y 4000 palabras).

KS: Los *Career Profiles*, que los escriben especialistas en cine y archivistas, se centran en una persona (aunque, a veces, algunos perfiles destacan el trabajo de dos o tres pioneras, porque podrían ser hermanas que trabajaban juntas, como el caso de las hermanas Ehlers, que vivieron en México y en los Estados Unidos). Estos perfiles se centran principalmente en la carrera profesional de cada pionera y no necesitamos toda la información biográfica (infancia, etc.). También incluyen la bibliografía, una sección que informa sobre las colecciones de los archivos y la filmografía. Esta última sección, la filmografía, es la más importante, ya que es una lista con las copias existentes y los archivos donde se pueden encontrar. Últimamente también hemos intentado añadir más clips de vídeo, así como información sobre DVD disponibles. Además, las imágenes son muy importantes para nuestro proyecto y, siempre que podemos, incluimos retratos, fotogramas y documentos (por ejemplo, certificados de defunción, etc.) en cada perfil.

SB: Iniciamos los *Overview Essays* cuando el proyecto se volvió global: teníamos la sensación de que necesitábamos textos que no se centrasen en cada mujer individualmente sino en las diferentes partes del mundo en las que estas mujeres trabajan. Así que comenzamos a pedir a nuestros/as colaboradores/

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

as que escribiesen ensayos sobre el rol de las mujeres en el cine en una parte del mundo durante la época del cine mudo. Después, decidimos que podíamos usar los *Overview Essays* para aspectos relacionados con el contexto, como tener ensayos sobre las diferentes profesiones (por ejemplo, mujeres cámara), y enlazarlos con cada *Career Profile*, creando, así, un espacio-ensayo digital que reuniera los diferentes enlaces. De esta forma, recientemente, hemos estado extendiendo la sección de estos ensayos, pensándolos como una publicación para artículos más generales sobre las mujeres y el cine mudo, dando relevancia a diferentes temas, áreas geográficas... Por lo tanto, ahora somos más flexibles sobre el tipo de texto que publicamos. En otras palabras, los *Overview Essays* son un espacio diferente abierto a distintos tipos de artículos, que además son *peer reviewed*, funcionando como una publicación académica más que como una base de datos *online*.

KS: Y solo para dar una idea del tipo de perfiles que tenemos: son de pioneras que trabajaron en Alemania, Turquía, Egipto, la antigua Checoslovaquia, Rusia, Francia, Reino Unido, Holanda, China, Japón... y la lista sigue. A día de hoy, tenemos 214 perfiles publicados, unos 200 asignados –es decir, que actualmente están siendo investigados y escritos–, y más de 600 nombres sin asignar. Y, claramente, no son todas las mujeres que trabajaron durante la época del cine mudo... Una de las cosas que Jane Gaines siempre dice, y sobre la cual me hizo consciente, es que aunque haya mujeres que se hicieron famosas o tuvieron éxito, hay muchísimas que no consiguieron tener una carrera cinematográfica, o que simplemente eran trabajadoras anónimas en laboratorios y oficinas, y de las que nunca sabremos sus nombres. Así que estos nombres que conocemos son solo la punta del iceberg.

SB: Eso es algo que los *Overview Essays* intentan cubrir: el hecho de que es imposible rastrear a todas esas personas.

AR: Así que hay más de mil nombres sobre los que el WFPP quiere investigar... ¿En qué periodo, exactamente, se centra el proyecto?

BS: Formalmente, cubrimos desde el nacimiento del cine hasta la llegada del cine sonoro.

KS: Sí, pero también hacemos algunas excepciones. Por ejemplo, en lugares como América Latina, China, Japón y la India, el cine sonoro vino más tarde, por lo que somos flexibles dependiendo de la región. Además, ocasionalmente, la comunidad académica descubre una pionera que necesitamos incluir, como fue el caso de Esther Eng, que empezó a trabajar ya en los años 30. Pese a la época, era una directora, productora, guionista y distribuidora muy radical, lesbiana, que trabajaba

fuera de Hollywood –en San Francisco y en Hong Kong–, por lo que sentimos la necesidad de incluirla en el proyecto. De todas formas, y como Sofia acaba de decir, normalmente nos centramos en los años que van desde la invención del cine hasta la llegada del sonido.

BS: ...que, como ha dicho Kate, varían mucho de país en país, y este es uno de los problemas con que nos encontramos cuando nos expandimos globalmente. Por ejemplo, algunas partes del mundo no tenían mujeres trabajando durante el cine mudo pero sí las tenían en los primeros años del cine sonoro. O, mejor dicho, debería decir que aún no sabemos si había mujeres trabajando durante la época del cine mudo; obviamente podrían existir y aún no haber sido “descubiertas”.

AR: Hablando más específicamente sobre estas mujeres, me da la sensación de que muchas empezaron como actrices y, después, comenzaron a tener otros papeles detrás de las cámaras, como por ejemplo, el de directoras...

KS: Sí, muchas eran actrices que después se convirtieron en guionistas, productoras y directoras. Pero muchas otras debutaron como directoras o guionistas y después empezaron con la interpretación... O muchas nunca actuaron y solo trabajaron detrás de la cámara o en otras profesiones. Es difícil hacer una generalización ya que las mujeres trabajaron de muchísimas maneras diferentes en los primeros años del cine.

BS: Para mí, el problema es que creo que el papel del director es importante. Sin embargo, una de las cosas que aprecio en nuestro proyecto es que intentamos reconocer una gamma de profesiones muy amplia. Y parte del problema de excluir a las mujeres de la historia del cine es la tradición del autor: si miramos más allá de los directores, encontramos muchísimas mujeres que hacían cosas increíbles y que tenían muchísima influencia.

KS: Sí, en la universidad nadie me habló de estas mujeres. No solo no me enseñaron quién era Dorothy Arzner, o quién era Lois Weber, o Alice Guy, sino que tampoco me presentaron a alguien como Maude Adams, que trabajó en una profesión totalmente diferente a la de directora. Adams, que también era actriz de teatro, investigó sobre iluminación y tecnologías de iluminación, y el resultado de su investigación se convirtió en el estándar de la industria de iluminación durante la época del cine mudo. Realmente, necesitamos ver más allá del modelo del autor para entender con profundidad el rol de las mujeres en esta época.

SB: También es interesante la cantidad de mujeres que trabajaron en colaboración con directores pero a las que nunca

dieron el crédito que merecían, como es el caso de Alma Reville (casada con Alfred Hitchcock).

KS: Sí, y por ejemplo había una actriz en Rusia, Olga Rakhmanova, que empezó como actriz y después se hizo guionista. Al final se convirtió en directora y su primera experiencia como tal fue cuando sustituyó, *in situ* durante un rodaje, al director, que había muerto repentinamente: en este caso, está en los créditos como codirectora en una versión de la película, pero no en otra versión. Esta falta constante de mención es típica en la carrera profesional de muchas mujeres. También en la de Gene Gauntier, que trabajaba en los Estados Unidos con el director Sidney Olcott. En sus memorias, Gauntier explica que era codirectora pero nunca la incluyeron en los créditos. Si bien no deberíamos considerar sus memorias como una verdad absoluta, estos testimonios personales nos informan sobre cómo, muchas veces, la inclusión en los créditos se negaba en las relaciones de colaboración. Otro caso es el de Lois Weber, que, aunque incluida en los créditos, codirigió muchas películas con su marido, por ejemplo *Suspense* (Phillips Smalley y Lois Weber, 1913), lo que levanta complejas cuestiones sobre autoría y control creativo.

AR: Parece que hay algo muy patriarcal en la organización de los créditos, con la necesidad de distinguir y separar cada rol...

SB: Sí, y eso, obviamente, es parte del problema que hemos mencionado. Muchas de estas mujeres que colaboraban y trabajaban con hombres nunca tenían una mención formal, y solo sabemos que trabajaron en una película por otros documentos o testimonios orales que nos indican que estaban involucradas en un rol mucho mayor del que realmente les reconocen. No podemos saberlo con exactitud, pero asumimos que es algo que acontecía mucho más a las mujeres que a los hombres.

AR: ¿Creéis que las representaciones de mujeres en la pantalla serían diferentes cuando había mujeres en el equipo? ¿O es algo imposible de saber?

SB: Las películas dirigidas o escritas por mujeres no son necesariamente más feministas en el sentido contemporáneo de la palabra pero, potencialmente, uno espera que haya más probabilidades de que incluyan perspectivas o historias femeninas... Pero una de las cosas difíciles sobre este tema es que muchas de estas películas se han perdido y es difícil hacer cualquier tipo de comentario general. No lo podemos hacer, pues muchos de estos filmes no están disponibles. Así, es difícil llegar a conclusiones sobre el texto, o sobre su ideología y significado, en relación a la representación de las mujeres (aunque sería algo más viable en casos individuales)... Creo

que la cuestión sobre la representación de mujeres por mujeres en los primeros años del cine es algo muy importante y algo que podríamos cubrir en el futuro con nuestros *Overview Essays*.

AR: ¿Hay algo más que os gustaría añadir?

SB: Creo que una de las cosas sobre la que habitualmente hablamos en relación a mujeres cineastas es que, tal y como nuestras investigaciones nos indican, había una gran flexibilidad de roles en esa temprana era del cine, especialmente fuera de las grandes compañías. Así, había muchas mujeres que trabajaban en diferentes roles: no solo eran actrices y directoras; eran actrices, directoras, productoras, escenógrafas, guionistas... todo al mismo tiempo y en diferentes producciones, cosa que resulta fascinante.

KS: Sí, esto es crucial. El Women Film Pioneers Project da importancia a una amplia gama de ocupaciones y la lista siempre crece, ya que incluimos la terminología que los y las contribuidores/as encuentran, o que se usaba en la época. Por ejemplo, tenemos críticas de cine y profesoras de cine – una de mis pioneras preferidas es Frances Taylor Patterson, que fue una de las primeras profesoras universitarias de cine: empezó dando una clase de guion en la Columbia University en el año 1917-. En el proyecto también tenemos a diseñadoras de vestuario, diseñadoras de títulos de crédito, escritoras de intertítulos –como el caso de la escritora de intertítulos sueca Alva Ludin, sobre la que Sofia escribió una entrada para el proyecto–, así como exhibidoras, proyectoristas... es un abanico de ocupaciones muy amplio. Así pues, trabajamos con una bibliotecaria especialista en metadatos para producir una taxonomía de las varias ocupaciones conforme estas se van incorporando al proyecto. Esto me recuerda que debería mencionar que el proyecto está producido por la Biblioteca de Columbia y, más específicamente, por el *Center for Digital Research and Scholarship* [Centro de Investigación Digital]. Igualmente, trabajamos con desarrolladores web, y bibliotecarios especializados, y programadores, para crear el proyecto digital que se ve... Pero, volviendo a la taxonomía, es una lista de ocupaciones que va creciendo y que despierta fascinantes discusiones y cuestiones complejas. Por ejemplo, el año pasado publicamos un perfil sobre una pionera finlandesa, Jenny Strömberg, y no teníamos claro si había financiado la producción de una película sobre sus perros de caza, película en la que también aparecía. No sabíamos cómo llamarla, y estuvimos discutiéndolo con la autora del artículo y con la bibliotecaria, preguntándonos cómo deberíamos denominar su “ocupación”. No queríamos poner “productora” pues sería incorrecto, así que al final decidimos poner “*society matron*” [matrona de sociedad], porque parece que fue su posición social lo que influyó en la producción de la película. De todas formas,

lo bueno de que el proyecto sea digital es que, si la colaboradora hace más investigación y encuentra otras evidencias, podemos cambiar la información inmediatamente. Si el proyecto fuese un libro publicado, tal como inicialmente estaba concebido, esto no sería posible.

AR: Algo estupendo de la naturaleza digital del proyecto es que permite que sea accesible a todo el mundo, ¿no? Una simple búsqueda en Internet te lleva a la página web y se puede empezar a leer y a profundizar en el tema.

KS: Exacto. Así nos encuentra mucha más gente que si el proyecto fuese un libro. También hay muchos familiares y parientes de estas mujeres que nos escriben, ya que reconocen a su abuela, a su tía abuela... y nos contactan con información, documentos, etc., creando una bella comunidad fuera del mundo académico.

SB: Tenemos una vasta audiencia, cosa que es muy positiva. Definitivamente llegamos a más personas a causa de la naturaleza digital del proyecto. El desafío del proyecto es también trazar caminos interesantes dentro de nuestra página web para que los lectores puedan descubrir cosas nuevas. Así, el lector puede fácilmente cruzar profesiones, fronteras... y ese es también uno de los aspectos interesantes del proyecto: su naturaleza global. No solo porque cubre distintos contextos nacionales, sino también porque encontramos a muchas mujeres que en épocas tempranas ya tenían carreras internacionales, y que había una cierta fluidez geográfica en los primeros años del cine: las mujeres se desplazaban mucho más de lo que podríamos pensar.

AR: Es interesante preguntarse cómo incorporar a estas mujeres en una clase de historia del cine. Veo casos en los que se reserva una semana a “mujeres directoras” pero, personalmente, discrepo de este tipo de aproximación, pues al incorporar ese rótulo parece crear una excepción. ¿Por qué llamaríamos a una semana “mujeres directoras” si a las otras no las llamamos “hombres directores”?

KS: Sí, ¡es como si fuera una semana especial!

AR: ¿No tendría más sentido integrar a todo el mundo sin crear la diferencia, para que los y las estudiantes aprendiesen todo sin creer que las mujeres cineastas son una excepción?

BS: Es una pregunta muy interesante, la de cómo enseñar las mujeres en el cine. Y, por un lado, puede ser muy bueno resaltarlas –y muchas personas lo harían con la intención de visibilizarlas– pero, obviamente, y como dices, idealmente deberíamos incluirlas más orgánicamente. Pero el problema continúa: mientras las mujeres cineastas sean una excepción,

se hace difícil no tratarlas como tal... Pero a lo mejor tenemos que dejar de tratarlas como tal para hacer que no sean una excepción.

KS: Justamente pensé sobre esto el mes pasado, cuando la Film Society del Lincoln Center tuvo su ciclo *Queer Cinema Before Stonewall* (Cine Queer antes de Stonewall), donde había películas hechas por nuestras pioneras... y no estaban calificadas como “películas de mujeres”, simplemente eran parte de todo el programa, cosa que era fantástica. Y fue precioso ver películas de Alice Guy-Blaché o Dorothy Arnzer en diálogo con Vincente Minnelli o Kenneth Anger. De todas formas, al mismo tiempo, parte de mí quería resaltar estas proyecciones, pues las películas de estas mujeres raramente se proyectan y pocas veces son parte de la conversación. Me da esperanza que, gracias a la creciente conciencia sobre lo difícil que lo tienen hoy en día directoras, productoras, guionistas, etc., cada vez veo más artículos, producciones y recursos disponibles (como el *Nordic Women in Film*⁵). Es muy emocionante ver cómo se plantean todas estas cuestiones y problemáticas en la esfera pública.

AR: Lo que me encanta del proyecto es que si conseguimos incluir a estas mujeres en el discurso que construimos de la Historia estamos dando herramientas a estudiantes del sexo femenino para que también se vean como directoras, ya que tendrán un mayor abanico de modelos o ejemplos con los que identificarse; un repertorio que no esté formado solo por hombres blancos.

SB: Definitivamente. Afortunadamente, el proyecto es importante porque reescribe esa Historia pero, también, como fuente de inspiración para futuras cineastas y futuras académicas. En este sentido, el proyecto funciona como una red de soporte que permite la publicación a académicas jóvenes y permite que hagan un trabajo serio de investigación histórica, consiguiendo mucha ayuda y muchos contactos de otras mujeres alrededor del mundo. Básicamente, es un grupo muy bonito de personas.

KS: ¡Exacto! Ha sido estupendo conocer a estas maravillosas investigadoras y su trabajo, pero también conocer a estas pioneras muy íntimamente (por lo menos, así es como me siento yo con cada artículo nuevo, ya que trabajo junto con el/la autor/a para editarlo, releerlo y publicarlo)... Siento que todas estas mujeres están muy presentes en mi vida, que me inspiran creativamente, y siento su trabajo muy presente mientras avanzo con mi vida –no solo veo mi género implicado activamente en el pasado del cine, sino que estas mujeres me desafían continuamente hoy en día–. •

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

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

ALEJANDRA ROSENBERG

Gracias al apoyo de la Fundação Calouste Gulbenkian, Alejandra Rosenberg es estudiante del Máster en Estudios de Cine de la Columbia University en Nueva York. Allí colabora con el Women Film Pioneers Project y está desarrollando

su tesis, titulada, provisionalmente, «Una última película: Construyendo nuestro fantasma a través de la reconstrucción de nuestras (his)storias».

Medeas. Entrevista con María Ruido

Medeas. Interview with María Ruido

Palma Lombardo

RESUMEN

Entrevista con la investigadora y realizadora María Ruido, que plantea un recorrido por las cineastas que han marcado su trayectoria. La figura mitológica de Medea se alza como portavoz de las luces y sombras de un imaginario construido por mujeres ante la cámara. Expuestas, valientes y contradictorias.

PALABRAS CLAVE

Akerman, autorretrato, cine, Carri, Duras, feminismo, Kawase, maternidad, Medea, mitología, mujeres, subjetividad.

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 se define a sí misma como artista visual, investigadora y productora cultural. De su trabajo supuran las imágenes y los cuerpos, luchadoras y resistentes, supervivientes de una historia que amenaza con desterrarlas de lo visible. Merece la pena mencionar el destierro cuando María me cuenta que su último trabajo está íntimamente ligado a la figura mítica de Medea, mujer errante por imposición. Un personaje complejo y revolucionario, que contrasta con la noción más tradicional de feminidad y, especialmente, con el concepto de madre.

«Medea es una “mala madre”, una madre que no hace lo que se espera de ella», afirma. Y ahí reside el punto de partida, su oscuridad y a la vez su fortaleza. Como las cineastas que la han inspirado, María Ruido busca en su experiencia personal la manera de sacar a la luz un reflejo oculto, algo que persiste como una sombra alargada a pesar de nuestros esfuerzos por ignorarla. Aquí Medea es interesante no sólo por abrir las heridas de las relaciones maternofiliales, sino porque su personaje muestra a una mujer que desafía su destino en el mundo.

«Muchas versiones cinematográficas castigan a Medea por el crimen cometido a su propia descendencia, empezando por la adaptación de Pasolini. Sin embargo, en la versión de Eurípides, Medea escapa a bordo de un carro tirado por caballos alados. Al fin y al cabo, ella es una hechicera, temida y poderosa, descendiente directa de Circe y el Sol. El coro de la obra de Eurípides es un canto muy interesante a la condición injusta de la mujer». María apunta a que interpretaciones posteriores de la obra han insistido en vincular el asesinato de sus hijos con el despecho que le provoca el abandono de su marido Jasón. Sin embargo, hay teorías más interesantes que ven en el acto de Medea un arrebatado de cruel y consciente rebelión, ante la imposibilidad de acceder a la posición de poder que Jasón le había prometido. Es la venganza de una mujer que se sabe capacitada para ejercer la autoridad, pero que le es negada precisamente por su condición femenina. Le comento a María que sin duda se trata de un personaje polémico, puesto que no es nada fácil adentrarse en una maternidad que no gira en torno a la entrega incondicional, sino que se basa en la manipulación e instrumentalización de esos afectos para culminar sus macabras intenciones. Aun así, a menudo las experiencias personales nos invitan a confrontarnos con imágenes del mundo que distan mucho del ideal de representación. «Trabajar desde la subjetividad es un elemento clave, y las relaciones con los padres son un ejemplo de algo que puede marcarte enormemente la vida. Y lo traumático de esas experiencias, o incluso la ausencia de esas figuras [maternas y/o paternas], pueden dibujar el curso de las historias. Precisamente por eso

me han inspirado las mujeres que, con un bagaje muy duro y complejo, han tenido la valentía de hablar de ello».

Mencionamos las ausencias y pienso en Kawase y su búsqueda obsesiva del padre. En esas manos que intentan tocar las imágenes, aferrarse a ellas como si fueran el único testigo capaz de salvaguardar un pedazo de universo que nos pertenece. Cuando no hay linaje con el que enraizar nuestra posición en el mundo, quizá las imágenes ofrezcan un refugio para vincularnos de nuevo con lo que se resiste a tomar forma. María confiesa su fijación con esos fantasmas: «Estoy obsesionada con las personas que desaparecen. En *La memoria interior* (2000) yo tenía la esperanza de buscar en las imágenes la respuesta, poniendo sobre la mesa el tema del abandono de mis padres. Pero por mucho que remuevas, el dolor y las obsesiones siguen allí. Al principio parece que todo va bien, pero luego te das cuenta de que en realidad seguían presentes, que estaban debajo de la alfombra. De repente todo explota y se producen escenas familiares que casi me recuerdan a *Celebración* (*Festen*, 1998) de Thomas Vinterberg. Por supuesto, no en el origen del trauma, pero sí en esa apariencia de calma, de festividad, tras la cual se esconde una tormenta. Creo que es importante lidiar con el trauma, saber que está ahí. A mí me han servido las imágenes como investigación personal, pero también para sentirme interpelada por una pantalla que me habla desde la subjetividad. Y hablar desde la subjetividad te permite ver que lo que te ha pasado a ti es muy probable que le haya pasado a alguien más. Sacar el coraje a partir de ese dolor familiar. Cineastas como Marguerite Duras, por ejemplo, me interesan no tanto porque ofrezcan respuestas sino por su capacidad para exponerse de una forma visceral. Ella lo cuenta todo de una manera muy brutal, consigue expresar lo que solo te podrías contar en silencio a ti misma en casa. Puede hablarte desde el deseo más absoluto, enseñarte a esa clase de persona que no quieres ser, pero que en el fondo sabes que eres».

Casi al unísono mencionamos *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959). En las confesiones de una mujer a su amante japonés, se revela de nuevo el tabú de la carne, de lo que debería permanecer escondido en la humedad de un desván. «La protagonista no puede reprimir esa pulsión. Sabe que el hombre al que ama es alemán, es el enemigo, y que los demás lo verán como un acto de traición; sabe que la humillarán, que le cortarán el pelo, pero no puede –no quiere– vivir de otra manera. Se resiste hasta el punto de la locura, y eso es de una valentía inaudita. Es curioso, porque como persona seguramente no me gustaría conocer a alguien como Duras. Era extremadamente inestable, tenía una obsesión enfermiza con los hombres, problemas con el alcohol... pero aun así puedes sentir que abrazaba sin tapujos todas sus contradicciones.

Sus obras tienen la capacidad de removerte en profundidad, hasta hacerte vomitar. Y no siempre pones en tu trabajo tanta subjetividad, algo tan personal. Sin duda, ella era una gran artista encerrada en una personalidad horrible».

Con estas palabras, parece que el aura de Medea vuelve a planear sobre nuestras cabezas. El poder de estas cineastas reside en canalizar sus vicisitudes personales para transformar la imagen en un grito. A veces desde el dolor, a veces desde la protesta. «La relación de Duras con su madre me recuerda a la que yo tengo con la mía propia. Eran mujeres víctimas de un tiempo en el que no se les daba otra opción que reproducir y criar a su descendencia. Mujeres que, de haber tenido la oportunidad, quizás no hubieran optado por la senda de la maternidad. De alguna manera, nosotras –sus hijos e hijas– éramos una carga de la que no tenían derecho a claudicar. Y en este contexto tan duro, de alguna manera tienes que convertirte en algo así como un insecto. Ponerte una coraza y seguir adelante. En Duras, por ejemplo, muchas de sus novelas tratan de las condiciones de vida en las colonias, y de la podredumbre que afecta a las relaciones familiares. En alguna ocasión, Duras llega a intuir que su madre probablemente la odia». Se trata de una confesión dolorosa, pero que intrinca a la perfección con las miradas que tratamos de dilucidar. El cine puede hurgar la superficie de la realidad apaciguada, presentarnos a unos personajes tan monstruosos que se parecen a nosotros mismos.

«En ese sentido, tengo que admitir que no me ha gustado la última película de Chantal Akerman (*No Home Movie*, 2015). No sabría decirte exactamente por qué, pero hay algo que me resulta lejano en la historia que quiere contar, incluso impostado. Me suelen gustar más sus ficciones o documentales que cuando habla de ella misma. Hay algo que me resulta perturbador cuando se explica a sí misma. De su última película desconfío precisamente de esa relación demasiado pacífica con su madre. No conozco muy bien la situación de Akerman antes de suicidarse, pero tengo la sensación de que sabía que era la película que iba a dejar como testamento y por eso me resulta extraño que haya querido evitar en ella cualquier conflicto. Es como si hubiera querido maquillar los roces, rellenar las brechas con una cámara que no acaba de encontrar su lugar en el espacio. Hay planos muy dubitativos. Y no es que Akerman fuera precisamente una persona sin problemas personales. En sus autorretratos se percibe a una persona muy cerrada, entre ella y sus pensamientos se interpone una especie de muro. De hecho, es curioso que en sus autorretratos abundan planos de habitaciones cerradas y espacios herméticos».

