

Diumenge 3 d'abril, 18h AUDITORI

Diaris sense pietat (7): Els 2000 / Femení. La mare, l'artista i el mirall

En aquest programa, dues artistes retraten les seves mares des de posicions pròximes i alhora distanciades. A través de dispositius reflexius que actuen com si fossin miralls, reals o metafòrics, i a diferència de la histèria dels nois amb les seves mares devoradores, les noies desenvolupen un joc d'acostament progressiu que s'estén des de l'absència completa fins a la mateixa pell. La càmera és l'eina d'aquest procés d'identificació, complex i de vegades dolorós, que estudia l'estranyesa i la intimitat en un mateix moviment.

Histoire racontée par Jean Dougnac, Noëlle Pujol, França, 2010, vídeo, 40 min; **Taking my Skin**, Sarah Pucill, Regne Unit, 2006, 16 mm, 35 min

Histoire racontée par Jean Dougnac (Història explicada per Jean Dougnac)

Histoire racontée par Jean Dougnac és sobretot la història d'un dispositiu que conté molt més del que representa, que oculta molt més del que revela. La desolació i el confinament d'aquest pla fix, que no canviarà durant tota la pel·lícula, actuen com el sorgiment d'un teatre de la memòria en la consciència, un escenari on es desenvolupa una escena de la qual ho ignorem tot, però cap a la qual ens sentim fatalment atrets. És el que aquesta imatge, en la pràctica immobilitat de la seva posada en escena, ens vol dir: és aquí i ara, no cal buscar enlloc més, pot passar qualsevol cosa als qui no saben que estan esperant.

Dougnac, fent llit, està arraconat. La seva fràgil presència envellida ens barra el pas sense reservar-nos cap punt de fuga. La manta, d'un blau elèctric, la capçalera del llit de fusta massissa, els motius geomètrics del tapís, la bombeta incandescent, el seu reflex a l'armari mirall, les fotos de criatures i difunts, amuntegades sense marcs, constitueixen el llit d'un jacent, potser moribund, un llit d'espera. No obstant això, Dougnac parla. I a mesura que el seu llarg monòleg desplega el seu lent i inexorable relat, és imperceptiblement envaït per una energia juvenil, sobrehumana. Les seves paraules tendeixen a aixecar-lo, a ressuscitar-lo, li atorguen una nova condició de vida. Perquè Dougnac és l'encarnació del secret, de la força de translació de les paraules. Li recorre l'alè vibrant que aixeca les coses, que erigeix les memòries contra la naturalesa i els homes contra el temps.

Diferents presències s'estremeixen als marges de l'enquadrament. Les mans de la cineasta s'endinsen en la imatge per retirar-se a l'instant. La seva veu desgrana un comentari o un detall, però sobretot està en suspens. Una altra presència masculina repeteix una paraula o assenteix, però mai no interromp. Més enllà, en el rerefons, la remor reverberada d'una televisió o el ressò de jocs i converses... Aquesta triangulació autoritza el desplegament de la paraula, l'acollida i la crida del secret. La pel·lícula sencera es converteix aleshores en un dispositiu integral d'atenció, de vetlla i de recol·lecció de fragments, fins que arriba a *aspirar el públic de la sala*: ens trobem immersos en el film, *reunits al voltant del llit de Jean Dougnac, atents al seu entestament*.

De fet, es tracta d'una obsessió, de repeticions, de remolins i digressions, i també, de vegades, d'explosions. La llengua i la narració de Dougnac, en la seva complexa oralitat saturada de significants i a cavall entre dos idiomes, són necessàriament incompletes. Dit això, són dignes d'un relat literari i, a més, experimental. Semblant a un Céline dels camps o a un Bernhardt occità, el pensament de Dougnac avança concèntricament, mirant d'atrapar un objecte que sempre

s'acaba escapant i que no és sinó un misteri. Aquesta llengua pot exposar sòrdids detalls de misèria i d'aberració i testificar-ne simultàniament la comicitat. Aquest coneixement de la doble naturalesa dels signes i dels «fenòmens» dóna compte de la capacitat del món paisà d'assumir i sentir la bogeria com a part de la humanitat vivent. Les gestes i els excessos dels simples i dels bojos tenen cabuda en aquesta llengua dialectal que en el film s'oposa a la *novlangue* moderna de la burocràcia.

