

Domingo 3 de abril, 18h AUDITORIO

Diarios sin piedad (7): Los 2000 / Femenino. La madre, la artista y el espejo

En este programa, dos artistas retratan a sus madres desde posiciones próximas y distanciadas a la vez. A través de dispositivos reflexivos que actúan como espejos, reales o metafóricos, y a diferencia de la historia de los chicos con sus mamás devoradoras, las chicas desarrollan un juego de acercamiento progresivo que se extiende desde la ausencia completa hasta la piel misma. La cámara es la herramienta de este proceso de identificación, complejo y a veces doloroso, que baraja la extrañeza y la intimidad en un mismo movimiento.

Histoire racontée par Jean Dognac, Noëlle Pujol, Francia, 2010, vídeo, 40 min; **Taking my Skin**, Sarah Pucill, Reino Unido, 2006, 16 mm, 35 min

Histoire racontée par Jean Dognac (Historia contada por Jean Dognac)

Histoire racontée par Jean Dognac es ante todo la historia de un dispositivo que contiene mucho más de lo que representa, que oculta mucho más de lo que desvela. La desolación y el confinamiento de este plano fijo, que no cambiará durante toda la película, actúan como el surgimiento de un teatro de la memoria en la conciencia, un escenario donde se desarrolla una escena de la que ignoramos todo, pero hacia la que nos sentimos fatalmente atraídos. Es lo que esta imagen, en la casi inmovilidad de su puesta en escena, nos quiere decir: es aquí y ahora, no hace falta buscar en otro lugar, todo puede ocurrir a los que no saben que están esperando.

Dognac, guardando cama, está arrinconado. Su frágil presencia envejecida nos corta el camino sin reservarnos ningún punto de fuga. La manta, de un azul eléctrico, la cabecera de la cama de madera maciza, los motivos geométricos del tapiz, la bombilla incandescente, su reflejo en el armario de luna, las fotos de críos y difuntos, amontonadas sin marcos, constituyen el lecho de un yacente, quizás moribundo, un lecho de espera. Sin embargo, Dognac habla. Y a medida que su largo monólogo despliega su lento e inexorable relato, es imperceptiblemente invadido por una energía juvenil, sobrehumana. Sus palabras tienden a levantarlo, a resucitarlo, otorgándole una nueva condición de vivo. Porque Dognac es la encarnación del secreto, de la fuerza de traslación de las palabras. Le recorre el aliento vibrante que levanta las cosas, que erige a las memorias contra la naturaleza y a los hombres contra el tiempo.

Distintas presencias se estremecen en los márgenes del encuadre. Las manos de la cineasta se adentran en la imagen para retirarse al instante. Su voz desgrana un comentario o un detalle, pero está sobre todo en suspenso. Otra presencia masculina repite alguna palabra o asiente, pero nunca interrumpe. Más allá, en el trasfondo, el rumor reverberado de una televisión o el eco de juegos y conversaciones... Esta triangulación autoriza el despliegue de la palabra, la acogida y la llamada del secreto. La película entera se convierte entonces en un dispositivo integral de atención, de vigilia y de recolección de fragmentos, hasta *aspirar al público de la sala*: nos hallamos inmersos en el filme, *reunidos al borde de la cama de Jean Dognac, a la escucha de su empecinamiento*.

De hecho, se trata de una obsesión, de repeticiones, de torbellinos y digresiones, y también, a veces, de explosiones. La lengua y la narración de Dognac, en su compleja oralidad saturada de significantes y a caballo entre dos idiomas, son necesariamente incompletas. Dicho esto, son dignas de un relato literario y, además, experimental. Parecido a un Céline de los campos o a un Bernhardt occitano, el pensamiento de

Dognac avanza concéntricamente, buscando atrapar un objeto que siempre acaba escapándose y que no es sino un misterio. Esta lengua puede exponer algunos sórdidos detalles de miseria y de aberración y testificar simultáneamente su comicidad. Tal conocimiento de la doble naturaleza de los signos y de los «fenómenos» da cuenta de la capacidad del mundo paisano de asumir y sentir la locura como parte de la humanidad viviente. Las hazañas y los excesos de los simples y de los locos tienen cabida en esta lengua dialectal que en el filme se opone a la *novlangue* moderna de la burocracia.

Por otro lado, Dognac performa más que habla. Su sentido del espacio es asombroso. Su capacidad de trascender las limitaciones del decorado es deslumbrante. Dognac hace *remontar las máscaras* y, gracias a esta tensión, a esta polifonía, somos *objeto de una invasión del imaginario y presenciamos un mundo de imágenes*. Que el drama amenace no es finalmente lo esencial, puesto que *otras historias cinematográficas y políticas, otras vidas en movimiento, son exploradas con las palabras*. Dognac juega así, en definitiva, a interpretarse a sí mismo, pareciendo a primera vista extinguirse, incapaz de llegar a la conclusión de su confesión. La fuerza recobrada, lo que contiene, parece en determinados momentos exceder sus capacidades. Adivinamos entonces su recluida vida de enfermo, cuando se retiran los testigos y se cierra el telón, sus raciocinios, su espanto, la visita de los muertos y de los fantasmas, con quienes mantiene una conversación, una peligrosa proximidad.