Parece inevitable que las palabras de María nos trasladen hasta *La Chambre* (1972), una de las películas de juventud de

Chantal Akerman. Allí se nos presenta a la cineasta, estirada en la cama, hasta que el desplazamiento de la cámara elimina el cuerpo del encuadre para acaparar los detalles que conforman el pequeño mundo de su habitación. Se produce cierto orden circular, infinito, próximo a la asfixia del espacio. Le comento a María que quizás Akerman pretendía pasar inadvertida, convertir el elemento humano en una pieza más del bodegón de la habitación. Al fin y al cabo, el autorretrato no es un género fácil. Exponer la piel ante el aparato cinematográfico, como comentábamos a propósito de Duras, es muchas veces una cuestión de valor. De saber que la cámara nos atravesará las entrañas. Puede que en esa especie de “timidez” de Akerman, en ese acto de protegerse tras una pared de aparente frialdad, estemos vislumbrando una semilla de lo que más tarde será el personaje principal de *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975).

«*Jeanne Dielman* me impactó mucho cuando la vi, es una película muy interesante. Allí Akerman filma con un pulso férreo, planos fijos pensados al milímetro. Muy diferente al tipo de imágenes que nos ofrece en *No Home Movie*. Si en la última Akerman hay como una especie de abandono o dejadez, en *Jeanne Dielman* ocurre todo lo contrario; el control de la imagen es absoluto». Le comento entonces a María si cree que la actuación de Delphine Seyrig se corresponde con esa personalidad distante que ella intuye en Akerman cuando se atreve con elementos personales, o incluso si podemos vislumbrar algún elemento autobiográfico.

«La verdad es que no me lo parece. Pienso que el estilo de Seyrig se corresponde más con el modelo de actuación de los años 70 en el cine francés; esa contención en la actuación, esa distancia con el personaje tan evidente, marcando los límites de la representación. Más que una película autobiográfica, creo que es una película militante, con un mensaje claramente feminista. Me fascina especialmente la manera en que la película se va cargando de tiempo. Cada vez estoy más convencida de que lo que necesitamos en las películas para contar cosas es tiempo, y Akerman lo consigue allí de una manera magistral. Tener que observar a Seyrig pelando patatas una y otra vez, de forma totalmente mecanizada, hasta que un día, simplemente por abrocharse mal el botón de la chaqueta, el mundo cerrado y rutinario que conocía se le cae encima. Al final lo que importa no es el desenlace final, la escena del asesinato, sino la dilatación de todo el proceso para llegar hasta allí».

Coincidimos en que *Jeanne Dielman* es un relato abrumador, y sin duda el flujo constante que se le otorga al tiempo en cada escena la convierte en una película de lenta degustación. No es fácil dejarse llevar por esa corriente de baja intensidad,

por ese residuo que se va depositando hasta enquistarse y explotar en una desoladora escena final. Una vez llegas allí, entiendes que no podría haberse contado de otra manera. Este pensamiento nos conduce inevitablemente a debatir sobre cómo han cambiado los tiempos en la ficción contemporánea, o sobre cómo incorporar en ésta los nuevos dispositivos de comunicación.

«Retomando el hilo de Akerman acerca de su última película, hay una escena en la que ella mantiene una conversación con su madre por Skype. Es curioso cómo termina por convertirse en un intercambio de palabras casi vacío, muy significativo de ese tipo de comunicación. Esa especie de “Cuelga tú; no, tú...” que se alarga hasta la saciedad. Tenía ganas de gritarle a la pantalla. No hay nada que encuentre más frío y desolador que una conversación por Skype. Pero al mismo tiempo creo que es algo que el cine ha de saber incorporar a partir de ahora, ha de encontrar la manera de representarlo, porque son mecanismos que estamos interiorizando en nuestro día a día a un ritmo frenético. Son herramientas que están cambiando la manera en que utilizamos las palabras, interponen una pantalla en nuestra relación con el otro. Pero no es nada fácil introducir la estética de las nuevas tecnologías en el lenguaje cinematográfico y conseguir que sea algo orgánico. Yo lo sigo intentando».

De hecho, las nuevas tecnologías también están modificando la percepción sobre uno mismo, el sentido del autorretrato. Coincidimos en que el *selfie* nos parece un concepto aterrador. Se nos presenta como el reverso narcisista de esa profundidad que percibíamos en las imágenes de la subjetividad.

«La historia del arte está llena de retratos que no dicen nada, y el *selfie* bien podría ser una de sus más peligrosas manifestaciones, en el sentido de que estamos obligados a sobreexponernos sin estar contando nada sobre nosotros mismos. Pienso en los retratos de Warhol, donde el rostro humano es totalmente hermético, vacío, no hay nada detrás. Es la demostración de que un rostro puede carecer de contenido. Los retratos de Warhol hablan de otras cosas: de la mercantilización de las imágenes, de la circulación de éstas en el capital, pero no te

están hablando de la persona que tienes delante. Además, él tampoco se posicionaba para nada. Muy poca gente conocía al personaje que había detrás de Andy Warhol».

Le pregunto a María si quizá, en la era del *selfie*, merezca la pena reivindicar un autorretrato alejado del culto a la persona.

«Pues ahora que lo comentas, no sé si conocerás *Los rubios* (2003), una película de Albertina Carri que habla sobre algo tan doloroso y personal como la desaparición de sus padres a manos de la dictadura argentina. Pero lo hace a través de la memoria, de lo poco que recuerda de ellos cuando era niña. En vez de interpretarse a sí misma, decide construir un alter ego en la actriz Analía Couceyro. Una actriz que no es sólo que se le parezca físicamente, sino que tiene un carácter muy peculiar, un estilo de actuación muy personal. Se autorretrata a través de la fragmentación de la memoria, reproduce los puntos oscuros con escenas interpretadas por muñecos de Playmobil... Creo que es una manera muy interesante de hablar sobre una misma sin esa necesidad de abrirte en canal delante de la cámara».

Mientras acabo de redactar esta entrevista, y en la curiosidad que me empuja a teclear el nombre de Analía Couceyro en Google, me encuentro con que años atrás participó en una de las muchas interpretaciones de la obra de Medea en el escenario. La casualidad del hallazgo prácticamente se convierte en la confirmación final de que el aura de Medea seguía merodeando entre los silencios y las pausas de nuestra conversación. Al final, toda su rabia, tan terrible y a la vez tan liberadora; tan parecida a nosotras mismas que casi no lo queríamos aceptar, vuelve a hacer acto de presencia como un huracán. Curiosamente, uno de nuestros últimos intercambios de palabras gira en torno a la capacidad del mito para contar esas historias que no nos atrevemos a relatar.

«El mito puede conseguir que compartamos colectivamente una verdad difícil de asimilar. Que nos atrevemos a discutirla. El mito puede ser un canal de empoderamiento; pues convierte en universales algunas de las cuestiones más personales y dolorosas». •

PALMA LOMBARDO

Palma Lombardo (Huesca, 1991) es Graduada en Bellas Artes por la Universitat de Barcelona y Máster en Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneos por la Universitat Pompeu Fabra. Su marco de actuación pasa por la producción

audiovisual y los procesos de experimentación e investigación cinematográficos. Ha trabajado en museos como coordinadora de actividades, y colabora con diferentes proyectos dedicados a la gestión cultural.

Lois Weber: el pensamiento femenino en movimiento

Lois Weber: the female thinking in movement

Núria Bou

RESUMEN

Lois Weber, como actriz y directora, retrató en sus películas la tensión que, a inicios del siglo XX, experimentaron las mujeres que quisieron mantener algunas de las tradiciones victorianas, mientras escuchaban los discursos reivindicativos de la *New Woman*. Lois Weber supo documentar el surgimiento de una nueva psicología femenina, a partir de visualizar de manera compleja y contradictoria la dificultad de *hacerse mujer* en la era del progreso. El artículo, a partir del análisis de la gestualidad corporal de algunos de sus personajes femeninos, revela como la directora dio forma a la pantalla al pensamiento interior de sus protagonistas, reivindicando la relevancia de la mirada (moral) femenina, explorando con realismo –y una incipiente modernidad–, la construcción de una subjetividad femenina que era puro pensamiento en movimiento.

PALABRAS CLAVE

Cuerpo, pensamiento en imágenes, actriz, mujer cineasta, subjetividad femenina, cine mudo, modernidad.

ABSTRACT

Lois Weber, as an actress and filmmaker, portrayed in her films the tension that, in the beginning of the 20th 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 papel de madre de una criatura de pocos meses, está a punto de llamar a su marido, que está trabajando en la ciudad, en el momento en que descubre que la criada ha hecho las maletas para irse de casa, porque, como le escribe en una nota, no está dispuesta a vivir en *un lugar tan solitario*. La protagonista, justo después de leer las líneas de despedida de la sirvienta, se deja llevar por su propio cuerpo que, de manera visceral, se dirige hacia el teléfono. Weber refleja, mirando inquieta a su alrededor, el miedo que le provoca estar sola, pero poco a poco reduce su desazón: Weber, con rostro reflexivo, deja el teléfono y acompaña su decisión con el gesto de encogerse de hombros, suspirando, como si intentase quitar importancia a su primer temor; con una ligera sonrisa expresa que no molestará a su marido. Pero se adivina también una cierta satisfacción interior, el orgullo de saber que puede estar sola, de sentirse autosuficiente. La protagonista del corto *Suspense* (Lois Weber y Phillips Smalley, 1913) representa una *buena esposa* de apariencia victoriana, a la vez que se manifiesta con la seguridad resolutiva que caracterizaba a las mujeres emancipadas del nuevo siglo veinte. En efecto: en sus personajes femeninos lo que podía suponer para una mujer, que había recibido una educación victoriana, integrar los nuevos discursos reivindicativos de la *New Woman*. Lois Weber, como mujer y cineasta, fue sensible a estos movimientos internos femeninos y necesitó escenificar, en los cuerpos de sus personajes, esta problemática: supo documentar el surgimiento de una nueva psicología femenina, a partir de visualizar de manera compleja y contradictoria la dificultad de *hacerse mujer* en la era de la modernidad.

1. El cuerpo pensamiento de una actriz/cineasta

Suspense, cortometraje de diez minutos de duración, es una extraordinaria cinta de vanguardia en la que la acción se da a veces en acciones paralelas, a veces utilizando la *split screen*, un único plano segmentado –en este caso en tres triángulos– que enmarca escenas diferentes. En esta pequeña proeza de suspense, se adivina el placer de la experimentación con el lenguaje cinematográfico, se nota que, en todo momento, hay una investigación metódica del encuadre y la planificación¹. Pese a que la cinta está firmada también por su marido Phillips Smalley, se comienza a delinear la escritura de una cineasta que, posteriormente, y en solitario, siguió demostrando que la precisión era fundamental para relatar con intensidad lo que

acontecía en la pantalla. *Suspense* es un corto absolutamente controlado, una proeza de racionalismo en el uso del montaje analítico que visualiza el estilo conciso de Lois Weber. No es, pues, extraño que ella misma hubiese escrito el guion, de la misma manera que fue la guionista de casi todos los films que «a real director should be absolute» (WEBER en SLIDE, 1996: 57). Por eso, hizo también de actriz principal en sus primeras obras, encarnando normalmente a la mujer de casa, de raíces decimonónicas. La investigadora Louise Heck-Rabi (1984:56) asegura que, en 1914, Lois Weber era más popular como actriz que como directora; y el historiador Anthony Slide (SLIDE: 59) recoge que en el año 1913, un crítico de la revista *The Moving Picture World* elogiaba la interpretación de Weber como joven matrona, sentenciando que su cuerpo *irradiaba domesticidad*. La directora había comenzado a interpretar, en el año 1911, este papel en tramas maritales y siguió encarnándolo hasta el año 1917. Cuando dejó de hacer de actriz atendió a escoger figuras parecidas a ella: es el caso de d'Anita Stewart o de Claire Windsor, dos actrices que ella descubrió y lanzó al estrellato², y sobre los cuerpos de los que siguió explorando la complejidad de la feminidad doméstica a inicios de siglo.

Quién sabe si la identificación por parte del público de Weber como matriarca del hogar es lo que hizo decidir a la directora no interpretar *How men propose* (1913), un corto en el que el personaje femenino no quiere saber nada de la vida doméstica: la protagonista simula estar interesada por tres galanes que, uno por uno, le declaran su amor; después, ella les promete, por separado, matrimonio e, incluso, les acepta un anillo de compromiso (que intercambia cada vez por su propio retrato). Al final, les envía una nota dándoles las gracias por su ayuda: ahora podrá escribir un artículo explicando cómo se declaran los hombres. La cinta es una broma realmente bien construida donde el espectador va viendo las reacciones bastante parecidas de los galanes –primero de nerviosismo, después de felicidad–, mientras la gestualidad de ella va aumentando en teatralidad y sentido del humor. Lois Weber, a pesar de utilizar un tono de comedia, no ridiculiza la figura femenina ni hace una parodia. El equilibrio con el que consigue dignificar el entuerto de la protagonista tiene que ver precisamente con su apariencia rigurosa, de mujer doméstica, que esconde la espabilada chica emancipada. Podríamos leer el corto como una advertencia: una mujer no es nunca únicamente lo que aparenta.

1. Pienso en el marido cuando conduce a toda velocidad hasta la casa y la policía lo sigue: esta persecución se resuelve en un mismo plano, a partir de visualizar el coche de los perseguidores a través del espejo retrovisor. Está claro que Lois Weber estaba explorando de qué maneras diferentes se podían presentar las acciones paralelas. Otro ejemplo de proeza sintética se detecta en la utilización que Lois Weber hace del picado: primero, vemos, en plano

picado, cómo la criada deja la llave bajo la alfombra de la puerta de la entrada y, después, vemos entrar al ladrón en la casa que, visto desde el mismo punto de vista picado, descubre la llave bajo la estera, justo donde la criada la ha dejado.

2. Otras actrices que descubrió: Mary MacLaren, Mildred Harris, Esther Ralston, entre otras, y promovió la carrera de guionista de Frances Marion.

En efecto: Lois Weber, viviendo a caballo entre dos eras, se abocó como actriz –y sobre todo como directora– a explicar la ambivalencia que reside en una figura femenina. En este sentido, no es extraño que interpretase *The Spider and her Web* (1914, codirigida con Phillips Smalley), un corto donde encarna a una vampiresa, llamada Madame DuBarr, que destruye el corazón –y los ahorros– de los hombres que ella atrae malignamente; un día, un científico, que quiere acabar con el poder nefasto de la mujer, le hace tomar una poción para hacerle creer que tiene una enfermedad. Madame DuBarr, con el intento de enderezar su vida, adopta un niño de un orfanato, pero, después, descubre el engaño del científico, hecho que la lleva a querer retornar a ser la vampiresa del pasado; pero, al final, se da cuenta de que no puede abandonar a la criatura con quien ha establecido un profundo vínculo familiar. Más que moralizar sobre los bienes maternales, Lois Weber explora cómo los hábitos se conservan: primero, muestra cómo al personaje le cuesta cambiar las costumbres de vampiresa y, más tarde, cómo le es difícil abandonar los sentimientos maternales. Este diálogo –y tensión– entre dos maneras de ser mujer subraya la integración de contrarios que admite un cuerpo femenino. Nancy F. Cott (1987) explica, desde el contexto histórico de la década de los diez, que el cambio de siglo opuso a dos generaciones –la más grande con hábitos decimonónicos y la más joven con nuevos pregones modernos. Pero como matiza Karen Ward Mahar (2006: 91) algunas mujeres, dentro y fuera de la pantalla, retuvieron costumbres del pasado, toda vez que abrazaban las libertades de la *New Woman*. Lois Weber es un buen ejemplo de ello: en la pantalla irradiaba domesticidad, mientras era, indiscutiblemente, una mujer moderna que triunfaba como actriz y directora. En la vida real, revelaba que creía en el matrimonio: «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). Según el historiador Anthony Slide, la relación de Lois Weber con su marido Phillips Smalley había comenzado estableciéndose de manera muy victoriana: durante los dos primeros años de casados, ella no trabajó y se quedó en casa, mientras el marido viajaba como productor teatral. Después Weber rehízo su vida como actriz, escribió guiones y comenzó a hacer películas con Smalley, pero este acabó teniendo celos de los triunfos de su mujer: Slide detalla que los cronistas en el año 1914 escribían sobre la relevancia creativa de Weber en los films que firmaban juntos (SLIDE, 1996: 30). Y, con todo, Lois Weber continuaba preocupada por seguir siendo una buena esposa, tal y como se detecta en sus posteriores declaraciones y en las películas que hizo, donde las protagonistas, como comentaré más adelante, se debatían entre una vida doméstica y una vida más autónoma. Este interés por evocar en sus films cuestiones que tenían que ver con su vida personal se revela de manera más abierta en *The Marriage Clause* (1926), «a semi-

autobiographical examination» (SLIDE: 29) del inicio de su matrimonio que realizó cuatro años después de su divorcio con Smalley. Raso y corto: Lois Weber fue una mujer que, desde su moralismo victoriano, siguió algunos de los recientes estandartes de la modernidad, pero hizo visible la tensión que suponía hacer convivir estas dos maneras de pensar; utilizó la cámara para captar lo que estaba experimentando y, a través de sus personajes femeninos, pudo fijar su pensamiento en movimiento.

2. La Verdad moral de un cuerpo femenino

Sincerely, Lois Weber, firmaba la directora sobre un retrato fotográfico de su figura al inicio de la película *Hypocrites* (1915), film que dirigió ella sola y que se consideró su hito artístico. Se trata de una patraña moral en la que Lois Weber hace una crítica a la hipocresía de los políticos, negociantes y amantes del nuevo siglo, a través de una visión de un predicador situada en la Edad Media, donde un monje fracasa en el intento de hacer conocer a su comunidad *The Naked Truth*, una figura simbólica que todo el mundo malinterpreta porque aparece totalmente desnuda. Este atrevimiento de Lois Weber de hacer salir una mujer desnuda –que incluso mostraba el cuerpo frontalmente– removi6 la censura. *Hypocrites* fue un escándalo por todas partes donde se proyectó (el alcalde de Boston pidió *vestir* el símbolo de la Verdad, solicitando que se pintaran los fotogramas donde salía el personaje desnudo), pero, finalmente, fue un éxito de público y de crítica. Lois Weber no interpretó *The Naked Truth*. Seguramente, no osó presentarse desnudada, pero lo cierto es que en alguna revista se escribió que Lois Weber se había atrevido a interpretar en la película al símbolo desnudo de la Verdad (HECK-RABI: 56). Y, de hecho, no iban tan errados: *Hypocrites* se puede entender como un manifiesto personal de cómo quería tratar el cuerpo femenino en la pantalla: lejos de quererle dar un sentido sexual –pero utilizando el poder erótico de un desnudo femenino– tradujo la sensualidad de un cuerpo en un concepto moral, en un espacio de reflexión.

Lois Weber había trabajado como activista social en las calles en nombre de la iglesia Evangélica; conocía, pues, la importancia de llegar a la gente e intentó que su cine fuera un trozo de realidad, un medio para sacudir al público, para educar moralmente a los espectadores. En la década de los diez y, sobre todo, durante los años de la Primera Guerra Mundial, Weber, como afirma Richard Koszarski (KOSZARSKI: 140), «consiguió un éxito enorme combinando un astuto sentido comercial con una rara visión del cine como instrumento moral». De hecho, cuando Hollywood quiso legitimar el espectáculo cinematográfico, entre la burguesía, tuvo que demostrar que las ficciones podían ser algo más que persecuciones o historias de amor: los valores morales emergieron en las producciones más prestigiosas de David Wark Griffith y Cecil B. DeMille, dos directores que en

1915 competían con las producciones de Lois Weber³. También las actrices más populares de la época como Mary Pickford o Mabel Normand intervinieron ideológicamente en las películas que protagonizaron y, fuera de la pantalla, se pronunciaron a favor del intervencionismo del presidente Wilson, en discursos patrióticos o en la venta de bonos para el estado: dentro y fuera de la pantalla, estas actrices dictaron una moral clara de conducta de cómo tenía que actuar el ciudadano norteamericano. La investigadora Veronica Pravadelli (PRAVADELLI: 2014, 107) defiende que en la década de los diez:

«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)»⁴.

Lo que me interesa subrayar de las palabras de la historiadora italiana es que *la superioridad moral* de la mujer abrazaba el registro de aquello real; por eso, desde la posición del estrellato –caso de Mary Pickford– o desde la creación cinematográfica, en Hollywood, las mujeres de principios de siglo se hacían escuchar. No puede ser casual que, en la película, las dos únicas figuras que entienden la figura simbólica de la Verdad sean de sexo femenino: una mujer –enamorada del predicador– y una niña. Lois Weber evocaba, así, la relevancia de la mirada (moral) femenina; del mismo modo que reivindicaba que el cuerpo femenino estaba más allá de ser objeto para la mirada masculina, inició un trayecto reflexivo sobre la subjetividad femenina.

3. El cuerpo/cine como espacio de reflexión

Un año después, Lois Weber dirigió *Where are my Children?* (1916), una película, de sesenta y dos minutos de duración, firmada con Phillips Smalley, que trata el aborto y el control de natalidad, desde la mirada de diferentes personajes femeninos. Pero Lois Weber se centra en el movimiento del pensamiento de la señora Walton (Helen Riaume), una mujer rica, casada

con un abogado adinerado, que expresa los sentimientos que la atormentan, no tanto por haber abortado⁵, como, sobre todo, por no haberlo comunicado a su marido. Lois Weber visualiza los movimientos reflexivos de este personaje, junto a un marido que arde en deseos de tener hijos, que juega con los niños de sus vecinos o mira embobado las criaturas que lo rodean. En cambio, la señora Walton no demuestra ni un gesto maternal hacia los niños. Es destacable la escena donde el matrimonio recibe en casa a la hermana del marido, que acaba de tener una criatura, y, mientras el señor Walton se deshace en miradas y caricias hacia el neonato, la protagonista no demuestra ninguna emoción. Lois Weber no ridiculiza el talante de la señora Walton (como tampoco lo elogia): la directora construye un personaje femenino que, de forma en principio natural, no tiene vocación maternal.

Pero el deseo del marido de tener hijos hace que la protagonista se replantee su vocación. Es aquí donde Lois Weber vuelve a poner toda su atención para expresarlo cinematográficamente. Para revelar en imágenes el pensamiento de la mujer que se mueve entre la firmeza y la duda, la directora muestra la señora Walton yendo arriba y abajo de su aposento; a continuación, baja la cabeza, reflexiona moviendo levemente el rostro; después, lo levanta con firmeza, como si estuviera emprendiendo una nueva decisión y, al final, se sienta y sonríe con la mirada perdida, convenciéndose de que es capaz de complacer al marido. La gestualidad no es tan diferente a la que he comentado al inicio del artículo, a propósito del cortometraje *Suspense*. Y la idea es similar, porque se trata, en ambos casos, de escenificar el debate íntimo que la mujer experimenta cuando emergen, para sus adentros, dos lógicas, en principio, opuestas: la que forma parte del mundo decimonónico y la que responde al siglo de la emancipación de la mujer. Lois Weber se aboca a intentar captar cinematográficamente la dificultad de fusionarlos. Así, el pensamiento en movimiento de sus personajes visualiza el intento –a veces el fracaso– de sintetizar estos dos imaginarios, convirtiendo el cuerpo femenino en un espacio de reflexión.

Contra una resolución convencional, Lois Weber no hace que la protagonista de *Where are my Children?* acceda finalmente a ser madre, sino que inserta un giro narrativo en el que el matrimonio ya no puede replantearse nada familiarmente:

3. En el año 1915 era la directora más importante de la Universal, tan conocida como D.W. Griffith o Cecil B. DeMille, y en el 1917 levantó su propia productora: la Lois Weber Productions. Ver Annette Kuhn y Susannah Radstone (ed).

4. Para la cuestión de la superioridad moral femenina, ver el estudio revelador de Karen Ward Mahar (2006).

5. Muchas son las lecturas únicamente moralistas de esta película por parte de historiadores. Anthony Slide (SLIDE: 15) ya apunta que la obra de Lois Weber ha estado poco estudiada, incluso por feministas que no han sabido valorar el talento cinematográfico de la directora, rechazando el moralismo o el retrato poco radical que hizo figuración femenina. El libro citado de Veronica Pravadelli es una excepción: ver pp. 108-114 sobre el film *Where are my Children?*

el marido descubre que la mujer le ha escondido el aborto y no puede perdonarla. El film se cierra con una escena en la que la pareja está sentada ante una chimenea, en dos butacas separadas, sin mirarse, haciendo sentir la incomunicación que ha reinado entre los dos a lo largo de los años. Lois Weber sobreimpresiona tres criaturas que juegan alrededor de la pareja; un fundido en negro nos transporta, veinte años después, al mismo encuadre, con los dos protagonistas envejecidos, tragados por la soledad de su silencio; los niños de antes ahora son tres chicos adultos que, sobreimpresionados, rodean amorosamente al matrimonio. Lois Weber, en este final donde capta la inmovilidad del pensamiento, la densidad nefasta del paso del tiempo, catapultada la película a una modernidad cinematográfica sin precedentes: me refiero a la modernidad de las *imágenes-tiempo* con que Deleuze designa las imágenes que contienen pensamiento, aquellas donde la acción deja de ser protagonista, para que emerja la temporalidad. Lois Weber había encontrado la modernidad porque había explorado los sentimientos desde el más estricto realismo.