D'altra banda, Dougnac performa més que no parla. El seu sentit de l'espai és sorprenent. La seva capacitat de transcendir les limitacions del decorat és enlluernadora. Dougnac fa *remuntar les màscares* i, gràcies a aquesta tensió, a aquesta polifonia, som *objecte d'una invasió de l'imaginari i presenciem un món d'imatges*. Que el drama amenaci no és finalment l'essencial, ja que *altres històries cinematogràfiques i polítiques, altres vides en moviment, són explorades amb les paraules*. Dougnac juga així, en definitiva, a interpretar-se a sí mateix, i a primera vista sembla extingir-se, incapaç d'arribar a la conclusió de la seva confessió. La força recobrada, allò que conté, sembla en determinats moments superar les seves capacitats. Aleshores endevinem la seva vida reclosa de malalt, quan es retiren els testimonis i s'abaixa el teló, els seus racionis, el seu espant, la visita dels morts i dels fantasmes, amb els quals manté una conversa, una perillosa proximitat.

El secret, no obstant això, serà revelat. Arribarà al seu destí i farà el seu efecte amb tota la seva rudesia i cruesa. No obstant això, aquesta brutal revelació no expressa una malícia envers la cineasta ni tampoc un gust pronunciat per una realitat macabra. Representa més aviat una interrogació sobre l'obstinació de la vida i, d'una manera més soterrada, sobre la cruel nuesa de les coses o, com diria Clément Rosset, *el mur tràgic del que s'ha esdevingut*. La pel·lícula està impregnada per un rebuig a la desaparició, per una obstinació virulenta i tenaç per sorgir i existir, ja que la discapacitat maternal, així com el naixement i la perseverança de la nena, continuen sent per a Dougnac enigmes irresolts, que encara resisteixen a la seva comprensió. Aquestes preguntes són, per tant, les que el mouen i l'animen a manifestar-se. El sentit de la confessió de Dougnac no es troba tant en les seves paraules com en la necessitat gairebé física que l'obliga a expressar sense reserves la seva sorpresa, encara intacta, malgrat les peripècies del temps.

Les raons de la seva sorpresa, de la seva inalterable curiositat, romanen ocultes durant tota la pel·lícula. És un punt fonamental del treball de Noëlle Pujol. Pertanyen a Dougnac, només a ell, i no estem convidats al misteri de la seva obsessió. Però si *repetir una cosa és tornar-la a fer possible*, potser la confessió permeti *restituir al passat la seva possibilitat*. La confessió d'un ancià aconsegueix així, gràcies a la distància *sonàmbula* adoptada per la cineasta, erigir-se en ofrena, en un intercanvi que transcendeix el llenguatge per convertir-se en una lliure

circulació d'afectes. Com podem sorprendre'ns, doncs, que la pel·lícula acabi on havia començat, és a dir, en el flux d'una memòria les regles de la qual se'ns escapen? Sotmesa a les lleis autònomes del desengany i de la iniciació, la *història explicada per Jean Dougnac* no es doblega a cap explicació. Només aixeca el vel d'una realitat més densa, que encara s'ha d'explorar en altres pel·lícules. Aquest poder d'evocació és el que la fa apassionant, més enllà de l'aparença espartana del seu dispositiu.

Taking My Skin (Agafant-me la pell)

Sempre he admirat el treball de Pucill, no tan sols les seves imatges lúcides i a plena llum, sinó també la seva habilitat per suggerir veritats filosòfiques i psicològiques sense recórrer a un discurs retòric de traç gruixut. *Taking My Skin* és una de les pel·lícules més fortes i emocionants dedicades a la relació entre mare i filla que hagi vist mai. En un intent improvisat, commovedor i experimental, mare i filla es filmen l'una a l'altra d'una manera separada o simultània.

És impossible veure les pel·lícules de Pucill, que fan un ús freqüent dels miralls i de la càmera com a mirall, sense pensar en el concepte de l'«etapa mirall» de Lacan, en què la seva imatge proporciona al nen un model per a les seves futures identifications. No obstant això, ell continua afirmant que la suavitat i l'aparent totalitat del mirall són falses i que ens donen una imatge que és un reconeixement il·lusori, una fantasia. Tal com suggereix Pucill, som més mòbils, incontenibles i fragmentats del que autoritza el mirall. De fet, Lacan també argumenta que la imatge del mirall és incompleta sense la presència i la mirada de la mare, que garanteix al nen la realitat i el seu significat. «La mare no confronta el fill al seu propi reflex, sinó que li atribueix una imatge que la seva presència desvia a l'instant. Aleshores, subjectar el nen no tan sols és percebut com un acte de contenció sinó com un procés de referenciació que fractura la unitat que pretén oferir.»

A *Taking My Skin*, aquestes teories són reformulades i reinterpretades subtilment entre mare i filla. L'escena es desenvolupa en una habitació que dona al carrer. La cineasta la prepara traient els mobles del mig i instal·lant-hi un teló negre. Però, com passa a totes les obres de Pucill, les qualitats del *ready-made* només realcen la intensitat de l'experiència de la mirada. La cineasta deixa contemplar l'artifici de l'«estudi» per reflectir els components de l'artifici existent entre la mare i la filla. L'una amb l'altra actuen amb cautela. Són educades. La càmera es converteix alhora en «closca» i en «arma», d'una manera molt semblant al que poden fer les paraules. Pots estimar, travessar, traïr, deformar, preservar o honrar. Pucill concentra el focus sobre l'ull i la galta de la seva mare, i després explica el que fa. La mare pregunta: «Per què em vols filmar tan de prop? Per què et vols acostar tant?» La filla contesta: «Vull veure el que passa.» I la mare contesta sorprenentment: «Et cremaràs.»