Cinco años después, cuando su cine empezó a perder el favor del público, los críticos subrayaron de una película como *Two Wise Wives* (1921) que no tenía situaciones dramáticas, no había acción, las heroínas no eran perfectas, pero, precisamente por estos motivos, «seemed true and, more than that, quite likely» (SLIDE: 117). A contracorriente de lo que estaba ofreciendo la *fábrica de sueños*, Lois Weber inicia el film como si se tratara del final de una película clásica para cuestionar abiertamente la clausura convencional de las narraciones hollywoodienses: *Two Wise Wives* se abre con un letrado que reza: «Most stories end: “And they lived happily ever after”» y, a continuación, muestra una pareja de novios que anda hacia un mirador, mientras el sol se pone. La misma Lois Weber había afirmado: «I was tired of unrealistic happy endings» (MAHAR: 141). A partir de reproducir este convencional final feliz en el comienzo de su obra, la directora se propone lo que el Hollywood clásico había escondido siempre: visualizar lo que podía pasar después del *Happy End*.

Two Wise Wives presenta la historia de un matrimonio en el que la mujer (Marie Graham, interpretada por Claire Windsor) está celosamente pendiente del orden de la casa y de complacer a su marido, hasta que una mujer más moderna (Sara Daly, encarnada por la actriz Mona Lisa), también casada, pero nada abocada a su hombre, intenta seducir al esposo de la primera. Lois Weber hace el retrato de estas dos feminidades, como si no

podieran formar parte de un mismo cuerpo, pero, en cambio, muestra los puentes de reencuentro, de unión entre las dos. Y con todo, en ambos casos, hay una crítica de la mujer, tanto de la doméstica como de la moderna. Precisamente por eso no es clara la tesis final de Lois Weber: es imposible saber con certeza por qué modelo de mujer finalmente apuesta (y aquí es importante recordar que el título designa por igual las dos esposas: *Two Wise Wives*). De hecho, entiendo que la directora deliberadamente no quería decantarse por ninguna de las *mujeres sabias*, porque lo que le interesaba era la transición que se produce entre las dos. Anthony Slide (SLIDE: 114) señala que, al final de la película, las protagonistas habrán aprendido una de la otra: Sara será mejor con su marido y Marie no estará únicamente pendiente de su esposo. Nuevamente, Lois Weber acontece una cineasta extraordinaria documentando los sentimientos de las protagonistas que, con sus diferencias, conforman los dos mundos de la realidad femenina de inicios de siglo. La dualidad positivo-negativo, activo-pasivo o mujer del hogar-mujer emancipada, en el cine de Lois Weber, se intenta transgredir, porque, en sus películas, hay una visible investigación de síntesis, de hacer dialogar –sin oponerlas– la nueva mujer moderna del nuevo siglo con la feminidad doméstica de raíces victorianas. Y esta es finalmente su moral: una moral que obliga al espectador a matizar, a reflexionar, más allá de la estructuración cartesiana de un pensamiento binario. Y está claro que no todos los espectadores estaban dispuestos a hacer este esfuerzo: como demuestra Karen Ward Mahar, las comedias matrimoniales de Cecil B. DeMille estaban teniendo un gran éxito en aquel mismo momento, porque eran «puro entretenimiento», mientras que Lois Weber empezaba a ser duramente criticada para intentar «vender una moral» (MAHAR: 148). Una moral, sin embargo, abierta, no sujeta a un pensamiento maniqueo, sino al movimiento contráctil de la reflexión.

4. La subjetividad sintética de la feminidad/de Lois Weber

The Blot (1921) tampoco gustó al gran público, pero la crítica del momento la defendió: el talento cinematográfico de Lois Weber se hace tan visible que todavía hoy es considerada su obra maestra⁶. La actriz Claire Windsor encarnó el papel protagonista de Amelia Griggs, una chica que trabaja de bibliotecaria y pertenece a una familia con graves problemas económicos. El retrato conciso que Lois Weber hace de la pobreza, en escenarios reales, con algunos actores no profesionales es de

6. Una consideración que parte de las pocas obras que ahora se pueden ver. Slide cuenta que Lois Weber hizo muy bien cuarenta largometrajes, aparte de innumerables cortos (unos 100 según IMDb), y que solo se han podido conservar una docena de largometrajes. (SLIDE: 15) Además, la mayoría

se encuentran en archivos o bibliotecas y no todos se pueden ver enteros: a algunos les faltan bobinas.

una concisión extrema (en este sentido, los planos detalle sirven siempre para revelar los objetos desgastados, rotos o agujereados, generando, en todo momento, una percepción muy física de la pobreza). El personaje de Amelia es captado, desde el inicio, como un cuerpo que escapa de la inmovilidad: presentada de manera fija a través de un dibujo hecho a lápiz, la protagonista toma vida, haciendo desaparecer el dibujo que había sobre su rostro. Amelia se pone en movimiento despacio, como si Lois Weber nos quisiera recordar que, en su cine, la acción femenina se resuelve con pequeños gestos que provienen de la interioridad de los pensamientos. A pesar de dirigir dos películas, *A Midnight Romance* (1919) y *Mary Regan* (1919), donde los personajes femeninos encarnaron gestas heroicas en la línea de las populares reinas de los seriales (MAHAR: 143), Lois Weber, después del fracaso de público de *Mary Regan*, volvió a las películas matrimoniales y domésticas, manteniendo su estudio esmerado de la interioridad reflexiva femenina. Hay que recordar que, mientras la directora hacía ese tipo de retratos, el cine de Hollywood, en la década de los diez, para representar la *nueva mujer* del siglo del progreso, construyó diferentes figuraciones femeninas –ingenuas perseguidas, heroínas melodramáticas, protagonistas de seriales de aventuras o comediantes agobiadas–, todas ellas de movimiento externo imparable; y a inicios de la década de los veinte, se había apoderado de la pantalla la nueva *flapper*, la joven dinámica, trabajadora y bailarina. Lois Weber no pudo imponerse con su arte reflexivo a la voracidad con que la audiencia pedía films de acción y entretenimiento: su ritmo no podía ser escuchado y, despacio, perdió el favor de todos los públicos⁷.

Es fascinante, teniendo en cuenta que *Two Wise Wives* tampoco había funcionado en la taquilla, que Lois Weber en *The Blot* volviera a mantenerse en sus ritmos lentos –realistas– y construyera un personaje femenino como el de Amelia Griggs, una mujer de gesto bien poco dinámico (que pasa largas escenas estirada en un sofá, reponiéndose de una locura que la ha dejado débil, sin energías). Amelia, sin embargo, es una mujer trabajadora, culta y refinada que incluso con su enfermedad tiene una densa actividad mental, preocupada por la pobreza familiar. Paralelamente, el film relata el amor que un predicador

pobre y un hombre rico le profesan. El apunte de la madre que intenta que su hija elija al hombre con posibilidades económicas es sintomático para distinguir, nuevamente, dentro de la esfera de la feminidad, la tradición decimonónica –que solo piensa en un buen casamiento– y la mirada de la protagonista que recibe los dos hombres con simpatía, pero sin orientar de manera visualmente clara su deseo. En ningún momento se ridiculiza o se vulgariza la figura del hombre rico: al contrario, se trata de un joven honesto, sensible, abierto, que incluso hace amistad con el predicador. Al final de la película, Amelia se promete con el hombre rico; pero, poco más tarde, en el porche, en la última escena del film, da a conocer sus sentimientos de manera abierta, con una gestualidad mínima, pero haciendo saber de forma clara y concisa el movimiento de su pensamiento. Amelia mira cómo se aleja el predicador que acaba de despedir con ternura y atención; el hombre pobre anda por un sendero y se gira hacia la casa que acaba de abandonar; la protagonista no parece darse cuenta de la mirada lejana masculina y, en primer plano, se pliega hacia dentro, se sonríe, como si estuviera haciendo volar alguna fantasía y, finalmente, mira a las alturas haciendo visualizar que está poniendo en marcha su deseo⁸. El suspiro de la protagonista enlaza con un contraplano del predicador que también suspira mirando en dirección a la chica. Pero ninguno de los dos sabe de la mirada del otro. En uno de los finales abiertos⁹ más modernos de la historia del cine, sin explicitar qué pasará a continuación, transgrediendo el *Happy End* convencional del cine clásico de Hollywood, Lois Weber inserta el deseo desaforado de una mujer que concibe su felicidad en una dimensión mental, seguramente nada corporal, pero que ofrece libremente a partir de un movimiento íntimo hacia afuera. Con este gesto, Amelia sintetiza la manera de escribir(se) de Lois Weber, da forma a una subjetividad femenina de principios de siglo que retiene corporalmente, pero que permite ser leída interiormente; Amelia sintetiza, desde el cuerpo del pensamiento, los hábitos femeninos de la tradición decimonónica con los gritos liberados del deseo de la *New Woman*. •

7. A partir de esta película, Lois Weber dirigió solo siete films. El último sonoro: *White Heat*, 1934, en que se trataba el tema del amor interracial. Tuvo tantos problemas con la censura del Código Hays que la película no fue ni distribuida.

8. Para entender a qué gestualidad del deseo me refiero: BOU en SEGARRA:71.

9. La clausura abierta (y moderna) en films de exploración realista la encontraremos, de manera ampliamente comentada, en films posteriores como *Avaricia* (*Greed*, 1924) de Stroheim o *Tabú* (1931) de Murnau. Y, obviamente, en *Luces de la ciudad* (*City Lights*, 1931) de Chaplin, obra, no olvidemos, que finaliza también con un plano contraplano.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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*, noviembre 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) es profesora titular del Departamento de Comunicación Universitat Pompeu Fabra y directora del Máster en Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneos (UPF). Es autora de los libros *La mirada en el temps* (1996), *Plano/Contraplano* (2002) y *Diosas y tumbas* (2004). Sus líneas de investigación son la *Star* en el cine clásico y la representación del deseo femenino (*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 otros capítulos de libros o artículos). En la actualidad es la investigadora principal del proyecto I+D del Ministerio de Economía y Competitividad *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos: España, Italia y Alemania (1939-1945)*.

«Como mínimo hay que comenzar con la sensibilidad corporal»: La danza como dirección en el coreocine de Maya Deren

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

Dance as filmmaking in Maya Deren’s choreocinema

Elinor Cleghorn

RESUMEN

Para la cineasta experimental ucraniano-estadounidense Maya Deren (1917-1961) la dirección cinematográfica *era* danza. A través de su presencia como actriz, sus manipulaciones técnicas y mecánicas del movimiento interpretado en danza, y sus compromisos con la técnica cinematográfica, Deren presentó un acercamiento radical en la elaboración de la película-danza, que se proclamó a mediados de los años 40 como «un arte virtualmente nuevo de “coreocinema”». Este ensayo explora cómo el «coreocinema» de Deren derivó de su antigua sensibilidad por la danza, y defiende que sus roles como actriz en *Meshes of the Afternoon* (1943), *At Land* (1944) y *Ritual in Transfigured Time* (1945/46) constituyen complejas imbricaciones coreográficas de actuación, dirección y filmación. Mientras la dirección de Deren es sinónimo de la involucración de su “yo” dentro de las películas mismas, sus actuaciones se afirman en la inmersión en la danza como refutación de la dimensión personal. Analizando el impacto del interés de Deren por la danza como expresión ritual, colectiva y despersonalizada, este ensayo defiende que los roles como actriz de Deren ejemplifican su ambición por usar la danza, creada con las manipulaciones del instrumento fílmico, para articular la subjetividad femenina liberada de los márgenes de las normativas codificaciones sociales y culturales. Asimismo, este ensayo se fija en la resonancia de las innovaciones de Deren en el trabajo de cineastas-danza como Shirley Clarke, Amy Greenfield y Sally Potter, proponiendo que, para las cineastas feministas, una afinidad particular con la danza ha permitido al «coreocinema» evolucionar en forma de matizadas meditaciones sobre el trabajo encarnado, la voluntad artística, y la siempre móvil configuración de la subjetividad femenina.

PALABRAS CLAVE

Maya Deren, coreocinema, danza, película-danza, feminismo, subjetividad, interpretación, encarnación, trabajo, 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.

En la primera escena de su película-danza *Ritual in Transfigured Time* (1945/6), Maya Deren aparece, apoyándose en el marco de una puerta. Cruza el umbral, ocupa una silla y empieza a desenvolver una madeja de lana. La protagonista de la película, interpretada por la bailarina Rita Christiani, entra en el plano y, con el brazo levantado, se mueve hacia la habitación ocupada por “Maya” como si estuviera obligada. La cámara sigue la mano de Christiani acercándose mientras Maya, con la madeja sostenida en una tensa diagonal a lo largo de su cuerpo, inclina la cabeza hacia un ovillo de lana situado en un asiento delante de ella. Christiani se sienta y las dos mujeres, vigiladas por una estricta musa interpretada por la autora de diarios y escritora Anaïs Nin, empiezan el ritual que las ligará como dobles en la danza de la protagonista, atravesando las restricciones de los compromisos sociales, hacia la expansiva libertad de la subjetividad. Con la madeja enrollada alrededor de las manos y las palmas abiertas, Maya articula una conversación muda, meciendo la cabeza. Mientras el enrollar de Christiani se ejecuta a un ritmo naturalista, las sucesivas tomas de Maya se resuelven a cámara lenta. Obtenida alternando planos de perfil de Christiani, filmados a una velocidad constante de 24 fotogramas por segundo, y planos de Maya a ratios de fotograma más altos, la secuencia propone la simultaneidad de dos órdenes de tiempos diferentes: el efecto es parecido a una disonancia repentina en una frase musical, como un choque bitonal. La manipulación del motor de la cámara transforma los amplios gestos de los brazos de Maya en las tartamudas articulaciones de un títere; sus expresiones faciales se contorsionan, y los movimientos de su boca suscitan hechizos inauditos. Cuando la secuencia llega al clímax, Maya desenvuelve la madeja completamente; los gestos de la mano, capturados a 148 fotogramas por segundo, convergen en una danza de misteriosa gracia y los cabellos le nublan el rostro, «moviéndose lentamente con aquel flotar horizontal que solo los ritmos rápidos hacen posible» (DEREN, 1946a:48). Liberada de la madeja, con los ojos cerrados, Maya levanta las manos mientras inclina la cabeza atrás, y durante unos diez segundos la pantalla se entrega a un retrato estático de Maya Deren, temblando en los límites del movimiento.

Maya Deren actuó en tres de sus seis películas finalizadas; *Meshes of the Afternoon* (1943), *At Land* (1944) y *Ritual in Transfigured Time*. En los guiones técnicos y notas de preproducción se refiere a sus roles como “Maya” o simplemente “chica” o “mujer”, y en sus escritos teóricos separa el comentario sobre las películas de la cuestión de su presencia como actriz. El trabajo de Deren, aún así, es sinónimo de involucración de su “yo” dentro de las películas mismas. En *Meshes...*, Maya existe en todas partes a la vez, fracturada en cuatro iteraciones del subconsciente de la protagonista mientras sueña a través de una desorientadora poética de la contención doméstica. En *At Land*, los reflejos de Maya se unen a la investigación mitológica de la protagonista

para preservar una «identidad constante» en medio de la fluidez volátil del mundo exterior (DEREN, 1988:365 original de 1946b). En *Ritual in Transfigured Time*, Maya aparece como el equivalente de la protagonista, a la vez una doble de Christiani y su espíritu familiar, en una coreografía social que se mueve hacia la realización de la «metamorfosis crítica» de la protagonista (DEREN, 2005:225, original de 1946c).

Deren llegó a la dirección de cine con una «profunda sensibilidad...por la danza» (DEREN, 1984:431, original de 1941). A pesar de que nunca emprendió estudios formales, ella se sentía bailarina; pero, más que seguir una carrera como intérprete, convirtió la fascinación por la danza como expresión cultural en el foco de su progresión como escritora e investigadora. En 1941, Deren se dirigió a la coreógrafa y antropóloga Katherine Dunham para proponerle que colaborasen en un libro para niños que explicara el origen y el significado de las danzas «de una manera sencilla y antropológica», a través de ilustraciones y textos poéticos (Ibid). Aquel mismo año Deren empezó a trabajar como secretaria y asistente editorial de Dunham y se unió a su compañía, el primer grupo de danza afroamericana y afrocaribeña autosostenible en los Estados Unidos, dentro de la gira nacional del musical *Cabin in the Sky*. Durante los años 30 Dunham había hecho estudios de campo sobre formas de danza caribeña, particularmente aquellas propias de Trinidad y Haití, y por lo tanto Deren tenía acceso a sus exhaustivos materiales de investigación, que incluían metraje en 16mm de danzas interpretadas en el contexto de rituales religiosos y comunitarios. Cuando su trabajo con Dunham se acabó, el 1942, Deren se focalizó en su propia investigación sobre las formas de danza ritual, y aquel mismo año publicó un ensayo titulado «Religious Possession in Dancing» en la revista *Educational Dance*. Deren todavía no había concebido la idea de hacer películas, pero el ensayo introduce una organización del pensamiento alrededor de las condiciones somáticas y de los efectos psicológicos de la danza ritual y de la posesión ceremonial que impregnaría la visión de Deren desde el principio. Para Deren, la danza ritual implicaba una condición ejemplar de «despersonalización», en la que el participante, propulsado hacia la posesión a través de la resistencia física y con la cooperación de la comunidad, se libera «de las especializaciones y de los confines de la personalidad» (DEREN, 1946a:20).

La dirección coreográfica de Deren sobre el movimiento corporal en sus películas, incluidas aquellas en las que aparece, recurre al lenguaje de la danza para absolver la dimensión personal y refutar la caracterización. En el cine de Deren la danza nunca es simple decoración o floritura: más bien se despliega como articulación corporal de la subjetividad humana, liberada de los márgenes sociales y culturales codificados que determinan la identidad individual. De la danza también emana una fuerza

transformadora: el cuerpo encarna y estructura el paso del tiempo, se esfuerza más allá de las limitaciones musculares y gravitacionales, y extiende los impulsos animados a espacios y objetos. A Deren el cuerpo poseído le ofrecía un modelo para una condición particular de danza filmica, puesto que, en el contexto ritual, lo devoto es el instrumento de la expresión colectiva que reside más allá de la voluntad del individuo: la danza, iniciada por la apuesta somática y psicológica del participante en la ceremonia, es pues mediada y sostenida por fuerzas extrínsecas, los ritmos de la percusión y la canción, que no solo actúan sobre el cuerpo que danza, sino que también habitan su mismo latido. En la dirección cinematográfica de Deren, la danza deriva de la cámara y de sus manipulaciones mecánicas, de la tecnicidad que abraza con sus cuerpos filmados para expresar, según decía, una «trascendencia» de las «intenciones y movimientos de los intérpretes individuales» (DEREN, 2005:227, original de 1946c). En su análisis de una secuencia de *Ritual* donde los gestos y saludos de los invitados a un cóctel son coreografiados en una danza frenética de animación social, Ute Holl escribe: «En la pantalla aparece una danza que no se ha danzado nunca, sino que ha sido creada por la cámara y el trabajo de montaje. Las emociones están... producidas por artefactos técnicos. Están engendradas más allá de las intenciones de los actores» (HOLL, 2001:165). Cuando Deren «actuaba» en sus películas, habitaba el espacio filmico como una articulación encarnada de su propia visión coreográfica. Ella se mueve como una bailarina instrumental, transponiendo el patrón, descrito en sus guiones técnicos, en movimiento, dirigiendo las atenciones de su cuerpo hacia su transformación en una entidad coreo-filmica.

Como bailarina, Deren tenía una habilidad innata por componer su cuerpo en las actuaciones cinematográficas, para encontrar texturas de significado a través de un simple paso, el alzamiento de una mano, o un parpadeo. En sus movimientos transforma el esfuerzo en misteriosa gracia. En *At Land* retuerce el torso con precisión agotadora mientras escala el tronco de madera de un árbol; rept a través de la mesa de un banquete como si nadara, corpórea pero, en cierta medida, ingrávida. *Meshes...* se desarrolla al ritmo de sus zancadas; los estiramientos de sus brazos son controlados y gráciles, sus extremidades se deslizan por las superficies de paredes y pasillos. Cuando Deren empezó a experimentar con la dirección, manipulaba la Bolex como una extensión de su cuerpo, como una curiosa prótesis. Tal como escribe sobre los tentativos inicios de *Meshes...*: «Empecé pensando en términos de una cámara subjetiva, que mostraría solo lo que yo podía ver por mí misma sin la ayuda de espejos, y que se movería por la casa como si fuera un par de ojos...» (DEREN, 2005:203, original de 1946). El primer material filmico de Deren era su propio cuerpo, y a pesar de que *Meshes...* en gran medida

abandona la perspectiva subjetiva, los movimientos de la protagonista se prolongan desde la intimidad encarnada de Deren con la cámara, desde su disposición a ser movida por ella, a someterse a sus manipulaciones. Más adelante Deren conceptualizó la cámara como un «participante activo» en la creación de sus danzas filmicas: la cámara no solo podía conseguir atributos de la danza a través de las repeticiones, las expansiones, las aceleraciones y las atenuaciones que su mecanismo podía poner en movimiento, sino también que su flexibilidad, como instrumento de mano, permitía que los movimientos de la cineasta se incorporaran a la película, que dentro del plano produjeran la derivación muscular del movimiento (DEREN, 2005:172-173, original de 1960). Dirigir, para Deren, era danzar: un trabajo que lucha para aligerarse, una exhibición de esfuerzo liberándose del peso. Los roles de Deren en *Meshes...*, *At Land* y *Ritual* constituyen una compleja imbricación de actuación física, dirección coreográfica y filmación encarnada. Al final de la escena en la que se desenrolla la lana en *Ritual*, “Maya” es superada por el agotamiento exquisito del trazado de sus movimientos a una velocidad cada vez más lenta. Aquí, el cuerpo de Maya interpreta una inversión referencial del trabajo de dirección de Deren. La secuencia de la madeja instiga el proceso de posesión que inserta la película en su fabuloso orden temporal, y, así como Maya es poseída dentro de la película, ella misma exhibe la posesión mecánica y material de esta película por parte de Deren. Cuando la madeja se desenvuelve del todo y Maya se esfuma en el ovillo de lana, recordamos la metamorfosis que experimenta la Aracne de Ovidio, con una habilidosa gracia para enrollar, tejer y trabajar la lana que le condena el cuerpo en la forma de sus obras, como si fuera una araña: «del vientre, aún así, ella remite una urdimbre» (OVIDIO en INNES (trad.), 1955:138). Mientras hacía la última película que completó, el astral ballet, técnica y coreográficamente ambicioso, *The Very Eye of Night* (1958), Deren se describía a sí misma como una araña, sacando el proyecto de sus propias entrañas (DEREN, 1953). Pero en *Ritual*, la visión mitológica de Deren, “Maya” rehúye las contenciones de la domesticidad para bailar en las profundidades informes del océano, donde se mezcla con la protagonista Christiani, con sus obras transfiguradas en la pura sustancia cinemática de la imagen en negativo. En *Meshes...*, *At Land* y *Ritual*, Maya danza estados de corporeidad femenina que mitologizan la lucha de una mujer para conectarse consigo misma, desanclada de las formas de identificación social y sexual que tratan de contenerla. A la vez, a través de estas danzas Deren hace visible su trabajo de dirección: Maya encarna los extenuantes trabajos físicos, materiales y mecánicos de una artista esforzándose, como escribe Millicent Hodson, para crear «con cada paso una iconografía de la experiencia femenina» (HODSON, 1984:xi).

En el libro *A Politics of Love: The Cinema of Sally Potter*, Sophie Mayer discute la “incorporación de la danza al cine” que hace Potter en su película narrativa experimental *Thriller*, de 1979, una reimaginación de la ópera de Puccini *La Bohème*, de 1896. Potter comenzó a formarse como bailarina y coreógrafa en 1971, primero en la London School of Contemporary Dance, donde estudió con Richard Alston y Siobhan Davies, antes de formar el dúo interpretativo Limited Dance Company en 1974 con el artista de danza y coreógrafo Jacky Lansley. Como Mayer sostiene, el énfasis de Potter en la danza y los cuerpos que danzan en sus películas, incluidas *The Gold Diggers* (1983) y *La lección de tango* (*The Tango Lesson*, 1997), se basa en el interés para hacer visible el trabajo artístico de la dirección: «La danza no es la perfección ahistórica del ballet o la producción en masa de coristas de las películas de Busby Berkeley, sino que es por sí misma un trabajo individual, a través del repetitivo y difícil proceso de ensayo y error necesario para producir la expresión creativa» (MAYER, 2009:45). En *La lección de tango*, la misma Potter interpreta el papel de Sally, una directora con una fascinación tal por aprender tango que ofrece a un bailarín, Pablo, un papel en su película a cambio de enseñarle a bailar. Para Mayer, el valor que Potter coloca en el esfuerzo extenuante y exhaustivo inscrito en la actuación, entendido como trabajo del cuerpo, obvia su identificación con «actores estrella por su fama»: más bien, la visibilidad del trabajo conecta a los espectadores de Potter con los «yo privados» de sus intérpretes, expresados a través de la «disciplina de la interpretación» (Ibid, 75). En la dirección de Deren, la incorporación cinemática de su cuerpo danzando en la trama y urdimbre de sus películas hace visibles y, en palabras de Mayer, valiosos, los trabajos físicos, materiales y mecánicos de su hacer artístico, conjurando un lugar para la formación de la subjetividad artística de Deren que lo exige de la reducción de su «aparición corporal» a un emblema de su «construcción de estrella» (Ibid). Como en la dirección de Potter, las innovaciones de Deren en la danza fílmica evolucionaron a través de una intensa atención a lo que significaba *trabajar*, y, a través del trabajo, *moverse*. En 1955, mientras hacía *The Very Eye of Night*, Deren quería retirar *Meshes*... de la circulación porque consideraba que representaba las expresiones «virtualmente ininteligibles» de un medio que ahora era su «lengua materna» (DEREN, 2005:191, original de 1965). Aún así, ella indica un importante punto de partida en la que denomina la secuencia de las «cuatro zancadas». Mientras sostiene un cuchillo, una de las “Mayas” soñadoras

empieza a moverse hacia otra Maya, que duerme en una silla. Se levanta y empieza a andar; en primer plano su pie, calzado en una sandalia, aterriza primero sobre arena, sobre hierba en el siguiente plano, después sobre pavimento, y finalmente sobre una alfombra¹. La secuencia culmina con Maya que lleva el cuchillo de vuelta a la habitación, avanzando hacia la Maya dormida. Deren coreografía las «cuatro zancadas» con la intención de expresar la violencia implícita en el viaje psicológico de un individuo; tal como escribe: «Lo que quería decir cuando planifiqué aquella escena era que tienes que hacer un largo camino –desde el principio de los tiempos– para matarte a ti mismo...» (Ibid, 192). En una carta a James Cardo, conservador cinematográfico en George Eastman House, de 1955, Deren describía el impacto iluminador de presenciar el trabajo encarnado de su propia dirección en *Meshes*. En la secuencia de las cuatro zancadas, donde este trabajo se hace visible como costura, como sutura, Deren identificaba la emergencia de uno de los principios más fundamentales de su dirección coreográfica; la prolongación dinámica del movimiento corporal a través de dislocaciones oníricas en el tiempo y el espacio. Esta «breve secuencia», escribe, le impactó «como la grieta que permite que la luz de otro mundo brille a través suyo...» en la metafórica habitación cerrada de *Meshes of the Afternoon*. Deren escribe:

«...como acostumbraba a sentarme allí y mirar (*Meshes*) cuando se proyectaba para amigos, en aquellos primeros tiempos... no paraba de decirme a mí misma: “Las paredes de esta sala son sólidas excepto en un punto de allá... Allí hay una puerta que lleva hacia algo. Tengo que conseguir abrirla porque a través de ella puedo salir, en vez de marchar por el mismo lugar por donde he entrado”.

Y así lo hice, cotilleando hasta que los dedos me sangraban. Y así llegué al mundo donde la identidad del movimiento abrazaba y transcendía todo tiempo y espacio...» (Ibid).

Meshes no era una película de danza *per se*, sino, como expresó Deren, una «coreografía en el espacio», donde la danza deriva de los movimientos naturalistas de la protagonista a través «de un mundo de imaginación» (DEREN, 2005:221, original de 1945) descrito por las cambiantes propuestas espaciotemporales de la película. Cuando empezó a explorar la posibilidad de crear una danza «expresamente para la cámara» (DEREN, 2009: 262, original de 1945) en 1945, la secuencia de las «cuatro zancadas», que había interpretado, coreografiado, y editado, le ofreció un

1. Aunque Deren la describía como la secuencia de las «cuatro zancadas», en realidad hay cinco primeros planos de su pie; los dos primeros aterrizan sobre la arena.

acercamiento radical al tratamiento del cuerpo danzando en la película, descrito por el crítico de danza John Martin como «... los inicios de un arte virtualmente nuevo de “coreocinema” en que la danza y la cámara colaboran en la creación de una obra artística única» (MARTIN en DEREN, 1988:366, original de 1946). Después de hacer *At Land*, e impulsada por su interés en la danza ritual y por las capacidades coreográficas únicas de los movimientos y de los mecanismos de la cámara, Deren hizo *A Study in Choreography for Camera*, «una danza tan relacionada con la cámara y el corte que no podía ser “actuada” como una unidad en ninguna parte más, sólo en esta película en particular» (DEREN, 2005:222, original de 1945). Hecho en colaboración con Talley Beatty, un bailarín que Deren conoció mientras trabajaba con Dunham, *Study...* presenta un único cuerpo danzante atravesando una geografía expansiva y simbólica. Deren describió la película como una «muestra de película-danza», y esperaba que abriera a «una nueva era de colaboración entre bailarines y cineastas... una en la que ambos compartirían sus creativities y talentos hacia una expresión artística integrada» (Ibid). A pesar de que, de hecho, Deren no aparece en la pantalla, su presencia es casi agobiante como agente de las innovaciones coreográficas de la película, como directora de los movimientos de Beatty, y como propulsión muscular para la intensificación mecánica de su actuación profilmica. El concepto coreocinemático de Deren, afirmado en la inscripción encarnada de su trabajo de dirección en los movimientos del cuerpo filmado, fue particularmente influyente para las mujeres artistas que pasaron a la dirección de cine desde la danza, tales como la cineasta experimental y documentalista Shirley Clarke, y la artista de cine y vídeo, proveedora de cine-danza, Amy Greenfield. En un texto de 2002, Greenfield explica como *Study...* «redefinió las posibilidades para la transformación de la danza en cine de vanguardia» (GREENFIELD, 2002:21). Greenfield describe el movimiento culminante en *Study...*, el «salto idealizado y flotante» (DEREN, 2005:224, original de 1945) en el que Beatty hace una ascensión directa sostenida durante casi treinta según, como si fuera el salto de Deren. Obtenido con un montaje de fragmentos de material de Beatty filmados por separado conforme sube, hace la cumbre y desciende, el salto parece liberar al bailarín de la gravedad, conjurando un ejemplo de danza enteramente específico de las manipulaciones filmicas de Deren. Greenfield llegó a la dirección de cine en 1970 después de diez años formándose como bailarina y coreógrafa, y su cine-danza se construye sobre la involucración de sus actuaciones ante la cámara, su dirección coreográfica del movimiento detrás la cámara, las negociaciones cinematográficas encarnadas del espacio y los complejos procesos de edición. En *Elemento*, hecha en 1973, Greenfield lucha desnuda a través del barro, sus extremidades emergiendo y sumergiéndose rítmicamente mientras la cámara danza a lo largo de su cuerpo. *Elemento* fue filmada por Hilary Harris,

una directora de cine experimental y documental que hizo su propia película-danza, *Nine Variations in a Dance Theme*, en 1966. Greenfield dirigió el trabajo de cámara de Harris para, alternativamente, sincronizarse y oponerse al intenso lenguaje de sus movimientos, activando la connivencia volátil de la cámara en la comunicación de una «experiencia-femenina-humana» excepcionalmente cinemática (GREENFIELD en HALLER, 2007:159). Para Greenfield, el énfasis de Deren en el trabajo de cámara encarnado como derivación de las energías móviles de la danza, como conceptualizó en sus escritos después de hacer *Study...*, fue profundamente influyente en su transición de la danza y la coreografía al cine experimental. Según escribe, «Deren escribió sobre todos los movimientos, incalculables e inclasificables, que eran posibles con la cámara en mano en relación directa con el cuerpo. Esto se convirtió en el sello distintivo de mi uso de la cámara» (GREENFIELD, 2002:26). Deren influyó de forma similar a Clarke, que en 1953 hizo su primera película, *Dance in the Sun*, después de estudiar con Martha Graham, Hanya Holm y Doris Humphrey; la influencia podía sentirse en su creación de cine-danza en coreográfica colaboración con la cámara. Clarke hizo *Dance* con una Bolex que recibió como regalo de boda: la película presenta al coreógrafo y artista de danza Daniel Nagrin interpretando «movimientos fluidos alternados entre una localización interior y una exterior» (RABINOVITZ, 1991:97). Después de conocer a Deren y de ver sus trabajos en 1953, Clarke estaba particularmente inspirada por los principios coreográficos de *Ritual*, y de películas como *In Paris Parks* (1954) y *Bridges-goround* (1958) extiende el cine-danza más allá del cuerpo que baila, hacia los ritmos inherentes a las actividades cotidianas y el latido de los espacios urbanos.

Maya Deren no fue la primera artista femenina en explorar la relación de la danza y el cine, pero destaca como el foco más iluminador dentro de este nexo histórico. Durante las primeras décadas del “modo experimental” del cine, unas cuantas artistas pioneras buscaron alianzas entre cine y danza. La profesora Antonia Lant ha sugerido que las mujeres tendieron a «gravitar» hacia la danza en parte porque la forma incluía una afinación particular con la experiencia encarnada (LANT, 2006:145). Para las artistas que exploraron la relación de cine y danza antes de la inauguración del coreocinema por parte de Deren en los años 40, el impulso intuitivo hacia la danza era ciertamente fundacional para la creación de constituciones radicales del arte cinematográfico. Las innovaciones tecnológicas, conceptuales y estéticas de Loïe Fuller, Germaine Dulac, Lotte Reiniger, Mary Ellen Bute, Stella Simon y Sara Kathryn Arledge, por ejemplo, se prolongaban, sin duda, desde la relación encarnada de cada artista con la danza y el movimiento coreográfico, ya fuera a través de la actuación, la coreografía o la condición de espectadora. Aún así, las diversas y complejas condiciones

móviles, temporales, sensoriales y perceptivas que han surgido de cada una de las confluencias únicas entre danza y cine en estas artistas desafían completamente las restricciones de la “película-danza” en los márgenes normativos de una sensibilidad de género. Además, un análisis de la contribución de estas artistas desde el prisma de su “sensibilidad” íntima hacia la danza posibilita una recuperación crítica de sus motivaciones personales, necesitada, por tanto, de una priorización discursiva de la subjetividad individual y de la voluntad creativa. Para cada una de las artistas mencionadas, la danza no era meramente un sujeto figurativo o una estilización del movimiento. Más bien, la danza funcionaba como estímulo líder que estructuraba las propuestas de tiempos, espacio y movimiento de sus trabajos, que a su vez surgían de sus respectivas conceptualizaciones de la dirección como una operación expresamente coreográfica al nivel material de la producción. El coreocine de Deren introdujo el concepto de la dirección *como* danza, como unión creativa de la actuación corporal, el diseño coreográfico y la manipulación técnica, afirmada poniendo en primer término la voluntad creativa femenina. Como ha explicado Maria Pramaggiore, las películas con «autorepresentación» de Deren –*Meshes, At Land* y *Ritual*– resisten «los imperativos culturales alrededor del género y la sexualidad», y por definición conciben «...el deseo y la identificación [femeninos] como... un descubrimiento fluido

más que como certeza» (PRAMAGGIORE, 2001:240). A su vez, es el *trabajo* de dirección de Deren, los extenuantes esfuerzos físicos, materiales y mecánicos de una artista luchando contra los reduccionistas márgenes de la identificación femenina en que demasiado a menudo se la enclaustra, lo que se activa en las películas en las que aparece. Como escribe Pramaggiore, la dirección cinematográfica de Deren «...(trata) la dialéctica de la identidad individual como una coreografía restrictiva» (Ibid, 239): componiendo sus películas en adhesión a la lógica del ritual, Deren creó un modelo a través del cual «desfamiliarizar y esquivar» (Ibid) limitaciones como estas. En las películas de Deren, la danza deriva de la aplicación de las capacidades únicas del medio en las actuaciones originarias de sus cuerpos filmados, que convergen en complejos coreográficos que sitúan el significado como algo que siempre se crea en movimiento. Cuando ella aparece en la pantalla, la identidad de Maya Deren es de hecho desfamiliarizada, pero a través de las fragmentaciones, multiplicaciones, aceleraciones y atenuaciones a que somete su propio cuerpo, “Maya” se conjura como la proyección coreográfica de las «manipulaciones conscientes» (DEREN, 1946a:20) de Deren, que se combinan para describir la subjetividad femenina y la voluntad artística feminista como indeterminadas, intersticiales y siempre en movimiento, siempre en formación. •

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 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 Alicat 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 es escritora, investigadora, profesora y programadora especializada en los inicios del cine feminista y en teorías de la encarnación. Doctora por el Birkbeck College, University of London, con una tesis que explora el cine encarnado de Maya Deren, Lotte Reiniger y Loïe Fuller. En 2011, Cleghorn comisarió *Maya Deren: 50 Years On*, un programa de proyecciones, conversaciones y actos para conmemorar el 50 aniversario de la muerte de la cineasta en el British Film Institute de Londres. Ha sido invitada para hablar

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.

sobre el cine de Deren en el Nottingham Contemporary, el BFI Southbank, el Camden Arts Center y la Tate Modern, además de participar en diversos simposios de investigación sobre cine feminista en espacios como el ICA London, el BFI, Pitt Rivers Museum a Oxford y el London Feminist Film Festival. Ha publicado en *Screen*, *The Moving Image Review and Art Journal*, y *The International Journal of Screendance*.

elinorcleghorn@googlemail.com

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 última¹. 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)²–, 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
- KRASNER, David (2011). *An Actor's Craft: The Art and Technique of Acting*. Palgrave.
- KROHN, Bill (1977). *Les Cahiers du cinéma 1968-1977: Interview with Serge Daney. The Thousand Eyes*, no. 2.
- MARTIN, Adrian (2001). *La nuit expérimentale. Deux fois de Jackie Raynal*, en N. Brenez & C. Lebrat (eds), *Jeune, dure et pure! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France* (Cinémathèque française/Mazzotta).
- MK2 (2004). Wanda DVD (Francia).
- RÉMOND, Marie (2013). *Vers Wanda* (La Colline theatre nationale), http://www.colline.fr/sites/default/files/documents/dpeda_wanda.pdf
- REYNAUD, Bérénice (2004). *For Wanda*. ELSAESSER, T., HOWARTH, A. & KING, N. (eds), *The Last Great American Picture Show*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

CRISTINA ÁLVAREZ LÓPEZ

Crítica 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).

El problema con Lupino

The Trouble with Lupino

Amelie Hastie

RESUMEN

Única actriz que se dirigió a ella misma durante la era clásica de Hollywood, Ida Lupino también fue actriz y realizadora de televisión. Este ensayo defiende que el problema con Lupino no es que históricamente hiciera poco, sino que hizo demasiado. Moviéndose por varios papeles en cine y televisión y, de hecho, moviéndose entre las industrias del cine y la televisión, categorizarla se volvió cada vez más difícil. Y si Lupino no siempre es descifráble históricamente, en realidad su trabajo como realizadora de televisión no puede ser “leído” con facilidad. Aunque dirigió televisión entre 1956 y 1968, la mayoría de su trabajo de dirección para la pequeña pantalla se fecha entre 1960 y 1964, cuando trabajó en más de 40 episodios en total. Así que encontrar patrones visuales manifiestos y consistentes a lo largo de su trabajo es casi imposible, dada la variedad de series, estilos, géneros, y el periodo de 14 años en el que trabajó en un medio donde la fuerza creativa primaria no era el realizador, sino el guionista y el productor. Sin embargo, a lo largo de su trabajo como actriz de televisión emerge un patrón discernible: muchas de sus apariciones televisivas directa o indirectamente comentan su trabajo como directora en la pequeña y la gran pantalla, así como su posición histórica. A través de estas ficciones –tanto si Lupino era directamente “encasillada” o no– el patrón que aflora sirve para narrar el final de esta carrera de actriz-directora. Considerando su trabajo, variado y aparentemente “ilegible”, los académicos deben diseñar otros modelos para el análisis histórico y textual de esta significativa figura americana.

PALABRAS CLAVE

Ida Lupino, dirección de televisión, actriz-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 premisa de la serie de televisión estadounidense *Mr. Adams and Eve* (CBS, 1957-1958) se narra en sus títulos de crédito animados: «Este es Mr. Adams. Y ella es Eve. Son marido y mujer, estrellas de cine. Con Ida Lupino y Howard Duff. Y en la vida real son realmente marido y mujer. Son Mr. Adams y Eve». Un episodio glorioso titulado ‘Mr. Adams and Eve and Ida’ (1958) empieza con un plano en un escenario con tres figuras sentadas en las sillas del director, dando la espalda a la cámara: un hombre en medio y una mujer a cada lado. Las luces sobre las mujeres se atenúan mientras el foco va al hombre. La silla revela que se trata de “Howard Adams», y pronto Howard (interpretado por Howard Duff) se gira para anunciar: «Tengo un pequeño problema. Veréis, hay dos mujeres en mi vida. Aquí está Eve Drake.» Da la entrada a Eve, interpretada por supuesto por Lupino, que se gira a la derecha para mirar al público y anunciar: ‘Hola, queridos». La cámara vuelve por corte a Howard, que prosigue: «Y aquí está Ida Lupino». Cuando la cámara se mueve, ella se gira hacia la izquierda, se quita las gafas, y dice: «Hola, queridos».

La premisa de este episodio en particular es la siguiente: Howard y Eve están asignados para rodar una película, pero el director se pone enfermo. Mientras los productores discuten con los actores sobre la sustitución, Howard recuerda haber visto «una película en televisión la otra noche» que tiene todos los ingredientes para el filme en el que están trabajando. No puede recordar el director o el título, aunque «es alguien que todos conocemos», pero describe la trama de *El autoestopista* (*The Hitchhiker*, 1953), de Lupino. Eve de repente empieza a echar humo, proclamando: «*El autoestopista*, ese es su nombre, y la dirigió Ida Lupino», antes de salir hecha una furia de la habitación. Pese a la envidia de Eve respecto a Lupino –basada tanto en que todo el mundo la tomaba por Lupino cuando llegó a Hollywood como en que Howard «solía ir con ella»–, Lupino asume el rol de directora, convenciendo al final a Eve y a los productores.

El episodio termina donde había empezado, con las tres figuras en sus sillas de director en un escenario casi a oscuras. Howard mira a cámara para decir: «Ahora mi problema es: ¿con cuál de las dos me voy a casa?». Ambas mujeres se levantan, se ponen a ambos lados de Howard, y los tres se marchan juntos, cogidos del brazo. Como los créditos no tardan en anunciar, el episodio fue escrito por una mujer, Louella MacFarlane, aunque, al fin

y al cabo, no fuera dirigido por una (Lupino dirigió solo un episodio de esta serie). *Mr. Adams and Eve* se basaba, como dicen los créditos, en personajes creados por Collier Young, el segundo marido de Lupino. Y la serie fue producida por la Bridget Productions, Inc., una empresa cuyo nombre venía de la hija de Duff y Lupino.

Estos detalles visuales, junto a los datos de producción, son significativos a la luz de la única película en la Lupino dirigió y actuó: *El bigamo* (*The Bigamist*, 1953), una producción de su compañía The Filmakers. Junto a Lupino como Phyllis, la esposa número dos, en la película aparecen Edmund O’Brien, como Harry Graham, el personaje del título, y la esposa de Young en aquel momento, Joan Fontaine, como la primera esposa de Harry, también llamada Eve; fue escrita y producida por Young. Y tanto la madre de Joan Fontaine como Collier Young hacen pequeñas apariciones. Aunque el episodio de *Mr. Adams and Eve* se refiere explícitamente a *El autoestopista*, sus complejos vínculos familiares y conyugales la ligan claramente con los de *El bigamo*. Y también su imagen final parece referirse a la película de Lupino de 1953. *El bigamo* termina con Harry de pie en medio de la sala de audiencias después de que el juez haya declarado que, tras la sentencia de cárcel, la pregunta no es qué mujer él escogerá, sino qué mujer se decidirá a traerlo de vuelta. La aceptación de Howard tanto de “Eve” como de “Ida Lupino” sugiere lo contrario.

Por supuesto, la situación aquí es otra, pues nosotros (y Howard) vemos a una pareja distinta. No dos mujeres diferentes, sino dos papeles diferentes interpretados por una misma mujer: como directora y como actriz. Además, dados el contexto de la serie y la premisa narrativa, ella interpreta estos dos papeles en dos medios: el cine y la televisión. La aceptación de Howard de estas dos mujeres/roles parece una resolución fácil para cómo escoger y a quién escoger; de hecho, casi no hay elección posible, pues Lupino ya es ambas mujeres. Pero a nivel histórico e industrial este tipo de resoluciones han sido mucho más difíciles.

Have Camera, Will Travel

Lupino dirigió seis películas para sus compañías independientes entre 1949 y 1953; tras el cierre de The Filmakers, dirigió tan solo una más, *Ángeles rebeldes* (*The Trouble with Angels*), en 1966¹. Pero durante este periodo continuó actuando tanto para cine como para televisión, y dirigió más de cinco docenas de

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 Filmakers junto a Malvin Wald.

episodios de varias series entre 1956 y 1968. Se podría pensar que semejante trabajo, tan raro para una mujer en esa época (de hecho ninguna otra figura histórica de este periodo, ni hombre ni mujer, puede presumir de un récord como este), habría asegurado su lugar en la historia del cine y la televisión. Pero en cambio parece que Ida Lupino, como sus “ángeles” antes que ella, habría causado problemas. No me refiero a los que se decía que provocó como actriz en los 40, pidiendo papeles mejores bajo el contrato de los Warner Brothers y siendo expulsada en el proceso. Me refiero al problema que ha causado a la historia, particularmente a una historia general del cine, tanto en la industria como en la academia. Lo cierto es que, con algunas excepciones, Lupino ha orquestado una especie de acto de desaparición de la historia. La mayoría de historiadores de cine saben quién fue, y por supuesto aparece en los registros históricos. Pero para ser una de las dos únicas mujeres que dirigieron películas en Hollywood durante la época clásica² –1930-1960–, ha sido sumamente abandonada en la restauración de títulos y la distribución, así como en la producción académica³.

El problema con Lupino, en mi opinión, no es que hiciera poco, sino que hizo demasiado. Moviéndose entre distintos papeles en cine y televisión y, de hecho, moviéndose entre las industrias del cine y de la televisión, categorizarla se volvió cada vez más difícil. Y cuando se trata de cine (o televisión), y, en efecto, de la investigación universitaria sobre cine y televisión, particularmente en la universidad estadounidense, esto es un problema. Quiero aprovechar este número especial para pensar concretamente en su trabajo como actriz y directora en televisión, teniendo en cuenta cómo el primero informa el segundo metafóricamente, pero también industrial e históricamente.

Nacida en Gran Bretaña, Ida Lupino empezó una carrera como actriz que seguía la tradición familiar por ambos lados. Se hizo una fama en la pantalla y en los platós como alguien ferozmente independiente; y ello al final la llevó a la formación de una productora independiente, The Filmakers, junto a su segundo marido Collier Young y el guionista Malvin Wald.

Sus películas eran en su mayor parte dramas sociales realistas, especialmente las cinco que Lupino dirigió para la compañía. Por ejemplo, su segunda película, y la primera incursión oficial de Lupino como directora, fue *Young Lovers* (1949), también conocida como *Never Fear*. Coescrita entre Lupino y Young, la historia trata de dos jóvenes bailarines que van a casarse cuando uno de ellos contrae la polio. A *Young Lovers* la siguieron *Ultraje* (*Outrage*, 1950); *Hard, Fast and Beautiful* (1951); *El autoestopista*; y, finalmente, *El bigamo*. Todas las películas que dirigió, de un modo u otro, abordaron cuestiones sociales, desde un embarazo no deseado hasta una violación o las relaciones familiares; de forma completamente explícita, lidiaron con definiciones de legalidad y criminalidad, abogando por un sistema legal comprensivo⁴.