Després, li mana a la mare que agunti un mirall ovalat sobre la panxa, mentre Pucill s'asseu en el seu reflex com si volgués tornar al ventre matern. «Estaves aquí abans que em quedés embarassada de tu?», pregunta la mare, com si s'ho preguntés a sí mateixa. Les paradoxes i perplexitats d'aquest gran amor i del seu fracàs són interpretades amb una insinuació plaent i torbadora, i no com si la postmoderna filla hagués entabanat la ingènua mare per tal que aquesta emprengués una teràpia

filmada. És destacable que Pucill, encara que tingui el control, sembla com si l'abandonés i el lliurés a la seva mare. En aquest acte, es reenquadren mútuament, es comencen a veure d'una manera renovada, a conèixer-se i a confiar l'una en l'altra en un context més profund. En un cert moment, escoltem la mare com exclama, sorpresa i alegre: «Déu meu!», alhora que mira a través de la lent i en regula la nitidesa. Tot aquest moviment fa la impressió que Pucill dona vida a la seva mare, li retorna la seva creativitat a través de l'art. És un estudi meravellós de la vulnerabilitat i del desig, un intercanvi de procreació maternal per a la creativitat sense fills de la filla.

Les psicoterapeutes feministes han argumentat des de fa molt de temps que el sofriment psíquic de les dones té les seves arrels en una separació inadaptada de la mare i la filla, que pot desembocar en una afeció fusional. N'hi ha que han suggerit que el desig lèsbic sorgeix justament d'aquest estat. Fer preguntes a la mare sobre l'ambivalència emocional de la separació i del part mentre ella es distrau perquè és l'objecte i el subjecte d'una pel·lícula és una manera intel·ligent de començar a revelar i descompondre la dinàmica entre elles. «Quant de temps necessita un nen per separar-se?», pregunta la filla. «És un procés gradual», contesta la mare. «Has de seguir vigilant, suportant i alimentant, és així durant quasi tot el dia.» (Com ara suportar una càmera i les seves exigències de direcció!) I, més tard: «Com pot estar separat, quan sempre és una part de tu?», pregunta la mare. «Sents que sempre sóc part de tu?», pregunta la insegura filla. Hi ha una pausa llarga. «Sí.» Al final de la pel·lícula, li demana a la mare que anomeni coses, que enquadri coses com ara una flor, una vaca, a través de la lent, més enllà de la finestra, d'una manera que recorda la manera en què les devia ensenyar a Pucill de petita. La inversió és delicada, infra-actuada.

Reconeixent que la seva mare li ha «donat» la seva pell i que Pucill l'ha «agafat», literalment i metafòricament a través de la filmació, poden començar a examinar juntes el que s'ha denominat «la connectivitat entre rèplica i rèplica», específica del gènere. Com a *Stages of the Mourning*, el final del film està marcat pels decorats exteriors, que plantegen un canvi emocional, un moment de transcendència implícita. Totes dues, mare i filla, es filmen allunyant-se al llarg d'un camí assolat i verd fins que la mare gairebé arriba a fusionar-se amb la naturalesa, en la pàl·lida distància. A *Taking My Skin*, Pucill és capaç d'acomodar-se d'un ésser estimat abans de perdre'l. Es tracta d'un acte de gran agraïment i amor recíproc.

Una de les cineastes més persistents de l'avantguarda britànica desdibuixa estats emocionals que es mostren molt poques vegades. En la seva coreografia de la intimitat, els temes de la revelació i la dissimulació —les cortines, els telons, els miralls, la mateixa càmera— articulen un llenguatge de l'absència i la presència que requereix un gran coratge i una gran resiliència per parlar.

Cherry Smyth, *Those Deep Approaches*, fragment d'un text publicat al llibret del DVD *Sarah Pucill, Selected Films, 1990-2010* (Lux edition, 2011)

Programador: Loïc Diaz Ronda

Pròximes sessions de Xcèntric:

Diumenge 17 d'abril, 18h: **Cacaboum! Punk in France (2): avant-punk**

Dijous 28 d'abril, 20h: **Al mar**

Si vols rebre el newsletter de Xcèntric, subscriu-te al butlletí que trobaràs aquí: www.cccb.org/es/subscripcio_newsletter
+ INFO a <http://www.cccb.org/xcentric/es> o a Facebook XCENTRIC CINEMA