La compañía de Lupino y Young cerró al poco tiempo, especialmente a causa de los intentos de distribuir sus propias películas (irónicamente, un giro hacia una especie de integración vertical de poca monta). Ella apareció como actriz en una de las últimas películas de la compañía, *Infierno 36* (*Private Hell 36*, Don Siegel, 1954), junto a su tercer marido Howard Duff, pero no dirigió nada para ella tras *El bigamo*, y eso era trece años antes de que dirigiera su última película, *Ángeles rebeldes*. Sin embargo, solo tardó tres años en debutar como realizadora televisiva; su primer trabajo fue en la *Screen Directors Playhouse* (NBC, 1955-1956), una serie que invitaba a los directores de cine a venir a la televisión. Puede decirse que esta pieza, «No. 5 Checked Out» [1956], fue la más “cinemática” de todas sus incursiones televisivas –o al menos el texto que es más consistente, visual y narrativamente, con su trabajo para The Filmakers–.

Sin embargo, y como reflejo de su trabajo en el cine, la primera relación de Lupino con la televisión fue como actriz. Entre 1953 y 1956 fue una de las integrantes originales de la serie de antología (que cada semana presentaba una nueva historia, como una obra de teatro o una película) *Four Star Playhouse* (CBS). Y es más interesante todavía que, como ya he dicho, ella y su marido Howard Duff protagonizaron su propia *sitcom*, creada por Collier Young, antiguo marido de Lupino, en 1957-

2. La otra mujer directora en el Hollywood clásico fue Dorothy Arzner.

3. Las películas que dirigió no se han restaurado, y no todas ellas se han editado en DVD. Además, mi libro *The Bigamist* (London: British Film Institute, 2009) no fue más que la segunda publicación académica sobre su trabajo, tras el volumen editado por Annette Kuhn *Queen of the B's: Ida Lupino Behind the Camera* (NY: Prager, 1995); nada se ha publicado desde entonces, ni tampoco existen estudios relevantes en la producción académica anglosajona sobre cine. Dos libros recientes, sin embargo, han incluido amplios análisis de las

apariciones televisivas de Lupino: *Recycled Stars: Female Film Stardom in the Age of Television and Video*, de Mary Desjardins (Durham, NC: Duke University Press 2015), y *It's the Pictures That Got Small: Hollywood Film Stars on 1950s Television*, de Christine Becker (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2009).

4. Para un análisis más amplio de su trabajo como directora de cine y estrella durante este periodo, ver mi libro *The Bigamist*.

1958. Tras estos papeles de estrella, Lupino empezó a dirigir televisión de forma regular; de hecho, fue la única mujer que en aquella época dirigió en la televisión estadounidense con cierta continuidad (todavía es relativamente raro que las mujeres dirijan en la televisión americana; en la temporada 2014-15, las mujeres han constituido aproximadamente el 14% de las realizadoras)⁵. Concretamente, y basándose en el éxito de su película *El autoestopista*, la contrataron para dirigir series de aventuras protagonizadas en general por hombres, especialmente *westerns* y series criminales tales como *77 Sunset Strip* (Roy Huggins, ABC, 1958-1964), *El fugitivo* (*The Fugitive*, Roy Huggins, ABC, 1963-1967), *Los intocables* (*The Untouchables*, ABC, 1959-1963) y *El pistolero de San Francisco* (*Have Gun, Will Travel*, Herb Meadow y Sam Rolfe, CBS, 1957-1963). Con frecuencia también trabajó con o en torno a *auteurs* hombres prominentes en el campo, o que como mínimo confiaron en sus nombres cuando pasaron a la televisión, incluidos el cineasta Alfred Hitchcock con *Alfred Hitchcock presenta* (*Alfred Hitchcock Presents*, CBS y NBC, 1955-1962), el niño prodigio de la televisión Rod Serling en *Dimensión desconocida* (*The Twilight Zone*, CBS, 1959-1964) o la estrella del cine de terror Boris Karloff con *Thriller* (NBC, 1960-1962). Aunque dirigió entre 1956 y 1968, la mayoría de su trabajo como realizadora para la pequeña pantalla se produjo entre 1960 y 1964, cuando trabajó en un total de más de 40 episodios. Conforme los 60 avanzaban, su trabajo como realizadora televisiva perdió estabilidad, y su última pieza data de 1968 (dos años después de *Ángeles rebeldes*). En un par de casos, apareció como estrella invitada en series en las que también dirigía (como *Dimensión desconocida*), pero solo una vez dirigió un episodio en el que también aparecía («Teenage Idol» de *Mr. Adams and Eve*, en 1958), y solo puntualmente colaboró en el guion de trabajos en los que también dirigiera o actuara («The Case of Emily Cameron» [1956] para *Four Star Playhouse* y «No 5 Checked Out»).

Es importante decir que dirigir televisión es una profesión muy distinta a dirigir cine; en el contexto de los Estados Unidos, las series televisivas son mucho más un medio del guionista que del realizador, y aquellos con control creativo son los guionistas, creadores, productores ejecutivos y estrellas principales. Normalmente los realizadores están menos ligados a una serie que un guionista o, por supuesto, un productor; son contratados para materializar la visión de los creadores de la serie. (En los

términos usados por los críticos del primer *Cahiers du Cinéma* refiriéndose a los cineastas, son en gran medida “*metteurs en scène*”). Dado que a ella la contrataban de forma intermitente (el máximo de episodios de una misma serie que dirigió fue nueve para *Thriller* y ocho para *El pistolero de San Francisco*), convertirse en realizadora de televisión significó, para Lupino, la pérdida de control creativo. Además, como salvo algunas excepciones era solo una empleada temporal en el plató, no trabajaba en una atmósfera tan colaborativa como la que tenía en *The Filmmakers*.

Y si Lupino no siempre es descifrable a nivel histórico, ciertamente su trabajo como realizadora de televisión no puede ser fácilmente “leído”. Es decir, encontrar patrones visuales manifiestos y consistentes a lo largo de su trabajo es casi imposible, dada la variedad de series, estilos, géneros, y el periodo de 14 años en el que trabajó en un medio en transición. Los principales patrones que se pueden discernir son, más bien, industriales, y basados tanto en narrativas culturales de género (*gender*) como en aquellas ficciones en las que trabajaba. Dicho esto, un patrón que emerge a lo largo de su trabajo –empezando con «No. 5 Checked Out» para *Screen Director’s Playhouse*– es su realización en planos de dos para las conversaciones entre los personajes. Este planteamiento estilístico es arriesgado: dado que ambos actores se encuentran ante la cámara al mismo tiempo, ambos necesitan producir una interpretación solvente a la vez (mientras que el formato de plano/contraplano permite montar juntas múltiples piezas e interpretaciones). Pero es un riesgo que también da sus frutos: revela la duración del tiempo y el espacio en el que ambos personajes coexisten, y por lo tanto produce una mayor impresión de realidad (un sello distintivo del trabajo de Lupino para *The Filmmakers*). Y, tal como lo describe el director de televisión Robert Butler, este planteamiento muestra que Lupino «no filmaba las palabras, sino el drama», yendo efectivamente a la contra del *ethos* habitual de la televisión⁶.

Su trabajo como actriz televisiva, con la excepción de *Four Star Playhouse* y su *sitcom* con Duff, fue en cierto modo parecido a su trabajo como directora, en el sentido de que básicamente era contratada como estrella invitada en series emitidas de forma regular. En el auge de su etapa como realizadora televisiva hizo pocas apariciones como estrella invitada, pero continuó como actriz tanto en cine como en televisión cuando su trabajo

5. Ver 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

6. Conversación con el autor, 21 de junio de 2016.

como directora llegó a su fin en 1968. Sin embargo, creo que de sus apariciones en televisión como actriz emerge un comentario sobre su trabajo en televisión como realizadora. De hecho, conforme pasaron los años, muchas de sus apariciones televisivas comentaron directa o indirectamente tanto su trabajo como directora en la pequeña y la gran pantalla como su posición histórica. A través de estas ficciones –tanto si a Lupino la encasillaban o no– emerge otro tipo de patrón, un patrón que narra el final de su carrera como actriz-directora.

«Holy Disappearing Act!»

De ahí una de sus últimas apariciones, en el segundo episodio de *Ellery Queen* (Richard Levinson y William Link, NBC, 1975-1976), cuyo anuncio de apertura, sobre un plano de la estrella invitada Lupino, parece un comentario inquietante: «En unos minutos esta mujer estará muerta». Ella aparece solo durante cinco de los casi cincuenta minutos del episodio, antes de caer misteriosa y mortalmente de su balcón tras ver cómo elementos de la novela *Ellery Queen*, tales como ladridos de un perro o el sonido de un coche llegando, toman vida mientras ella los lee⁷. Pero de hecho esta “historia” había empezado quince años antes de su aparición en *Ellery Queen*, en la que tal vez sea su actuación televisiva más famosa. En 1960, a los 42 años, apareció en un episodio de la serie *Dimensión desconocida* titulado «The 16mm Shrine». Aquí Lupino interpretaba a Barbara Jean Trenton, una descolorida estrella de cine que ya no podía conseguir papeles porque se le había pasado el momento. Como escribe Mary Desjardins, Barbara Jean «no puede dar lo suficiente de ella misma» (2015: 80). El episodio, no tan diferente del de *Ellery Queen*, se abre así: «Película de una mujer mirando una película. Gigante del cine de otro tiempo. Fue una estrella brillante en un firmamento pero ya no es parte del cielo, eclipsada por el movimiento de la Tierra y el tiempo. Barbara Jean Trenton, cuyo mundo es una sala de proyección, cuyos sueños están hechos de celuloide...»

Por supuesto, como Desjardins y también Christine Becker señalan, esta historia no es tan distinta de la de *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950). Y tampoco lo es, en cierto modo, de *Eva al desnudo* (*All About Eve*, Joseph L. Mankiewicz, 1950), con Bette Davis, que, como *El*

crepúsculo..., lidia con la experiencia de la actriz que se hace mayor⁸. Conforme avanza el episodio, el agente de Trenton trata de despertarla de su nostalgia por los viejos tiempos. Le consigue un potencial papel en su viejo estudio, donde había destacado (como la propia Lupino) como una de las actrices más difíciles con las que el jefe había trabajado. Pero se trata del papel de una madre, y, como dice Trenton, ella «no interpreta a madres». Se va de la oficina hecha una furia y se recluye en su sala de proyección, al final desapareciendo, literalmente, en el mundo de celuloide. Ahora las pantallas de cine y de televisión convergen: la película de Trenton en la que entra se proyecta para siempre en el cine de su casa, un cine que los espectadores ven en sus aparatos de televisión.

Ocho años después de la aparición en *Dimensión desconocida*, Lupino interpreta en la serie mod *Batman* (Bill Finger, Lorenzo Semple Jr. y William Dozier, ABC, 1966-1968) a la villana invitada «Entrancing Dr. Cassandra» (1968), una experta en ocultismo que ha diseñado una pastilla que la vuelve (a ella y a su marido-secuaz Cabala, interpretado por su marido-secuaz en la vida real Howard Duff) invisible. Entrando en su laboratorio alquímico tras un golpe exitoso, Cabala pregunta: «¿Cómo funcionan estas pastillas, Doc-y baby? ¿Somos realmente invisibles?» Y Cassandra responde, vestida con rojos eléctricos y rosa para encajar con las paredes rosadas de su laboratorio: «No, pero podemos serlo igualmente. Verás, tras tomarnos la pastilla, nos camuflamos tan bien en el fondo que nadie puede vernos». Y la alquimista prosigue para anunciar que su objetivo es hacer «que otros gatos hagan lo que yo desee que hagan», pretendiendo «triunfar ahí donde mis antepasadas fracasaron». Planea liberar a todos los astutos criminales de Gotham City para así «convertirnos en un imperio invisible, conmigo como reina». En esta escena –y en el episodio en su conjunto– se siente el presagio de la eventual desaparición de la estrella-directora de la pantalla, pero en este caso la responsabilidad recae sobre la propia mujer en vez de hacerlo sobre la industria: es ella quien se toma su propia pastilla. Una posición como esta no está tan alejada de la realidad, dada la transición de Lupino a la realización televisiva, especialmente a principios y mediados de los 60. De hecho, este episodio se emitió el mismo año en el que Lupino dirigió por última vez⁹.

7. Esta serie era conocida por su autorreflexividad. En cada episodio el personaje de Ellery Queen, una misteriosa escritora que ayuda a resolver misterios a su padre, detective de policía, se gira hacia la cámara para preguntar al público si ha sido capaz de dar con la solución del caso.

8. Por supuesto, en el caso de *Eva al desnudo* Davis interpreta a una actriz de tan solo 40 años.

9. De forma reveladora, dado su estatus cada vez más “espectral” en la industria, el último trabajo que dirigió fue un episodio de la serie *El fantasma y la señora Muir* (*The Ghost and Mrs. Muir*, Jean Holloway, NBC y ABC, 1968-1970), una *sitcom* basada en la película de Hollywood de 1947.

Sin embargo, casi diez años después, llega el último papel televisivo de Lupino en la infame serie criminal *Los ángeles de Charlie* (*Charlie's Angels*, Ivan Goff y Ben Roberts, ABC, 1976-1981), en la que tres bellas mujeres dejan sus modestos trabajos en el departamento de policía de Los Angeles para convertirse en detectives privados, trabajando para un hombre que nunca vemos llamado Charlie. En el episodio titulado «I Will Be Remembered» (1977), Lupino interpreta a otra estrella cinematográfica pasada de moda, Gloria Gibson (el nombre recuerda de forma evidente a la Gloria Swanson de *El crepúsculo de los dioses*), también al borde de una crisis nerviosa. Contrata a Charlie y a su equipo de “ángeles” porque cree que alguien quiere volverla loca, usando escenas de sus antiguas películas para asustarla. Cuando los ángeles se enteran de su caso, Kelly dice: «Gloria Gibson. La semana pasada vi una de sus películas en la tele». Juntas evocan a la actriz-personaje de la película como una gran superviviente –o, en su jerga setentera, como una «dama de peso»–. Pero también recuerdan elementos de la película como parte de las visiones que Gibson ha visto, preguntándose si ella está «haciendo un *flashback* en sus viejas películas’ o si «alguien le está montando un número de *Luz que agoniza*’. La historia de este personaje de ficción involucra a la historia y el lenguaje del cine clásico de Hollywood, manifiestos, también, con la aparición de Lupino. Cuando los cuatro rápidamente se encuentran, los ángeles expresan sus dudas sobre si lo que ella vio era real, dando pie a que Gibson diga: «Sé lo que estáis pensando... Eran escenas de mis películas. Pero yo *las vi*. No estoy desequilibrada... Alguien intenta volverme loca. O matarme» Jill pregunta: «¿Por qué alguien querría hacer eso?», y Gibson responde: «Tú no conoces Hollywood...» En este episodio, que irónicamente es el último de Lupino en televisión, el personaje que interpreta lucha contra su propia desaparición, no en vano ensayando para el papel de la madre en una versión actualizada de una de sus propias películas; en la reunión con el jefe del estudio y director, ofrece un monólogo sobre la diferencia entre cine y teatro que parece nacer tanto de una directora como de una actriz. Poco después ella admira su nombre en su propio tráiler en el plató.

A través de estos episodios aislados de cuatro series muy distintas emerge un comentario que se extiende desde *Dimensión desconocida*, aunque retoma algo ya evidente en «Mr. Adams and Eve and Ida». Se hace aquí patente la preocupación por la actriz que se hace mayor, pero también la preocupación

por el control de la mujer sobre su propia imagen. De hecho, Christine Becker señala un tropo similar en «The Case of Emily Cameron», de *Four Star Playhouse*, en el que Lupino aparece «como la controladora y como la controlada». Escribe Becker que el hecho de que a esta mujer la castiguen por ser dominante «refleja los intentos de la propia Lupino en la prensa para moldear su imagen como [una] directora mujer» (BECKER, 1971: 176). Parte de ese “castigo”, tal vez, es que la estrella se ha desplazado a casa, tanto en las narrativas de las distintas series como en las pantallas donde los espectadores la ven. Y en cada una de ellas Lupino representa una serie de paradojas: desaparición y reaparición, controlada y controladora, estrella y directora.

Por supuesto Lupino tuvo otros papeles durante esta época, algunos en respetables series televisivas, otros en *sitcoms* chillonas, y aun en películas de bajo presupuesto bastante simples. Y por supuesto otras actrices de la época interpretaron el papel de la estrella de Hollywood que se hace mayor, camino a la desaparición (o tal vez ya en ella)¹⁰. Ciertamente, pues, los papeles de Lupino en todas estas series televisivas cuentan en su conjunto la conocida historia de las actrices que se hacen mayores, pero lo que encuentro fascinante es cómo narran la progresiva desaparición de la propia Lupino, desaparición de la pantalla como actriz, fuera de ella como directora, y, finalmente, como un tema serio de la historia del cine. Desafortunadamente, su trabajo en televisión fue en parte el responsable de esta desaparición; como directora perdió el control creativo que había tenido en el pasado, y como actriz progresivamente solo pudo optar a papeles pequeños. De este modo, su trabajo entre actuación y dirección, y entre cine y televisión, funciona como modelo y como fábula admonitoria para muchas actrices-directoras que trabajan hoy, especialmente en el contexto de los Estados Unidos. La televisión ofrece de hecho un espacio para dirigir, con relativamente más oportunidades para mujeres que en el cine, pero estas oportunidades vienen con un precio: la pérdida de un sentido de la autonomía e incluso, con frecuencia, de colaboración. Y ciertamente dirigir televisión, con algunas excepciones, también significa la pérdida de la autoría.

Epílogo: El santuario televisivo

Cuando Eve empieza a inquietarse en el plató por las mutuas atenciones entre Howard y Ida, su productor dice: «Ella es solo una directora, él es un actor, y están haciendo una escena... Querida, tú lo tienes en casa». Sin embargo, en la escena en

10. Ver 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.

casa que viene a continuación, Howard mira una película en la televisión con Ida Lupino de protagonista. Eve trata de llamar su atención paseándose por la habitación en un traje fabuloso. Pero él le hace caso omiso, diciendo que «Es una de las viejas películas de Ida», y ella se marcha por la puerta, enfurecida. En otras palabras, Eve tampoco lo tiene en casa, porque en casa él presta más atención a la pantalla doméstica con Ida, que es más que «una simple directora».

En su lucha por trabajar y ser recordados, los personajes autorreflexivos Barbara Jean Trenton, Gloria Gibson y Eve Drake buscan vida y renacimiento en la pantalla cinematográfica. Pero en términos históricos la directora-actriz Lupino en buena medida encontró su santuario y su posible salvación en el pequeño plató. Reconociendo su trabajo en parte como una fábula admonitoria, podemos empezar a imaginar cómo las mujeres directoras-estrellas de hoy pueden triunfar en esta carretera que su antepasada pavimentó. Al menos, poniendo

una al lado de la otra las pantallas, industrias y papeles que Lupino interpretó como directora y como actriz, podemos insuflar vida a su variada historia y a nuestro estudio de ella. •

La autora quiere agradecer a HeyYoung Cho y a todos los organizadores del 2015 Seoul International Women's Film Festival su invitación para dar una conferencia en su retrospectiva de las películas de Lupino, de la cual parte de este ensayo nace. Muchas gracias también a Mark Quigley de los UCLA Film and Television Archives y a Martin Gostanian del Paley Center for Media por su incalculable ayuda para rastrear materiales. Gracias, también, al veterano director de televisión Robert Butler por dedicar su tiempo a hablar de su campo de trabajo mientras yo terminaba este ensayo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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) y del estudio *The Bigamist*, dedicado a la película de Ida Lupino dentro de la colección BFI Film Classics, Amelie Hastie es fundadora de la Chair of the Film and Media Studies Program y profesora de Inglés en el Amherst College. Su investigación y docencia se centran en la teoría y la historiografía del cine y la televisión, el feminismo y las culturas materiales. Ha editado números especiales de *Film History*, *journal of visual culture*, y *Vectors*, y actualmente escribe la

columna «The Vulnerable Spectator» en *Film Quarterly*. Fue miembro del colectivo editorial de *Camera Obscura* durante diez años. Está terminando un libro sobre la serie de televisión de los 70 *Colombo*, que será publicado por Duke University Press.

La autora agradece el apoyo del Amherst College para poder completar la investigación para este ensayo.

Presencia (aparición y desaparición) de dos cineastas belgas

Presence (appearance and disappearance) of two Belgian filmmakers

Imma Merino

RESUMEN

Agnès Varda y Chantal Akerman son dos cineastas que, dentro del terreno de la modernidad cinematográfica, han inventado sus propias reglas y han ensayado nuevas formas de representación, que no son ajenas al hecho de plantearse hacer cine desde su experiencia como mujeres. Cada una, a su manera, en sus imágenes y sonidos, ha imprimido su subjetividad y se han hecho físicamente presentes a través de su cuerpo y de su voz. Akerman irrumpió en 1968 con *Saute ma ville*, un corto explosivo en el que se autorepresentó o quizá se autoficciónó; una tentativa que continuó actuando en sus películas o, haciéndose más invisible físicamente, desdoblándose en personajes interpretados por otras actrices; eso mientras que, en su cine más intimista, ensayística y hasta documental, su presencia a veces se ha manifestado a través de formas de la ausencia, como refleja su último film, *No Home Movie*. También pueden rastrearse dobles de Varda en sus últimos films de ficción mientras que, en sus documentales ensayísticos, el cuerpo de la cineasta se ha ido haciendo más visible como reconocimiento de una subjetividad que ya se había expresado anteriormente a través de su voz narrativa y reflexiva. La culminación de esta presencia física llega con *Los espigadores y la espigadora* (*Les glaneurs et la glaneuse*, 2000), documental que relaciona retratos de espigadores del mundo contemporáneo con un autorretrato de la vejez, y la película autobiográfica *Les plages d'Agnès* (2008).

PALABRAS CLAVE

Autorretrato, autorepresentación, cuerpo, doble, documental, espejo, subjetividad.

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) y Chantal Akerman (1950-2015) nacieron en Bruselas con veintidós años de diferencia que, evidentemente, hacen que pertenezcan a generaciones diferentes y que, con su vinculación con el cine y la cultura francesa, se inscriban de manera diversa en el desarrollo de la modernidad cinematográfica. Varda es una pionera de la *Nouvelle Vague* y a la vez, siendo una mujer entre hombres, una marginada en la consideración del movimiento hasta que, en todo caso, ha estado revalorizada en su vejez. Akerman es una heredera de la *Nouvelle Vague* que prácticamente siempre hizo cine en los márgenes. Cada una a su manera, con unas diferencias estilísticas notables, ha pensado en el hecho de ser mujer (y en el cuerpo de las mujeres) para mostrar las alienaciones y las liberaciones femeninas, ha diluido las fronteras entre el documental y la ficción para inventar sus propias formas y, entre otros aspectos y respecto al tema que nos ocupa, se ha hecho presente corporalmente en sus imágenes, donde también hay trazas personales a través de personajes ficticios y a través de su voz narrativa y reflexiva. Curiosamente, no obstante, se puede observar un proceso inverso: mientras que Varda se ha hecho progresivamente presente de manera física en sus imágenes, el cuerpo de Akerman se ha ido haciendo invisible, restando la manifestación a través de la voz.

En el año 1968, tan connotado, Chantal Akerman irrumpió en el cine como una explosión que, aunque su radio de acción fuese mínimo y quizá continúe siéndolo, ha tenido unos efectos retardados y perdurables. Fue con *Saute ma ville*, un corto con una explosión literal al final, cuando explota el horno del piso donde una joven cantarina con una actitud “chaplinesca” (la misma Akerman) realiza con torpeza una serie de actividades domésticas que, de esta manera, son subvertidas con los roles femeninos asignados. Es una explosión literal, pero con una dimensión simbólica en la medida que, estamos en el año 1968, es un gesto que apela a una voluntad de destrucción con una posibilidad de construir una cosa nueva. Aún así, a raíz de la muerte de Akerman y de la pulsión suicida que se entrevé en esta primera obra donde se esboza la alternancia entre vitalidad y depresión tan propia de la filmografía de la cineasta, la explosión parece haber adquirido un carácter premonitorio en un terreno incierto entre lo literal y lo simbólico. En todo caso, parte de la singularidad de *Saute ma ville* tiene que ver con el hecho de que la propia cineasta se pone en escena.

Fotógrafa que comenzó a hacer cine en 1954 con *La Pointe-Courte*, una película rodada en un barrio de pescadores de Seta que esboza el devenir de una filmografía entre el realismo y el artificio o entre la vida y la representación, Agnès Varda se hizo presente corporalmente por primera vez en sus imágenes un año antes de la irrupción de Chantal Akerman. Antes, compartiendo la narración en *off* con Michel Piccoli sin remarcar la subjetividad, había impreso una traza carnal con su voz en *Salut les cubains!* (1963), un montaje de una sucesión animada de fotografías realizadas en Cuba en los primeros tiempos posteriores a la revolución y, por tanto, mientras se instauraba el régimen castrista. En todo caso, en el año 1967, Varda apareció físicamente por primera vez en su cine con *Oncle Yanco*, un corto en el que, a propósito de un tío pintor que vivía como un viejo hippy en una barcaza en Sausalito, exploró su identidad yendo a la búsqueda, en un puerto de California, de las raíces griegas escondidas por el padre, de las que nunca había hablado. La cineasta aparece ocasionalmente en el plano como si quisiese hacer compañía al tío encontrado y como si a la vez quisiera dejar constancia física de una búsqueda personal de los orígenes. Pero también está el gesto “moderno” de hacer visible el dispositivo cinematográfico (mientras come con un grupo de gente, la directora pide que «corten» la toma) y de mostrar la posible existencia de representación en el documental: el film, con la presencia de la claqueta, comienza con la repetición de una escena en la que Varda y su tío Yanco reproducen el momento de su encuentro. Dos años después, mientras la cineasta vivía en Los Ángeles y había emprendido proyectos propios, tras haber llegado acompañando a Jacques Demy en la aventura que lo llevó a rodar *Estudio de modelos* (*Model Shop*, 1969) para Columbia, el gesto de la modernidad cinematográfica todavía parecía hacerse más consciente con *Lions Love* (1969, Agnès Varda), una fantasía “hippy” con Viva y los creadores del musical *Hair* (James Rado y Gerome Ragni) que, por su mismo carácter artificioso, a la vez es un documento sobre el Hollywood de la época. El caso es que hay una escena en la que, junto a una cámara, Varda se refleja en un espejo, que, desde *Cléo de 5 a 7* (*Cléo de 5 à 7*, 1962), se había convertido en un objeto recurrente en su cine, habitado por los dos reflejos, la dualidad, las identidades cambiantes, la tensión del real y su representación. Aún así, hay una curiosa secuencia en *Lions Love* que, haciendo caso a lo que la misma Varda ha explicado¹ al respecto, desmiente ciertos supuestos.

1. Lo hizo en el seminario *Le cinéma mis en question par une cinéaste* que, del 10 al 15 de octubre de 2011, impartió como profesora invitada en la Cátedra Ferrater Mora de Pensamiento Contemporáneo de la Universitat de Girona.

En esta secuencia, la cineasta independiente Shirley Clarke², una posible doble norteamericana de Varda, parece dispuesta a suicidarse porque los productores hollywoodienses no le conceden el montaje final y, por tanto, la libertad para realizar su film. De repente, Clarke dice: «Me sabe mal Agnès, pero no soy una actriz y no puedo simular que tomo las pastillas». Añade que nunca se suicidaría para una película. Entonces, Varda entra enfurecida dentro del plano diciéndole que, si no lo hace, lo hará ella misma. ¿La intrusión de Varda es una puesta en escena? ¿Un juego? ¿Una acción para crear distanciamiento respecto a la ficción? Varda asegura que su intrusión no estaba premeditada y que ni siquiera lo improvisó. Simplemente, pasó; el operador continuó filmando y Varda decidió incorporarlo en el montaje como el registro de un momento en el que Shirley Clarke no entró en el juego de la ficción y en el que una cineasta interviene para exigir lo acordado a otra cineasta que, curiosamente, realizaba films con una apariencia de documental, pero puestos en escena. Extraña secuencia.

Haciendo manifiesta su propia subjetividad a través de su voz en *off* tanto en documentales ensayísticos (de manera especial en *Ulysse*, un mediometrage extraordinario de 1982 en el que se interroga sobre la memoria a partir de una fotografía realizada muchos años antes en una playa de la costa atlántica francesa donde se ve a un hombre desnudo de espaldas, un niño sentado entre las piedras y una cabra muerta) como en las ficciones *Una canta, la otra no* (*L'une chante, l'autre pas*, 1977) y *Sin Techo ni Ley* (*Sans Toit ni Loi*, 1985) dejando constancia de que es la narradora, Varda no volvió a aparecer en la imagen hasta pasados veinte años desde *Lions Love*. Lo hizo para *Jane B. par Agnès V.*, que se insinúa como un retrato de la actriz y cantante Jane Birkin, que aparece constantemente disfrazada para encarnar una diversidad de personajes³. Lo hace ocasionalmente a partir de una secuencia muy elaborada en la que Jane Birkin está situada delante de un espejo mientras se escucha la voz en *off* de Varda: «Es como si yo filmara tu autorretrato. Pero no siempre estarás sola en el espejo. Estará la cámara, que es un poco como yo misma, y no importa si yo a

veces aparezco en el espejo o en el campo visual». Mientras dice esto último, la cámara hace un giro y, junto a Birkin, la cineasta aparece en el espejo después de que también se haya hecho presente la cámara en un nuevo gesto de la autoconsciente modernidad cinematográfica. El juego de representación y de autorrepresentación se hace visible. En todo caso, es interesante que la misma Jane Birkin considere que, a Jane B. par Agnès V., hay menos un retrato de ella misma que un autorretrato de la cineasta a través del imaginario que encarna⁴.

Pocas veces una mano acariciando una espalda ha hecho sentir tanto en una imagen cinematográfica el cariño de una persona por otra como la de Varda en *Jacquot de Nantes*, film del año 1991 en el que la cineasta reconstruye la infancia y adolescencia de Jacques Demy; pero también aparece Demy en los últimos meses de su vida, de manera que la cámara registró la impronta de la enfermedad en el cuerpo del cineasta siguiendo la superficie de la piel llena de manchas: una manera de retenerlo en las imágenes, ¿de resistirse a la muerte?; la cineasta ha dicho que era su manera de acompañarlo. Después del deceso de Demy, Agnès Varda se entregó a recordarlo con dos películas donde también se hace presente en las imágenes: *L'Univers de Jacques Demy* (1995), interviniendo como uno de los testimonios que recuerdan al cineasta, y *Les demoseilles ont eu 25 ans* (1993), a propósito de la celebración del veinticinco aniversario de *Las señoritas de Rochefort* (*Les demoiselles de Rochefort*, 1967, Jacques Demy) en la población donde se rodó. Son dos films en los que por primera vez se dirige directamente al espectador situándose frontalmente delante del objetivo de la cámara. En esta misma posición, aunque con un pudor que hace que no mire a la cámara y, por tanto, al espectador, Varda hace quizá su confesión más grande en el interior de su cine. Es en *Deux ans après* (2002), secuela de *Los espigadores y la espigadora* (*Les glaneurs et la glaneuse*, 2000), documental de una gran incidencia con la que retrata una diversidad de personas que recogen cosas (los *glaneurs*) y a ella misma (la *glaneuse*) como recolectora de imágenes. El caso es que en la confesión de *Deux ans après*, Varda comenta que no se había

2. Shirley Clarke (1919-1997) fundó con Jonas Mekas el New American Cinema Group. Cuando Varda la incorporó en *Lions Love*, para que encarnase a una cineasta independiente de Nueva York que se pelea con productores de Hollywood, Clarke había realizado algunas películas de impacto, como *The Connection* (1962), que muestra un grupo de heroinómanas en un apartamento de Nueva York mientras esperan la llegada de su camello; con la textura sucia y descuidada de las imágenes, tiene la apariencia de un documental o de una muestra de *cinéma-vérité*, pero es una ficción escrita y planificada por Jack Giber, que adaptó una obra teatral propia. Las dos cineastas comparten el hecho de pones en cuestión los códigos y las fronteras del documental y la ficción, además de un sentido de la independencia por el que Varda tuvo problemas parecidos en Hollywood que los de Clarke (interpretándose a ella misma y a la vez a un personaje) en *Lions Love*.

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

4. En una entrevista a Jane Birkin, realizada por Paloma Gil e Imma Merino y publicada en la revista *Presència* el 3 de julio de 1994, la actriz comenta: «En su película hay muchas más cosas de ella que de mí misma. He dado más de mí misma a través de algunas ficciones, me he reflejado más. Aunque posiblemente acabase sacando aquello que el director quiere de ti y aquello que pasa es que te acabas pareciendo a cómo te ve».

dado cuenta de que, en el documental ensayístico precedente, había filmado sus manos, con sus manchas y otras impresas de la vejez, de una manera parecida a como había filmado la piel de Demy en *Jacquot de Nantes* (1991). Explica que se lo sugirió el crítico Philippe Piazzo: «Todo el mundo lo había visto menos yo. Y no quiero pasar por una idiota o una ingenua, pero me impresionó hasta qué punto se puede trabajar sin saber. No se trabaja el significado y la continuidad. Me dicen que mi cine es muy coherente. Pueden decir lo que quieran, evidentemente, pero el hecho es que trabajo como puedo». Su conclusión: «On ne se jamais ce qu'on filme».

Es con *Los espigadores y la espigadora* que, además de hacerse presente a través de sus comentarios en *off*, Varda aparece corporalmente de manera decidida en sus imágenes. Aún así, lo hace solo en cuatro minutos de los ochenta minutos de duración. Aunque predominen los retratos de una diversidad de espigadores modernos que definen el tema social del film en relación con una sociedad consumista que tira cosas mientras otros las recogen para sobrevivir, esta presencia hizo que Varda fuese acusada de narcisismo o de impertinencia, como uno de los *glaneurs* (Alain F., que se alimenta con los restos de los mercados mientras sobrevive vendiendo una revista y, desinteresadamente, da clases nocturnas para inmigrantes) que, en *Deux ans après*, le reprocha que ella no encaja con el tema de la película. Varda le replica que ella también es una espigadora (de objetos, pero sobre todo de imágenes) y que se filmó por honestidad: como lo hacen los retratados, ella se debía exponer delante de la cámara con sinceridad. En todo caso, contrariando a Alain F., el cuerpo de Varda no es una impertinencia en el film, sino que concuerda. Mientras filmaba una mano, que sostenía una postal que reproduce un autorretrato de Rembrandt, con su otra mano, se dio cuenta de la relación fulgurante con un tema de la película: el paso del tiempo y sus impresas en las cosas y los cuerpos. Integradas estas imágenes en el film, el autorretrato es una representación del mundo mientras que el retrato de otros cuerpos y objetos se reconvierte en autorretrato. Es posible pensar en esta afirmación del filósofo italiano Franco Rella:

«La representación del mundo se convierte en representación de sí mismo, el retrato (de un rostro, pero también de una cosa o de un paisaje) se hace autorretrato. Mostrar el mundo en su cambio significa mostrar el mundo en el mismo cambio, hasta el punto de que, como diría Baudelaire, el yo se evapora o, como dice Rimbaud, el yo se convierte en otro» (RELLA, 1996:58).

También se puede pensar en una teoría esbozada por Serge Daney en un artículo publicado en el diario *Libération*, el 24 de enero de 1982, a propósito del díptico formado por *Mur, Murs* (1981) y *Documenteur* (1981), que Agnès Varda, en su segunda

estancia en Los Ángeles, rodó a principios de los años 80. El primero es un documental extrovertido sobre el muralismo de Los Ángeles y el segundo un film introvertido en el que, haciendo presentes también murales, una mujer (con un hijo interpretado por Mathieu Demy, hijo de Demy y Varda) vive en el dolor y la extrañeza habiéndose separado de su marido: una forma de autorretratarse a través de un personaje interpuesto (y la presencia actoral de la montadora Sabine Mamou) en un momento de crisis y, de hecho, de separación de la pareja de cineastas. El caso es que, en el mencionado artículo, Daney afirma en el año 1982 que, ateniendo al hipotético descubrimiento de la mezcla entre la ficción y el documental, esta siempre ha existido en el cine. Añade que, de hecho, todos los filmes son “documentos”, cosa que argumenta con una intuición 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 îles 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» (DANEY, 1982). Un film/document como *Los espigadores y la espigadora* informa ciertamente sobre el estado de la materia que filma y sobre el estado del cuerpo que filma.

Al mostrar la postal del autorretrato de Rembrandt, Varda afirma: «Voilà l'autoportrait de Rembrandt. Toujours c'est le même, un autoportrait». Entonces cubre la postal con una mano. ¿No es una manera de sugerir que cualquier autorretrato muestra y a la vez también esconde? Unos años después, con *Les plages d'Agnès* (2008), Varda se hace omnipresente en el film en la medida en que ella misma es el tema del film, donde hace memoria de su propia vida. El autorretrato toma la dimensión temporal de la autobiografía, un género escaso en el cine. Aún así, pese al hecho de mostrarse y recordar su vida, hay una advertencia al inicio de la película. En una playa, monta una instalación de espejos mientras que el viento hace que el fular que lleva le tape la cara. Riendo, la cineasta comenta con sus asistentes que esta es su idea del autorretrato: unos espejos deformados y un fular en la cara. Además de las imágenes rodadas en el presente con su presencia corporal y con sus comentarios, la cineasta utiliza en *Les plages d'Agnès* su propia filmografía, así como fotografías y otros documentos y hasta objetos, a modo de archivo, como una forma de memoria que, a través de fragmentos escogidos, le permite evocar momentos de su vida y de la época. A la vez se apunta que hay elementos biográficos transformados en material de ficción y así encarnados en personajes que hacen de dobles o de espejos más o menos deformados. En cierto modo, me recuerda al juego de *Chantal Akerman par Chantal Akerman* (1996), el hilo para la serie *Cinéma, de notre temps* en el que Akerman como un posible autorretrato (y también una autobiografía) el encadenamiento de diversas secuencias

de sus películas, que configuran una investigación formal entre la ficción y el documental, el diario y el ensayo. Akerman, no obstante, sobre todo utiliza ficciones, lo que todavía lo hace más complejo e interesante por lo que se refiere a las posibles maneras de autorretratarse. Así que, como lo sugiere *Chantal Akerman par Chantal Akerman*, la cineasta se representaría o se desdoblaría diversamente en personajes encarnados por Aurore Clément (como en *Les rendez-vous d'Anne*, film de 1978 en el que una cineasta hace un recorrido entre la ciudad alemana de Essen y París); en la María de Medeiros hambrienta de *J'ai faim, j'ai froid* (1984) o en la chica que vaga por Bruselas descubriendo su sexualidad y sintiéndose sola en *Portrait d'une jeune fille à la fin des années 60 a Bruxelles* (1993). La idea del desdoblamiento se apunta claramente en *Lettre d'un cinéaste* (1984), una de las cartas filmicas con las que diversos cineastas respondieron a un encargo de *Cinéma, cinémas*, un programa del canal televisivo francés Antenne 2 que se emitió de 1982 a 1991. En esta carta filmica, de ochenta minutos de duración, Akerman confiesa que si hace cine es porque no se atreve a hacer la apuesta por la escritura, aunque esta es esencial en su proceso creativo: «Para hacer una película, siempre hace falta escribir». Escribir para aclararse sobre la película que quiere hacer; escribir para escoger, elaborar, ordenar la experiencia; escribir para pensar, conocer el mundo y conocerse. El caso es que Chantal Akerman convierte su *Lettre d'un cinéaste* en una especie de autorretrato humorístico en el que explica lo que se ha de hacer, además de escribir, para realizar una película: levantarse, vestirse, comer, disponer de actores y de un equipo. De manera literal, se puede observar cómo se levanta de la cama, se viste y come. Pero no solo en su caso, sino también en el de la actriz Aurore Clément, de manera que, por tanto, se apunta la idea del desdoblamiento, de la (auto)representación a través de los intérpretes.

Aún así, se puede considerar que Akerman no solo se desdobló o se proyectó en personajes encarnados por actrices. Ella misma habría interpretado personajes en ficción, aunque a la vez es posible preguntarse si esos personajes son una representación de ella misma o bien una manera de transformarse en otra. He hablado de *Saute ma ville*. Ocho años después, en *Je, tu, il, elle*, (1974) se hizo presente físicamente en las imágenes para relatar el itinerario de una experiencia que comienza en soledad, mientras escribe y come azúcar en un apartamento, pasa por el contacto con una alteridad (el camionero que interpreta Niels Arestrup) y concluye con el reencuentro con el cuerpo de otra mujer para representar de una manera alternativa la sexualidad femenina: una última y larga escena en el que, contrariando el “voyeurismo”, dos cuerpos desnudos se abrazan y se rozan con una franqueza y a la vez un cruda sobriedad antitéticas al cine pornográfico. En todo caso, ¿Akerman representa un personaje llamado Julie? ¿O no deja de autorrepresentarse? Quizá una cosa y la otra. Al fin y al cabo, la presencia en una imagen de un

cuerpo (cosa que también vale para los actores) es ella misma una forma de autorrepresentación. Como, por otra parte, en una autorrepresentación puede haber un juego con uno mismo, un disfraz, un deseo de ser otro o de inventarse.

Contrariamente a Varda, que se ha hecho más visible en sus imágenes a medida que pasaban los años, Akerman tendió a hacerse físicamente invisible en su cine, pero a veces reapareció, como en *L'homme à la valise*, que, como si fuese una autoficción en la que ella misma se pone en una situación imaginaria, invita nuevamente a plantearse qué hay de la propia Akerman en un personaje que, después de dos meses de ausencia, retorna a casa con la necesidad de trabajar (y es así que, de manera significativa, quiere escribir) y encuentra al amigo al que ha dejado el apartamento sin que quiera marcharse; o como en *Portrait d'une paresseuse*, donde, en su cama, se siente a los pies de su estimada Sonia Wieder-Atherton para escuchar cómo tocar el violonchelo. En todo caso, aunque no haya apariencia física, sus impresas personales y biográficas están presentes en sus films, siempre a la búsqueda de nuevas formas. De hecho, la ausencia física, con su plena presencia, llegó pronto con *News from Home* (1977), donde ella misma leía las cartas que recibió de su madre, Natalie, durante una estancia en Nueva York en 1973. Fue la primera estancia de la cineasta en esta ciudad. Tres años después, en 1976, volvió para rodar las imágenes de *News from Home*, Akerman revisitó los lugares conocidos, durante sus anteriores paseos solitarios por la ciudad, antes de filmar nada más 170 minutos para una película que dura 80 minutos. La memoria y la reflexión sobre la experiencia vivida habían hecho su trabajo. Pasado el tiempo, la memoria de los espacios le revelaba cual debía ser el lugar preciso donde debía colocar la cámara para revelar una mirada personal ligada a una sentimiento de extranjera (y al mismo tiempo la voluntad de conocimiento de una realidad ajena) que también se percibe en otras películas suyas posteriores, estén rodadas en Europa del Este, al Sur de los EEUU, a un lado y otro de una frontera entre México y los EEUU, o en Tel-Aviv. Pasado el tiempo, Akerman, que siempre rechazó el sentimentalismo para que apareciese una emoción más profunda, leyó las cartas de su madre con una distancia que hace comunicable la experiencia: es posible reconocer el deseo de que la hija sea feliz, pero igualmente los reclamos para que vuelva la “pródiga” y hasta los reproches porque no le escribe; también la insistencia de que se cuide, de que no pase por lugares peligrosos y de que salga de noche por Nueva York. Pasa el tiempo y las madres no cambian. Quizá las hijas tampoco. Treinta años más tarde, durante la estancia de la cineasta en Tel-Aviv donde filmó *Là-bas* (2005), Natalie Akerman, por teléfono, continúa diciéndole a la hija que la extraña, que se cuide y que esté alerta. Chantal, consciente de la inquietud de su madre ante los posibles atentados, quiere tranquilizarla: «No cojo el autobús, no voy a los supermercados ni a los cines». En *Là-bas*, película próxima a un diario filmico,

no se ve el cuerpo de Chantal Akerman. Observamos lo que ella mira y filma desde detrás de la ventana de su apartamento en Tel-Aviv. También nos revela sus pensamientos. Así, mientras entreveamos a los vecinos, nos hace llegar que le ha aflorado una capa antigua: se recuerda como la niña que miraba cómo los otros niños jugaban a la pelota en las calles de Bruselas. Miraba a través de la ventana y se replegaba en ella misma. Lo continúa haciendo. Mirar al otro, observar el mundo y replegarse en ella misma viviendo la ambigüedad de un estado que tiende a la soledad, pero también a la creación. El yo recluido y abierto detrás de la ventana.

Entre *News from Home* y *Là-bas*, films íntimos y ensayísticos en los que se hace presente la relación con la madre en la distancia, Chantal Akerman fue a la búsqueda de sus raíces en la Europa del Este para mostrarlo en las imágenes silenciosas de *D'est* (1993), con sus *travellings* laterales majestuosos; expresó el estado de su cuerpo, aunque no se haga visible, a través de su voz tan musical como áspera (el paso del tiempo y quizá los efectos del tabaco) en documentales tan personales como *Sud* (1998), rodado en el sur todavía racista de los EEUU, y *De l'autre côté* (2006), donde hace una incursión a los dos lados de un punto de la frontera entre México y los EEUU filmando un muro que recuerda la valla de los campos de concentración y de exterminio nazi. Cuando Akerman estuvo en el año 2006 en Barcelona, invitada por el MICEC, le pregunté si estas imágenes del muro estaban filmadas pensando en las vallas de los campos nazis, de los que Natalie Akerman fue una superviviente. Me respondió que sí, con el convencimiento de la evidencia, y que

también fueron filmadas para que el espectador pensase. Hay otro film, el último, del que se ha de hablar: *No Home Movie*, en el que palpita tanto la condición de superviviente de Natalie Akerman como la dificultad de hablar de una experiencia del horror máxima. La madre (que de alguna manera inspira la gestualidad, relacionada con la repetición de las actividades domésticas, de la protagonista de la obra maestra *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*) ocupa el centro de *No Home Movie* y, a diferencia de las anteriores ocasiones, se hace presente su rostro y su cuerpo, mientras que la hija prácticamente no aparece en imagen. Esta hija, como tal y como cineasta, se plantea, sin embargo, cómo filmar a su madre en el momento en el que el abatimiento de su cuerpo anuncia que el tránsito hacia la muerte es inminente. Entonces, la cámara adopta una distancia pudorosa mientras el encuadre alcanza el apartamento con la sensación de que es un espacio lleno que se vacía de vida. Este es el último tan decididamente premonitorio que se acaba con unas cortinas que se cierran. No solo es el fin de la madre, sino que se anuncia la muerte de la propia cineasta, de la que podemos escuchar en *No Home Movie* una desgana vital. O quizá nos hace creer su suicidio, que llegó unos meses después de la realización del film. Al fin y al cabo, a pesar de sus autorretratos y sus impresas biográficas, ¿qué podemos saber de Varda y Akerman a través de su cine? Recordamos el final de *Chantal Akerman par Chantal Akerman*: «Me llamo Chantal Akerman y nací en Bruselas. Eso sí que es cierto». El resto, quizá, es el trabajo de nuestras suposiciones y de nuestra imaginación: un yo que se muestra, también se esconde. •

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AKERMAN, Chantal (2004). *Autoportrait de Chantal Akerman en cinéaste*. Paris. Cahiers du Cinéma-Centre Pompidou.
- DANEY, 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). Licenciada en Filosofía por la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB) y doctora en Comunicación por la Universitat Pompeu Fabra (UPF) con la tesis doctoral *Subjectivitat i autorepresentació en el cinema d'Agnès Varda*. Es profesora de Historia del Cine en la Universitat de Girona (UdG) y de Documental de

Creación en la UPF. Ejerce como crítica de cine y periodista cultural en el diario *El Punt-Avui*. Ha colaborado en diversos libros colectivos, entre ellos *Al otro lado de la ficción: trece documentalistas españoles*, *Derivas del cine contemporáneo* y las monografías sobre *Jacques Demy*, *François Truffaut: el deseo del cine* y *Max Ophüls: carné de baile*.

Autorretratos identitarios de una mirada fílmica. De la ausencia a la (multi)presencia: Duras, Akerman, Varda

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

Lourdes Monterrubio Ibáñez

RESUMEN

El presente artículo pretende analizar la naturaleza de los autorretratos fílmicos de tres de las mayores autoras del cine francófono: Marguerite Duras, Chantal Akerman y Agnès Varda. Todas ellas generan un *autorretrato identitario* que muestra las esencias de sus respectivas miradas fílmicas. Tres autorretratos que describen un itinerario desde la ausencia a la (multi)presencia, de la identidad a la alteridad y la intersubjetividad, de la ficción a la autobiografía, del espacio artístico al íntimo, de la presencia literaria a la plástica, y que comparten una misma y primigenia voluntad: la reivindicación de su condición de mujeres cineastas a través de la reflexión cinematográfica. Marguerite Duras solo mostró su imagen en una única obra, *Le camion* (1977), para a continuación encarnar mediante su voz off diferentes personajes femeninos que permanecen ausentes en la imagen fílmica. Personajes de ficción con los que se produce una dualidad-identificación y que componen así un *autorretrato en ausencia* de la escritora y cineasta en *Le navire Night* (1979), *Aurélia Steiner* (1979), *Agatha et les lectures illimitées* (1981) y *L'homme atlantique* (1981). Chantal Akerman, por su parte, además de desdoblarse en cineasta y actriz en el inicio de su filmografía, crea tres obras que componen su *autorretrato existencial*: *News from Home* (1977), *La-bàs* (2006) y *No Home Movie* (2015). Films de carácter diarístico donde el autorretrato se construye a través del conflicto con la alteridad materna y con la propia identidad y que se materializa mediante la dialéctica presencia-ausencia de Akerman en el mismo. Finalmente, Agnès Varda crea un *autorretrato de la multipresencia* que nace de su interés por la alteridad, del retrato del otro creado en *Jane B. par Agnès V.* (1988) y *Jacquot de Nantes* (1991) y continuado en *Les glaneurs et la glaneuse* (2000). En *Les plages d'Agnès* (2008) el encuentro entre la autobiografía y la instalación artística le permite generar múltiples imágenes, presentes y pasadas, reales y ficcionales, para alcanzar un collage-puzle de sí misma.

PALABRAS CLAVE

Marguerite Duras, Chantal Akerman, Agnès Varda, autorretrato, mirada fílmica, enunciación en primera persona, identidad y alteridad, presencia y ausencia.

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.

El autorretrato fílmico ha sido analizado por diversos autores como una de las formas del «cine-yo» descrito por Philippe Lejeune en *Cine y autobiografía, problemas de vocabulario* (1987), término con el que el autor trasladaba la cuestión autobiográfica de la literatura al cine. Las diferentes modalidades discursivas de esta «escritura fílmica del yo» incluyen dispositivos claramente identificables, como el diario o la carta, y otros más esquivos, como el autorretrato, que se funden y se confunden en experiencias diversas:

«[...] aunque el autorretrato fílmico sea difícil de dilucidar no por ello carece de terreno de juego, a condición de cambiar el retrato de vida propio de la autobiografía por la inscripción de la vida, el enclave narrativo por el registro discontinuo del yo regulado por la reminiscencia y la meditación poética» (FONT, 2008: 45).

A su vez, Raymond Bellour parte del trabajo de Michel Beaujour sobre el autorretrato literario (1980: 9) para ofrecer en *Autorretratos* (1988) una definición del autorretrato fílmico a través de cinco caracteres, insistiendo previamente en sus diferencias respecto de la autobiografía:

«El autorretrato se sitúa así del lado de lo analógico, de lo metafórico y de lo poético más que de lo narrativo: “intenta constituir su coherencia gracias a un sistema de recordatorios, de repeticiones, de superposiciones y de correspondencias entre elementos homólogos y sustituibles, de tal modo que su principal apariencia es la de lo discontinuo, de la yuxtaposición anacrónica, del montaje”. Allí donde la autobiografía se define por un cierre temporal, el autorretrato aparece como una totalidad sin fin, en la que nada puede ser entregado por adelantado, ya que su autor nos anuncia: “No voy a contarles lo que hice, sino a decirles quién soy”. El autor de autorretratos parte de una pregunta que manifiesta una ausencia de sí mismo, a la que cualquier cosa puede terminar por responder; pasa así sin transición de un vacío a un exceso, y no sabe claramente ni adónde va ni lo que hace [...]». (BELLOUR, 2009a: 294)

A continuación, el autor expone los motivos por los cuales la tecnología digital «parece prestarse más estrechamente que el cine a la aventura del autorretrato» (BELLOUR, 2009a: 297). Escrituras del yo que en Francia se desarrollan durante la modernidad cinematográfica como consecuencia de la expresión de la subjetividad en la obra fílmica y que, como indica Bellour respecto del autorretrato, proliferan a partir de la década de los ochenta.

En *L'autoportrait en cinéma* (2008) Françoise Grange concluye la esencia definitoria del autorretrato fílmico en la imposibilidad de su fijación:

«El film se lleva sus imágenes, las borra, las reemplaza. Este ausentismo permanente es el síntoma de la potencia autorretratística del cine. Su flujo se desplaza en el tiempo, transporta una imagen nunca completa en el proceso de un devenir a cada instante ampliado» (GRANGE, 2015: XXIII-7).

Asumiendo esta inevitable dialéctica presencia-ausencia, la autora expone dos consideraciones que tomaremos como premisa inicial de nuestro estudio. En primer lugar, y en lo que respecta a la presencia, la noción de autorretrato supera la dimensión de la mera autorrepresentación:

«Hacer un autorretrato no es exponer la propia imagen, sino proponer la búsqueda de la imagen como presencia imperceptible y lancinante de esa ausencia que nos persigue a todos. Un autorretrato es la exposición de la obsesión por ser siempre otro, de hallarse en un lugar imposible de localizar cuando tanto deseáramos determinar su posición. Huida hacia delante, el autorretrato es la experiencia de la travesía de los espacios, los tiempos, los estratos que recorren los mundos en los que creemos habitar, cuando son ellos los que nos habitan». (GRANGE, 2015: XXIII-4)

Como expone Beaujour: «Atrapado entre la ausencia y el Hombre, el autorretrato debe dar rodeos para producir lo que siempre será, en esencia, el entrelazamiento de una antropología y una tanatografía» (1980: 13). En segundo lugar, el autorretrato «condensa y expone en diversos frentes un pensamiento del cine», lo que implica no solo «describirse en cine» sino también «describir el propio cine». Ambas naturalezas «se devuelven destellos especulares en los que se observan; avanzan juntas a distancias evolutivas» (GRANGE, 2015: XII-17). A partir de esta caracterización, denominaremos esta experiencia fílmica como *autorretrato identitario*, ya que persigue la expresión de la identidad del cineasta a través de su *mirada fílmica*, como materialización de su pensamiento cinematográfico, superando las limitaciones que implicaría el aplicar una perspectiva meramente genérica. Como indica Domènec Font:

«La “escritura del yo” tiene los mismos contornos imprecisos y la misma condición herética que el ensayo fílmico con el que, con frecuencia, se anuda: una escritura personal que se sitúa en un difícil encaje genérico y no en una menos problemática caracterización» (2008: 47).

El presente artículo pretende analizar y comparar la naturaleza de los autorretratos identitarios de tres de las mayores cineastas del cine francófono: Marguerite Duras, Chantal Akerman y Agnès Varda. La elección de estas tres autoras se justifica no solo por sus aportaciones a la configuración del autorretrato fílmico, sino por el apasionante itinerario que

describen, como pretendemos mostrar, desde la modernidad al cine contemporáneo a través de diferentes ejes: de la ausencia a la (multi)presencia, de la identidad a la alteridad y la intersubjetividad, de la ficción a la autobiografía, de lo artístico a lo íntimo. Experiencias del autorretrato filmico que comparten una misma y primigenia voluntad: la reivindicación de su condición de mujeres cineastas a través de la reflexión cinematográfica, de su *pensar el cine*. Como declara Varda en *Filmer le désir* (Marie Mandy, 2002): «El primer gesto feminista consiste en decir [...] yo miro. El acto de decidir mirar [...] el mundo no está definido por cómo me miran sino por cómo yo miro».

Marguerite Duras. Autorretrato coalescente en voz y ausencia

La etapa final de la obra cinematográfica de Marguerite Duras desarrolla la que hemos denominado como «coalescencia literario-cinematográfica», una fusión de ambas disciplinas artísticas generada a partir de la necesidad de *hacer voz* el texto literario *sobre* la imagen fílmica y con la finalidad de alcanzar la deconstrucción narrativa y la destrucción artística, tanto literaria como cinematográfica (MONTERRUBIO, 2013). Se produce entonces una de las más reveladoras materializaciones de la *imagen-tiempo* de la modernidad que definiese Gilles Deleuze, destruyendo el esquema sensoriomotriz de la *imagen-movimiento* del cine clásico, para producir «la indiscernibilidad de lo real y lo imaginario» (1985: 363). La independencia de la imagen visual y la imagen sonora, el intersticio entre ambas y la enunciación de la voz *off* como acto de habla puro (1985: 338-339, 368, 320-321) generan una imagen-tiempo coalescente que niega la representación y define el denominado ciclo hindú –*La femme du Gange* (1972), *India song* (1975) y *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1976)–. En *India song* la cineasta interpreta, por primera vez, una de las *voces ausentes* del film, que en su última parte se erige en narradora del relato sonoro.

Su siguiente proyecto, *Le camion* (1977), se convertirá en la única obra donde la autora aparece en imagen, en el espacio de la *chambre noire* de la lectura, de la escritura hecha voz, desde donde *hipotetizar* un film. Compartimos la percepción de Grange, que define la obra como un autorretrato: «La autorrepresentación en situación (dirección del actor) se convierte en el autorretrato de una cineasta habitada por una visión particular del cine» (GRANGE, 2015: XXII-13, 16). Autorretrato de una cineasta durante la creación con el que expresa su pensamiento cinematográfico a través de una mirada fílmica que, como ocurriera en el ciclo hindú, genera la deconstrucción del relato, una vez más de naturaleza coalescente entre la escritura literaria y la realización cinematográfica, mediante «la oscilación entre lo actual y lo virtual» que analiza Julie Beaulieu (2015: 122). Además, el desdoblamiento entre

la realidad de la lectura (cineasta y actor) y la fabulación del film (la mujer y el conductor del camión) hace que se produzca una identificación entre cineasta y personaje, abordando así la dualidad identidad creadora-alteridad ficcional que definirá el autorretrato identitario del resto de la filmografía durasiana. Expone la cineasta en su conversación con Michelle Porte: «Soy yo [la mujer del camión] también, sin duda, lo mismo que puedo ser todas las mujeres [...] He llegado, en cualquier caso, a eso, a hablar de mí como de otro, a interesarme por mí misma como otro me interesaría. A hablar conmigo, quizá, no lo sé» (DURAS, 1977: 132). Una «identidad y dualidad irreductible de Duras y de la mujer del camión» como explica Youssef Ishaghpour, que «consiste en hablar de una misma diciendo ella: una veleidad de imagen mental circula, sin jamás tomar forma, que se separa de Duras hacia una lejanía indeterminada y que regresa a continuación proyectándose sobre su imagen cinematográfica para irrealizarla» (ISHAGHPOUR, 1982: 263).

Tras *Le camion*, Duras se ausenta definitivamente de la imagen visual de sus obras para asumir la enunciación de todas ellas a través de la voz *off*, que responde a la definición de *voz-yo* de Michel Chion (2004: 59) y más específicamente a la palabra-texto, con la que Duras logra la dimensión fabuladora de sus obras: «En el cine, en relación con la literatura, la *palabra texto* se enriquece, pues, con un poder suplementario: no sólo suscita la presencia de las cosas en el espíritu, sino ante la vista y el oído» (CHION, 1993: 163). *Le navire Night* (1979) muestra nuevamente los dos espacios –el de la creación y el de la potencial ficción– ya presentes en *Le camion*. En esta ocasión, las voces de Duras y Benoît Jacquot se enmarcan en un relato autobiográfico sobre una estancia en Atenas, como lo indica la propia autora en el prólogo del texto literario. Así, la identidad de la cineasta se convierte nuevamente en personaje de la obra, ahora sólo presente a través de su voz, para narrar de nuevo el relato en torno a una mujer, F., mediante la negación de su puesta en escena, sustituida en este caso por el espacio del plató donde debería filmarse y con los actores que la representarían. El autorretrato durasiano reivindica nuevamente su identidad creadora a través de un plano de la imagen visual. Entre los elementos de la creación cinematográfica mostrados, la cámara expone una pizarra sobre la que aparece escrito el fragmento del diálogo entre Duras y Jacquot que acabamos de escuchar. Un diálogo en el que se identifican sus respectivas líneas (*MARG y Benoît*) ofreciendo una imagen visual de la identidad de los personajes que dialogan. Así, la identidad artística de Duras genera un nuevo autorretrato para mostrar su visión de los temas recurrentes de su creación: la experiencia del deseo y la pasión amorosa definidos por la ausencia de sus protagonistas, a partir de la misma dualidad identidad creadora-alteridad ficcional.

En *Aurélia Steiner Melbourne* y *Aurélia Steiner Vancouver* (1979) la identidad de Duras desaparece completamente para encarnar a su personaje protagonista, ausente igualmente de la imagen visual. Las dos Aurélia se encarnan en su voz para confundirse con ella. La propia autora expone la identificación entre cineasta y personaje: «Si quieres, cuando hablo soy Aurélia Steiner [...] Despertar a Aurélia, incluso si nace de mí» (DURAS, 1993: 128). Tanto la dualidad de las dos obras anteriores como la identificación, en este caso, se producen gracias al *vaciado identitario* de los personajes, que en *Aurélia* se produce a través del dispositivo epistolar: «este nombre designa estrictamente lo que *yo* significa: una “forma vacía”, marca de la subjetividad en su dimensión universal y singular» (VOISIN-ATLANI, 1988: 192). Subjetividades femeninas definidas, además de por su ausencia en imagen, por la omisión de su nombre (la mujer del camión, F.) y/o por la ausencia o contradicción de sus referencias biográficas, que permiten la fusión con la identidad de la cineasta al reincidir en la visión durasiana del deseo, la pasión, el incesto, el conflicto identitario respecto de los progenitores y, en este caso, el Holocausto. Dos nuevos autorretratos durasianos en voz y ausencia que ofrecen dos imágenes cruciales de esta identificación, trasladada a los personajes. En *Melbourne* la imagen de Aurélia podría aparecer sobre un puente parisino, convirtiendo la pantalla cinematográfica en un espejo en el que se refleja Duras-Aurélia. En *Vancouver* la protagonista intenta resolver su conflicto identitario a través de la continua materialización de su nombre, hecho voz y escritura. La inscripción de este y de un extracto del texto sobre la pantalla cinematográfica, ambos escritos a mano, identifican además la escritura y caligrafía de Aurélia con la de Duras.

En *Agatha et les lectures illimitées* (1981) la cineasta introduce un elemento que aporta una nueva dimensión al autorretrato coalescente: Yann Andréa, pareja sentimental de la autora, se convierte en actor del film, junto a Bulle Ogier. La obra, que presenta el relato del incesto entre Agatha y su hermano, se desdobra nuevamente en dos espacios. La imagen visual presenta a dos personajes silentes que recorren el hall de un hotel –Roches Noires– y que sólo se reencuentran en la conclusión de la obra. La imagen sonora expone el diálogo entre Agatha y su hermano en el momento de su separación definitiva. Si la imagen visual está protagonizada por Ogier y Andréa, la sonora la producen las voces de este último y Duras. La cineasta, por tanto, encarna una vez más al personaje protagonista: «C'est moi, Agatha» (DURAS, 2014: 139). Sin embargo, en esta ocasión, la alteridad amorosa de la ficción la personifica la alteridad amorosa real de Duras, densificando así la identificación entre personaje y cineasta. Además, la imagen visual se divide entre el espacio exterior de la playa y el interior del hotel. El primero, identificado con la voz masculina, representa

el espacio de la ficción, de la diégesis, de los recuerdos de infancia de los personajes de la imagen sonora, como símbolo de la ausencia presente del recuerdo evocado. El segundo se constituye, en primer lugar, como espacio extradiegético de la escritura durasiana, asociado a su voz, donde se produce una vez más la revelación del dispositivo fílmico. Mientras la voz de Agatha-Duras enuncia un nuevo recuerdo de infancia de los hermanos, la imagen visual sigue el deambular del personaje femenino por el hotel. Es entonces cuando se muestra la cámara a través de un espejo y a continuación el personaje mira hacia ella, rompiendo así la cuarta pared cinematográfica, destruyendo la ficción asociada al exterior, para revelar el espacio extradiegético de la construcción fílmica, el espacio de la escritura. La mirada a cámara de Ogier es la mirada a Duras, para generar de nuevo una magnífica metáfora del dispositivo fílmico como espejo que produce el autorretrato, espejo en el que se miran el personaje visual y el personaje-cineasta sonoro. Todo ello gracias a la potencia de la voz *off* durasiana que así expone Ishaghpour:

«La voz no pertenece ni al orden de la representación, ni al orden de la presencia en sí, no es representable, sino que condiciona la representación. Mediante la voz, el *off* integral, Duras rasga la magia del cine como universo de identificación, de fascinación imaginaria» (ISHAGHPOUR, 1986: 280).

Finalmente, *L'homme atlantique* (1981) se construye con las imágenes no utilizadas en *Agatha...*, para crear una obra donde más de la mitad de su metraje se compone de la imagen en negro, sobre la que escuchamos, por última vez, la voz de Duras. Voz que en esta ocasión enuncia la consciencia de la propia cineasta, que ya no relata ninguna ficción, sino que se dirige al actor Yann Andréa sobre imágenes de este, para mezclarlas con sus reflexiones respecto de su relación amorosa sobre la pantalla en negro. *L'homme atlantique* se desprende así de la ficción de *Agatha...* para exponer un último autorretrato de Duras en relación a la alteridad amorosa de Andréa. Un autorretrato, más que nunca de la ausencia, que una vez más conjuga la faceta artística de la obra por realizar con la más íntima de la experiencia amorosa: «No sé ya dónde estamos, en qué final de qué amor, en qué comienzo de qué otro amor, en qué historia nos hemos perdido. Mi saber termina en esta película. Termina porque sé que no hay una sola imagen que pudiera prolongarla». La destrucción anunciada en *Le camion*: «que el cine vaya a su perdición, es el único cine» (DURAS, 1977: 74) es completada en *L'homme atlantique*. La voz de la cineasta y el negro de la imagen visual ponen punto final a un magnífico autorretrato en voz y ausencia a través de la coalescencia literario-cinematográfica durasiana: «Los films de Duras optarían por tanto, mediante la deriva del autorretrato, por la *puesta en escena* de una consciencia, de un sujeto individualizado dueño de todo» (GRANGE, 2000:

463). Una *puesta en ausencia*, diríamos nosotros, de una consciencia autoral femenina que reivindica su condición de cineasta retomando el gesto feminista primigenio que describía Varda y que analiza Beaulieu respecto a Duras: «una toma de posición que desemboca en una política y una filosofía en cuyo centro se halla la mujer, la autora y las mujeres (personajes femeninos)», para desarrollar temáticas hasta entonces consideradas tabú, ejemplificando «la reapropiación del cuerpo de la mujer y de sus sensaciones» (BEAULIEU, 2010: 35-36). Gesto feminista que diversos autores asocian también a la transgresión y subversión de la narrativa clásica asociada a la imagen-movimiento: «subvierte el sistema de representación androcéntrico del cine clásico y comercial [...] rechazando la perspectiva de la mirada masculina tradicional», y muy especialmente a la voz coalescente durasiana: «[...] estas voces [...] sitúan la enunciación de lado de la identidad femenina, tradicionalmente socavada en el cine narrativo. E incluso más, estas voces femeninas llaman la atención sobre la marginación social y expresan memoria histórica, estableciendo un paralelismo entre la segregación social, económica y cultural en la sociedad occidental patriarcal y los elementos *off* y no diegéticos en la representación fílmica». (MAULE, 2015: 38, 56, 30)

Autorretrato identitario de una mujer cineasta materializado mediante la ausencia de su imagen y la presencia de su voz, para desarrollar así la dualidad-identificación entre la autora y sus personajes femeninos, en lo que supone la experiencia límite, nunca superada, de las relaciones entre la literatura y el cine.

Chantal Akerman. Autorretrato existencial frente a la alteridad materna

La *presencia* de Chantal Akerman en su obra fílmica ha ocupado diversas *posiciones*. Si en el inicio de su filmografía se desdobló en cineasta y actriz en obras de carácter 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 principios de los ochenta muestra su presencia en tanto que directora de la obra documental en curso –*Dis-moi* (1980), *Un jour Pina a demandé* (1984), *Les années 80* (1983). Dialéctica actriz-cineasta que se explora también mediante el distanciamiento y la ironía de la autoficción en *L'homme à la valise* (1983), *Lettre d'un cinéaste* (1984) y *Portrait d'une paresseuse* (1986). Sin embargo, el autorretrato existencial, la propia identidad como materia fílmica, se explora en tres obras que atraviesan su filmografía: *News from Home* (1977), *Là-bas* (2006) y *No Home Movie* (2015).

News from Home se genera a partir de la lectura de las cartas que la madre de Akerman le envió a ésta durante su primera e

intermitente estancia en New York, entre 1971 y 1974. Es en su segundo viaje a la ciudad, en 1976, cuando la cineasta rueda el material cinematográfico que conforma la obra. De este modo, el film se construye a partir de la lectura que de las misivas de su madre hace la autora, al tiempo que nos muestra a través de la cámara su percepción de la ciudad de New York. Imagen sonora de la lectura epistolar (donde la *voz-yo* reproduce una *palabra-texto* materna) e imagen visual de la percepción de la ciudad, el espacio en el que estas son recibidas, se convierten entonces en un *abisal autorretrato* que conjuga la alteridad de la mirada materna sobre Akerman con la subjetividad de su propia mirada cinematográfica, permaneciendo ambos personajes ausentes de la imagen visual –y de la sonora en el primer caso: «Para Akerman, dar voz a las cartas de su madre plantea cuestiones ambivalentes de legado familiar y de endeudamiento emocional [...] La voz de Akerman silencia la de su madre en un simulacro de comunicación» (MARGULIES, 1996: 151). De este modo, la cineasta nos ofrece una imagen de la brecha generacional que la separa de su madre, falla identitaria esencial de su persona y de su obra, abismo entre la realidad familiar de la madre en Bruselas y el anhelo profesional de la hija en Nueva York. Como analiza Brenda Longfellow, el film se define: «[...] como evidencia de una distancia irreparable [...] la insuperable diferencia de la hija frente a la madre, una diferencia que es al mismo tiempo espacial y generacional, política y sexual» (LONGFELLOW, 1989: 79). Así, las misivas quedan definidas por la percepción de su destinataria. El preocupado, demandante y constante murmullo de la preocupación materna por la hija y la solicitud insistente de noticias se convierte en rasgo identitario de esta última: «Akerman demuestra que la subjetividad es una función de conexión con otros, que está construida dentro de un contexto social, que surge y se articula solo a través de su relación con otros» (BARKER, 2003: 44). Un vínculo maternofilial que se acerca a la patológica identificación: «Vivo al ritmo de tus cartas», donde la experiencia vital de la remitente depende de la producción epistolar de la destinataria. Así, el autorretrato se construye a través de la alteridad materna: la percepción por parte de la hija de la vivencia que de su ausencia experimenta la madre y el enfrentamiento de esta percepción con su propia identidad. Un autorretrato *en alteridad materna* que expone sus profundidades existenciales a través de la ausencia de sus palabras y su imagen pero en presencia de su voz y su mirada fílmica.

En *Chantal Akerman par Chantal Akerman* (1996) la cineasta expresa su creencia de que es a través de su obra fílmica como es posible realizar el autorretrato profesional deseado. Sin embargo, la condición *sine qua non* de los responsables de *Cinéma, de notre temps* de que aparezca en la imagen y hable de sí misma provoca la división en dos partes del film.

En la primera, Akerman, leyendo frente a la cámara, intenta exponer las motivaciones y circunstancias que la llevaron a convertirse en cineasta. En la segunda, diferentes fragmentos de sus films son montados en ausencia de comentario exterior. Se confirma entonces cómo la mera autorrepresentación es del todo insuficiente para generar un autorretrato que surge de esa búsqueda de una imagen quizá imposible. Una búsqueda que sí se produce en la segunda parte, que «sin contener en realidad ninguna imagen que represente a la cineasta, la evoca *en potencia*» (BÉGHIN, 2004: 210). Un último plano retoma la imagen de Akerman mirando a cámara para enunciar su nombre y su lugar de nacimiento como única verdad, quizá evidenciando el fracaso de la identificación entre autorretrato y autorrepresentación, de la que obtener una auto-objetivación imposible o, al menos, vana. Dos años más tarde, la instalación *Self-portrait/Autobiography: a work in progress* (1998) parece constituir el deseo irrealizado en el film anterior. Las imágenes de *D'Est* (1993), *Jeanne Dielman...* (1975) y extractos de otros films se acompañan por la lectura que Akerman hace de su novela *Une famille à Bruxelles* (1998), publicada ese mismo año. La declaración «Si hago cine es porque no me atreví a hacer la apuesta de la escritura», presente en la primera parte de *Chantal Akerman par Chantal Akerman*, revela aquí toda su importancia. La obligación de la autorrepresentación del film anterior se convierte, ahora sí, en búsqueda identitaria mediante la lectura de un relato autobiográfico que aborda la narración familiar tras la muerte del padre, para materializar una vez más el conflicto maternofilial. De nuevo, la presencia de la voz y la ausencia en la imagen generan el autorretrato de Akerman en relación con la alteridad materna.

Casi una década más tarde, *Là-bas* se recluye en el espacio interior de un apartamento en la ciudad de Tel Aviv para proporcionar un nuevo *autorretrato identitario* de la cineasta. Si en *News from Home* era posible identificar el punto de vista de la obra con la mirada subjetiva de Akerman, en esta ocasión la cámara fija recoge el devenir del exterior a través de las ventanas mientras que la presencia de la autora permanece en el fuera de campo, desde donde podremos escuchar sus acciones y las llamadas telefónicas que realiza. Este cambio de posición respecto de *News* se completa con la aparición de su voz off, fuera del espacio-tiempo mostrado, desde la que exponer el flujo de conciencia que hace de la obra un diario íntimo y profundo de una crisis depresiva. El film se convierte así en autorretrato de la escisión identitaria, que traslada el abismo maternofilial de *News* a la mismidad de la cineasta, donde el dispositivo fílmico traduce la imposibilidad íntima de conectar interior y exterior: «Estoy desconectada de casi todo [...] casi no miro, casi no oigo. Medio ciega, medio sorda. Floto, a veces me hundo, pero no del todo [...] En resumen, no sé cómo vivir [...] Hay algo en mí que está roto. Mi relación con lo real, con

lo cotidiano». Una realidad que percibimos así acotada. Visión limitada a través de las ventanas del apartamento y escucha restringida al murmullo de la ciudad, en la que la cámara se desvincula de la cineasta: ya no muestra su subjetividad sino que se convierte en testigo de su retiro, de la «inmovilidad y el ensimismamiento», para generar un diario fílmico donde «ya solo queda la evidencia desnuda y conmovedora del exilio exterior. “No huyo de la estrella amarilla. Estoy con ella, se inscribe en mí”» (BÉGHIN, 2011). El espacio *off* de la voz se desconecta del espacio *in* de la imagen como expresión de la crisis identitaria que relata Akerman. Exilio interior que se revela también a través del presente identitario de Israel, escindido igualmente entre su realidad y su significación mítica. Una crisis identitaria que genera su imagen esencial con el único plano en el que aparece la cineasta (exceptuando aquellos en los que entra parcialmente en cuadro en el interior del apartamento). La imagen muestra a Akerman en la playa, de espaldas, en la distancia, sin vínculo alguno con la cámara que la filma, sin voz *off* que la conecte a su consciencia. La autora logra crear nuevamente, utilizando ahora el dispositivo del diario, un autorretrato generado a través de la dialéctica presencia-ausencia, en imagen tanto delante como detrás de la cámara, y en sonido tanto en el fuera de campo de la imagen visual como en el espacio *off* independiente de la imagen sonora.

Su última obra, *No Home Movie*, supone la superación de los conflictos con la alteridad materna expuestos en *News...* y de la crisis identitaria mostrada en *Là-bas* para crear un autorretrato, al fin, *de la presencia*. Un autorretrato que no en vano tiene su precedente literario en su narración *Ma mère rit. Traits et portraits* (2013), donde el autorretrato se construye nuevamente desde la alteridad materna. La obra fílmica, dedicada a los últimos momentos de su existencia, anula la distancia con esta y resuelve la escisión íntima. Ahora tanto madre como hija *aparecen y hablan* en la imagen. Sus presencias y sus palabras se reúnen en sus respectivos *cueros* para destruir la ausencia y hacer desaparecer la voz *off*, elementos ambos que materializaban el conflicto identitario en las obras anteriores. Además, Akerman introduce la cámara en mano, que se convierte en expresión de la conciliación entre identidad y alteridad, que permite a la cineasta filmar al tiempo que es filmada por la cámara fija. Diversas imágenes desvelan las significaciones de este último *autorretrato en presencia*. En primer lugar, madre e hija comparten espacio –especialmente el de la cocina, cuya significación en relación a *Jeanne Dielman...* (1975) es crucial– y conversación, rememoran juntas el pasado familiar, compartiendo sus recuerdos y percepciones. Además, la cineasta observa a su madre en su experiencia cotidiana, la sigue con la cámara en mano al tiempo que la cámara fija las capta a ambas. Así, la creación del retrato materno es

también la reafirmación del propio autorretrato, que concilia finalmente la faceta artística con la íntima. En segundo lugar, el abismo generacional mostrado en *News...* mediante la correspondencia epistolar se mitiga ahora a través de las conversaciones por *Skype*, donde madre e hija son nuevamente voz e imagen presentes. Anulación de la anterior distancia entre ambas que Akerman subraya al ejecutar un zoom sobre la imagen de la madre en el ordenador hasta *desfigurarla*. Finalmente, y de nuevo cámara en mano, la cineasta afronta su propia imagen mediante la autofilmación, primero la de su sombra en el agua, después la de su reflejo en el cristal de la cocina. La muerte impone la ausencia definitiva de la madre con la que concluye el film y la obra de la cineasta, que nos proporcionó un autorretrato de su intimidad identitaria a través de su pensamiento cinematográfico:

«[...] lo que se podría denominar el formalismo dramático de Chantal Akerman reside en las estrategias de enunciación fuertes que articulan dialécticamente impresión y mirada, subjetividad y alteridad, actualidad e historia [...] Las figuras esenciales (repetición, elipsis, interrupción) de su escritura fílmica se articulan en una poética que es también una política formal de los movimientos del inconsciente (rechazo, repetición obsesiva) con una interpretación muy personal de la historia [...]». (DAVID, 1996: 62)

A través de estas tres obras Akerman aúna su poética y política fílmicas, su pensamiento cinematográfico, para realizar un autorretrato existencial que evoluciona de la ausencia a la presencia, materializando un conflicto identitario frente a la alteridad materna que contiene diversas y cruciales cuestiones feministas. La condición de cineasta se revela entonces primigenia en la necesidad íntima de generar una imagen cinematográfica de sí misma, ofreciendo ese primer gesto del *mirarse* del que hablaba Varda.

Agnès Varda. Autorretrato de la multipresencia y la intersubjetividad

El cine de no ficción de Agnès Varda se define en su mayor parte por la enunciación en voz *off* en primera persona de la cineasta, evidenciando su mirada subjetiva y narradora del relato fílmico, lo que ella misma ha denominado *documental subjetivo*. Es el caso de obras como *Salut, les cubains!* (1963), *Black Panthers* (1968), *Daguerréotypes* (1977) o *Mur murs* (1981), entre muchas otras. Sin embargo, la presencia sonora de Varda se convierte en presencia visual en relación con la creación del retrato del otro. El de *Oncle Yanko* (1967) muestra en pantalla a la cineasta, anunciando así la teoría que materializa *Jane B. par Agnès V.* (1988), analizada por Cybelle H. McFadden (2010), donde el retrato del objeto necesita de la presencia del sujeto que lo realiza, incluyendo el autorretrato de

la cineasta como parte del retrato de la actriz. En el inicio del film Varda expone así su teoría a Birkin:

«[...] es como si yo filmara tu autorretrato. Pero no estarás sola en el espejo. Estará la cámara, que es un poco yo, y qué importa si aparezco en el espejo o en el cuadro [...] Solamente es preciso que sigas la regla del juego y que mires a cámara lo más a menudo posible. Que la mires directamente, si no no me miras a mí».

Tesis que la cineasta sintetiza en un lúcido plano. Una panorámica muestra a Birkin mirando a Varda a través de un espejo, para a continuación mostrar a esta última, y finalmente a la actriz mirando a cámara a través del mismo. De este modo la cineasta afirma que tanto el retrato como el autorretrato se generan mediante la relación con el otro, mediante un aparato fílmico que se convierte entonces en espejo en el que hay que *mirarse*: «La realizadora delimita un terreno de juego entre la cámara –sustituto del ojo– y el espejo que devuelve su mirada, entre el retrato de sus actores considerados como modelos y el autorretrato de la cineasta revelada por sus propias imágenes» (RIAMBAU, 2009: 136). Un plano de la cámara y otro de Varda tras ella expresan la necesidad de incluir la reivindicación del trabajo de la cineasta en el mismo.

En *Jacquot de Nantes* (1991) la presencia de la voz *off* de Varda, como narradora del relato, se completa con una serie de planos detalle del rostro y las manos de Jacques Demy que evidencian la presencia de la mirada íntima de Varda. Un vínculo entre sujeto y objeto que se sintetiza nuevamente mediante la presencia de la cineasta y la mirada a cámara del protagonista. Varda aparece en imagen en un único y determinante plano: la cámara recorre el rostro de Demy, que esboza una sonrisa, para mostrar a continuación la mano de la cineasta acariciándole el hombro. Una mano que sintetiza «la multiplicidad de figuras femeninas que Varda encarna, en *Jacquot de Nantes*, respecto a Jacques/Jacquot: es al mismo tiempo la cineasta, la compañera, pero también una madre de Jacquot, la que crea, mediante la ficción, al niño que fue Jacques Demy» (LE FORESTIER, 2009: 175). Varda ofrece así un nuevo retrato-autorretrato simultáneo, como ocurre con el penúltimo plano del film, en el que la voz *off* de la cineasta canta *Démons et merveilles* al tiempo que la cámara en mano recorre la orilla de la playa hasta encontrarse con la mirada de Demy. Una simultaneidad que se produce también en las dos obras posteriores dedicadas al cineasta, transitando del espacio de las memorias al espacio de la biografía: *Les demoiselles ont eu 25 ans* (1993) y *L'univers de Jacques Demy* (1995).

La *handycam* digital permite a la cineasta experimentar nuevas posibilidades para la realización del autorretrato en

Los espigadores y la espigadora (*Les glaneurs et la glaneuse*, 2000), hasta sintetizar en un gesto su propuesta: «Este es mi proyecto, filmar con una mano mi otra mano. Entrar en el horror. Me parece extraordinario. Tengo la impresión de que soy un animal. Es peor. Soy un animal que no conozco». Varda experimenta así la autofilmación, la posibilidad de filmarse a sí misma al tiempo que sostiene la cámara para mostrar cómo recoge patatas con forma de corazón, cómo atrapa camiones en la carretera o cómo se asoma a la alteridad de la vejez con el mismo interés con el que aborda a las personas que entrevista. Sus cabellos canos y las arrugas de sus manos se corresponden con los del retrato de Demy en *Jacquot de Nantes*, mostrando así, nuevamente, el vínculo entre identidad y alteridad. Una correspondencia entre el retrato del ser amado y el autorretrato de la que la cineasta habla en la conclusión de *Dos años después* (*Deux ans après*, 2002), para afirmar, mirando a cámara, no haber sido consciente del vínculo entre ambas imágenes. El azar hará que Varda entreviste a Jean Laplanche, desconociendo su trabajo como psicoanalista y en relación con su tarea como viticultor, para que este exponga su *antifilosofía del sujeto*: «el sujeto encuentra su origen, en primer lugar, en el otro». Como expone Claude Murcia:

«Pensar al otro para pensarse a uno mismo, es lo que hace Varda en busca de su propia alteridad [...] *Los espigadores y la espigadora* parece una tentativa de aprehensión del sí mismo, del propio cuerpo y de la angustia de la finitud que este genera. Procedimiento que implica la aceptación de esta alteridad constitutiva del sí mismo y del otro». (MURCIA, 2009: 48)

Las playas de Agnès (*Les plages d'Agnès*, 2008) se construye como «un nuevo híbrido posmoderno entre la autobiografía y el autorretrato» (BLUHER, 2013: 63). Un híbrido construido como collage caleidoscópico, en el que Varda, además de autora y narradora, ahora es protagonista del film. Una obra donde:

«[...] los sutiles deslizamientos hacia el autorretrato logran atemperar y metamorfosear los impasses de la autobiografía, abriendo todo tipo de vías intermedias [...] alcanza con igual éxito la autobiografía a través de los medios del autorretrato que a la inversa, inventando ella sola, como un hápax, una forma de uso única». (BELLOUR, 2009b: 17).

Si hasta este momento el autorretrato se había generado a partir de la imagen y la voz de la cineasta tanto delante como detrás de la cámara (incluida la autofilmación) siempre en relación con su interés por la alteridad, ahora Varda se sirve de dos nuevos elementos para generar los que Bluher denomina «autorretratos performativos» (BLUHER, 2013: 59): la recreación autobiográfica y la instalación artística. En ambos casos se produce la presencia de la Varda actual, lo que ofrece nuevas y poderosas significaciones. En el primer caso,

la cineasta recrea escenas autobiográficas pasadas incluyéndose en las mismas, generando la *puesta en abismo* del autorretrato en su vertiente creativa y lúdica: «Enfatiza constantemente su autoinvención [...] Es como si Varda se crease a sí misma, *sui generis*» (CONWEY, 2010: 133). En la recreación de la infancia en la playa Varda se sitúa junto a sus autorretratos ficcionales infantiles para declarar: «No sé lo que significa recrear una escena como esta. ¿Revivimos el momento? Para mí es cine, es un juego». Más tarde recreará el entorno familiar en *Sète*, su actividad fotográfica en *La Pointe Courte* (1955) y la escritura de su primer guión. En esta última recreación, la *puesta en abismo* del autorretrato se produce mediante la reproducción de la misma acción en el mismo espacio por ambas presencias, la ficcional pasada y la real presente, evidenciando así la experiencia del tiempo subjetivo, también para el autorretrato, inherente a todas las obras de Varda aquí analizadas.

En lo que respecta a la instalación, y como indica Bellour, esta se identifica con la noción de puesta en escena: «Nos encontramos así en un entre-dos sutil y raro, donde el cine actúa como arte contemporáneo» (BELLOUR, 2009b: 19). Al inicio del film, la instalación de los espejos en la playa servirá para, nuevamente, mostrar los retratos de sus colaboradores y el suyo propio, logrando así que la instalación contenga una experiencia del yo creador y una nueva imagen de su autorretrato. De forma simétrica, la obra concluirá con la mostración de la instalación *Ma cabane de l'échec* (2006), espacio revestido con la película fotoquímica de las copias de proyección del film *Las criaturas* (*Les créatures*, 1966), donde la presencia de Varda en su interior genera un nuevo autorretrato que además otorga una nueva y potente significación a la instalación: «Cuando estoy aquí tengo la impresión que habito el cine, que es mi casa. Siento que siempre he habitado en él».

El autorretrato de Varda queda definido entonces por la multipresencia de la cineasta a través de diversas posiciones en dispositivos simultáneos: delante y detrás de la cámara; reflejada en múltiples espejos; como recreación ficcional producto de la autoinvención; como creación artística en el espacio de la instalación. Autorretrato que sólo puede completarse con el retrato de los seres queridos, de esos otros a los que apela en el inicio del film: «[...] son los otros los que verdaderamente me interesan y a los que me gusta filmar. Los otros, que me intrigan, me motivan, me interpelan, me desconciertan, me apasionan». Entre ellos, los seres queridos ya desaparecidos y por supuesto, «el más querido entre los muertos», Jacques Demy. Varda retoma los planos de su retrato pertenecientes a *Jacquot de Nantes*, antes citados, para completarlos ahora con sus palabras: «Mi única solución como cineasta era filmarlo, desde muy cerca, su piel, su ojo, sus cabellos, como un paisaje, sus manos, sus manchas. Necesitaba hacer eso, planos de él,

de su misma materia. Jacques muriendo pero Jacques todavía vivo». De nuevo el autorretrato se define como un collage-puzzle, en permanente transformación y actualización, sólo posible gracias al espejo de la alteridad: «Solo el movimiento de nuestros pensamientos y de nuestras emociones puede dar forma a un “retrato-puzzle” en “juego de espejos humanos” que se adentra en lo real y nos sumerge en profundidad para devolvernos su dimensión visible e inaprensible» (BLUHER, 2009: 185). Un autorretrato, por tanto, de la multipresencia, como consecuencia de una intersubjetividad que supera la dialéctica identidad-alteridad. Las playas identitarias de Agnès están siempre habitadas por los otros. Como expone respecto a su familia: «[...] juntos, son la suma de mi felicidad. Pero no sé si los conozco o si los entiendo, solo voy hacia ellos».

El autorretrato de Varda se configura entonces como el retrato de su experiencia creadora, de su proceso de reflexión cinematográfica en torno a aquel gesto primero del *cómo yo miro*, destruyendo diversos estereotipos de género. Una mirada que anhela el encuentro con los demás y que genera la multiplicidad de su propia imagen:

«Su objetivo no es solo expresar su personal voz sino mostrar, hacer visible, el proceso creativo tal y como ella lo experimenta, como una mujer mayor con una larga y formidable carrera. Este proceso cosecha los importantes frutos de producir un cuerpo cinematográfico femenino –una entidad compuesta de la cineasta construida por el film». (MCFADDEN, 2014: 70)

Identidad, presencia y pensamiento cinematográfico

El estudio del autorretrato fílmico de las cineastas nos ha proporcionado un itinerario de la ausencia a la presencia que describe igualmente la evolución del pensamiento cinematográfico desde la modernidad al cine contemporáneo. Marguerite Duras genera su *autorretrato coalescente de voz y ausencia* desde la subjetividad artística, proyectando su identidad en personajes ficcionales femeninos ausentes de la imagen visual que Duras encarna a través de su voz *off*. Una práctica cinematográfica que materializa de forma ejemplar la imagen-tiempo propia de la modernidad, a partir de la fusión entre literatura y cine, destruyendo el esquema sensoriomotriz de la imagen-movimiento propia del cine clásico. Chantal Akerman, por su parte, desarrolla la dialéctica identidad-alteridad definitiva de la posmodernidad, explorando los conceptos de *extimidad* (IMBERT, 2010: 331) y *extrañidad* (BAUMAN, 2005: 144) que le son propios. Nos ofrece así un *autorretrato existencial frente a la alteridad materna*, en relación con la forma diarística, donde la presencia de la voz *off* y la ausencia de la propia imagen expresan un conflicto identitario que se supera mediante la presencia *junto y frente* al otro. Un autorretrato fílmico que además se sitúa a medio camino entre

la influencia anterior de la literatura y la nueva de las artes plásticas. Finalmente, Agnès Varda crea un *autorretrato de la multipresencia y la intersubjetividad* que surge del retrato del otro y el interés por la alteridad hasta construir un collage-puzzle autorretratístico múltiple e intermedial que se genera gracias a la intersección de la autobiografía y la instalación artística. Se logra entonces una intersubjetividad que supera la dialéctica identidad-alteridad y que se identifica con la actualidad del cine contemporáneo. Tres autorretratos en los que son los espejos de la ficción, la alteridad materna y la intersubjetividad, respectivamente, los que nos devuelven la *buscada presencia* de las cineastas que refería Grange.

Un itinerario de la ausencia a la presencia que podemos sintetizar con la aparición de la playa como elemento común a los tres autorretratos. Una playa siempre desierta en los films de Duras –*Aurélia Steiner Vancouver, Agatha...*–, espacio de la ficción y de la ausencia donde proyectar un autorretrato coalescente literario-cinematográfico a través de la encarnación de diferentes personajes femeninos mediante su escritura hecha voz. Una playa de la experiencia compartida por la alteridad en la que sin embargo Akerman se retrata aislada y escindida –*Là-bas*–, materializando el conflicto identitario, y donde más tarde se reencontrará con su imagen sobre el agua para filmarla –*No Home Movie*– y mostrar así su posible superación. Playas identitarias de Varda, múltiples y siempre habitadas, donde el collage autorretratístico es la manifestación de una intersubjetividad que supera la dialéctica identidad-alteridad.

Imágenes todas ellas que reivindican su condición de mujeres cineastas mediante sus respectivas reflexiones cinematográficas. Duras destruye las normas de la narración clásica para materializar una enunciación fílmica femenina mediante su propia voz que ofrece temáticas propias y que la reafirma como creadora; Akerman experimenta el *ensimismamiento fílmico* y persigue una imagen esencial de sí misma que debe superar el conflicto identitario frente a la alteridad materna y que se materializa en la dialéctica ausencia-presencia tanto en la imagen como en el sonido cinematográfico; Varda genera un autorretrato de la multipresencia como consecuencia de su necesidad de mirar al otro, que nace de la hibridación intermedial de todas las prácticas artísticas. *Crear, mirarse y mirar al otro como gestos autorretratísticos* de reivindicación feminista. •

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

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

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

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

LOURDES MONTERRUBIO IBÁÑEZ

Licenciada en Filología Francesa por la Universidad Complutense de Madrid donde ha obtenido el título de doctora con la tesis *La presencia de la materia epistolar en la literatura y el cine franceses: tipología, evolución y estudio comparado*. Anteriormente cursó la diplomatura en Dirección Cinematográfica en la ECAM (Escuela de Cinematografía y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid). Ha colaborado como crítica cinematográfica en la revista *Cahiers du Cinéma. España*. Como especialista en las relaciones entre literatura

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.

y cine en el espacio francés ha publicado "La coalescencia literario-cinematográfica en la obra de Marguerite Duras" en *Entre escritura e imagen. Lecturas de narrativa contemporánea*, Peter Lang, 2013. Sus últimas publicaciones son *Del cinéma militant al ciné-essai*. Letter to Jane de Jean-Luc Godard y Jean-Pierre Gorin (*L'Atalante* nº 22) y 'Juventud en marcha' de Pedro Costa. *La misiva negada. Palabra, memoria y resistencia* (*Secuencias* nº 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

Dualidad incompleta. Una monografía de José Julián Bakedano

La primera monografía sobre José Julián Bakedano es como él, un *collage* fragmentario pero sólido que emana del amor al cine. Santos Zunzunegui y Jorge Oter han editado este pasado mes de mayo, con el apoyo de la Alhóndiga/ Azkuna Zentroa de Bilbao y de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, el libro *José Julián Bakedano: Sin Pausa*. La publicación de este libro colectivo, en euskera y castellano, ha venido acompañada de un ciclo sobre la obra filmica del autor de Durango.

Una veintena de películas no le alcanzan para considerarse a sí mismo un autor. Una treintena de escritos, más de 300 programas de la Cinemateca y un centenar de catálogos del Museo de Bellas Artes de Bilbao tampoco lo convierten en un académico. José Julián Bakedano ha cimentado durante más de cuarenta años la cultura cinematográfica vasca. Su obra, si fragmentaria, tiene valor por eso, por su extensión. Su figura es un collage de un amor al cine firme, continuo, generoso y cubista. Cubista porque es en esa acumulación de facetas filmicas, de perspectivas que la acción creativa cristaliza en cultura, según la definición de Bakedano de qué es cultura. Su obra, en sentido extenso, se constituye en una constelación que sostiene la cultura cinematográfica vasca desde que en 1966 escribe su primer artículo en *Film Ideal*.

José Julián Bakedano. Sin Pausa recorre la obra filmica del autor por medio de críticas y análisis de distintos autores como Endika Rey, Félix García de Villegas, Íñigo Larrauri, Germán Rodríguez, Maialen Beloki, Rubén Corral, Nekane E. Zubiazur y Marta Fernández Penas. El libro presenta también la perspectiva del autor en una extensa entrevista realizada por Jorge Oter y Germán Rodríguez y versa su figura en textos de Santos Zunzunegui, Luis Eguiraun, Joseba Sarrionandia, José Antonio Sistiaga y Leopoldo Zugaza. El libro se cierra con una

breve selección de críticas publicadas por Bakedano y con su filmografía y bibliografía.

Los textos que componen el volumen son desiguales. Hay críticas breves, intensas y algo efectistas; otras más analíticas y profundas que revelan el sentido *territorial* y a la vez abierto de la obra de Bakedano. La fortaleza de la propuesta de este libro es enfrentar una figura de cine en sentido amplio, entendiendo lo fundamental del substrato que construye su generosa contribución en todos los campos vinculados a la cultura cinematográfica: crítica, dirección, programación, comisariado, difusión, creación. Aunque la selección de textos escritos por Bakedano incluidos en la monografía, apenas dos críticas, limita la consecución de ese objetivo, a la sazón, estudiar no sólo a quien produce obras sino también a quien ha hecho y hace posible que esas obras lleguen al público.

El libro permite, a través de la obra (la realizada y la irrealizada), comprender el devenir del cine y del arte vasco desde la transición a hoy. Bakedano demuestra a Antxon Ezeiza y a Koldo Izagirre que el euskera es «válido como idioma dramático» en *Oraingo izen gabe (Todavía sin nombre, 1986)*; recorre en el noticiario *Ikuska 9* (1980) el arte contemporáneo vasco, retrata los trabajos Uzelai, Chillida, Nagel o Basterretxea en diversas piezas y ve caerse varios proyectos por financiación insuficiente. En sus obras desarrolla un cine *territorial*, un *ambiente*, con la naturalidad de producir desde una cultura propia que se emancipa un poco más con cada obra.

La dualidad es una temática que palpita en su filmografía. En los títulos, en los temas, en el montaje e incluso en la técnica (deconstrucción y reconstrucción). Son buena muestra de ello *Bi* (1976), *La carta del amigo* (2007) y ese desplazamiento constante entre artes plásticas y visuales, empleando materias, tiempos y espacios de la escultura o de la pintura en el cine.

El fermento del libro nace de un primer boceto inadvertido. Un número especial de la revista *Pausa*, editada por estudiantes de doctorado, acabó convirtiéndose en esta primera monografía sobre José Julián Bakedano. Todos los textos se revisaron, algunos se ampliaron, otros desaparecieron y otros se escribieron *ex-profeso* para la nueva edición. Y de ahí también, de esa génesis por amor al arte emana su carácter desigual. Y libre.

José Julián Bakedano. Sin Pausa no es un libro sobre un cineasta, ni sobre un programador, ni sobre un crítico. Es todos y ninguno. Es sobre un hombre del cine. Un hombre que consiguió que de su amor al arte cinematográfico cristalizara una cierta cultura cinéfila y cinematográfica en su país. •