El secreto, sin embargo, será revelado. Llegará a su destino y cumplirá su efecto con toda su rudeza y su crudeza. No obstante, este brutal desvelamiento no expresa una malicia hacia la cineasta ni tampoco un gusto pronunciado por lo macabro. Representa más bien una interrogación sobre la obstinación de la vida y, más soterradamente, sobre la cruel desnudez de las cosas o, como diría Clément Rosset, *el muro trágico de lo acaecido*. La película está atravesada por un rechazo a la desaparición, por un empeño virulento y tenaz para surgir y existir, pues la discapacidad maternal, así como el nacimiento y la perseverancia de la niña, siguen siendo para Dognac enigmas sin resolver, que resisten todavía a su comprensión. Estas preguntas son, por lo tanto, las que le mueven y lo animan a manifestarse. El sentido de la confesión de Dognac no se encuentra tanto en sus palabras como en la necesidad casi física que le obliga a expresar sin reservas su sorpresa, todavía intacta, a pesar de las peripecias del tiempo.

Las razones de su asombro, de su inalterable curiosidad, permanecen oscuras durante toda la película. Es un punto fundamental del trabajo de Noëlle Pujol. Pertenecen a Dognac, solamente a él, y no estamos convidados al misterio de su obsesión. Pero si *repetir una cosa es hacerla de nuevo posible*, la confesión permitirá quizás *restituir al pasado su posibilidad*. La confesión de un anciano consigue así, gracias a la distancia

sonámbula adoptada por la cineasta, erigirse en ofrenda, en un intercambio que trasciende el lenguaje para convertirse en una libre circulación de afectos. ¿Cómo sorprenderse entonces de que la película acabe donde había empezado, es decir, en el flujo de una memoria cuyas reglas se nos escapan? Sometida a las leyes autónomas del desengaño y de la iniciación, la *historia contada por Jean Dougnac* no se pliega a ninguna explicación. Sólo levanta el velo de una realidad más densa, todavía por explorar en otras películas. Este poder de evocación es lo que la convierte en algo apasionante, más allá de la apariencia espartana de su dispositivo.

Taking My Skin (Tomando mi piel)

Siempre he admirado en el trabajo de Pucill no solamente sus imágenes lúcidas y al desnudo, sino también su habilidad para sugerir verdades filosóficas y psicológicas sin recurrir a un discurso retórico de trazo grueso. *Taking My Skin* es una de las más fuertes y emocionantes películas dedicadas a la relación entre madre e hija que he visto jamás. En un intento improvisado, conmovedor y experimental, madre e hija se filman la una a la otra de forma separada o simultánea.

Es imposible ver las películas de Pucill, con su uso frecuente de los espejos y de la cámara como un espejo, sin pensar en el concepto de la «etapa espejo» de Lacan, en la que la imagen de éste proporciona al niño un modelo para sus futuras identificaciones. Sin embargo, él sigue afirmando que la suavidad y la aparente totalidad del espejo son falsas y que nos dan una imagen que es un reconocimiento ilusorio. Como lo sugiere Pucill, somos más móviles, incontenibles y fragmentados que lo que autoriza el espejo. De hecho, Lacan también argumenta que la imagen del espejo es incompleta sin la presencia y la mirada de la madre, que garantiza al niño la realidad y el significado de ésta. «La madre no confronta el hijo a su propio reflejo, sino que le atribuye a éste una imagen que su presencia desvía al instante. Entonces, sujetar al niño no solamente es percibido como un acto de contención sino como un proceso de referenciación que fractura la unidad que pretende ofrecer.»

En *Taking My Skin*, estas teorías son sutilmente reformuladas y reinterpretadas entre madre e hija. La escena se desarrolla en una habitación que da a la calle. La cineasta la prepara quitando los muebles de en medio e instalando un telón negro. Pero, como ocurre en todas las obras de Pucill, las cualidades del *ready-made* sólo realzan la intensidad de la experiencia de la mirada. La cineasta deja contemplar el artificio del «estudio» para reflejar los componentes del artificio existente entre la madre y la hija. Son cautelosas la una con la otra. Educadas. La cámara se convierte a la vez en «concha» y en «arma», de un modo muy parecido a lo que pueden hacer las palabras. Puede amar, atravesar, traicionar, deformar, preservar u honrar. Pucill concentra el foco sobre el ojo y la mejilla de su madre, y luego explica lo que hace. La madre pregunta: «¿Por qué quieres filmarme tan de cerca? ¿Por qué quieres venir tan cerca?» La hija contesta: «Quiero ver lo que pasa.» A lo que la madre contesta sorprendentemente: «Te quemarás.»

Después, la madre es mandada a sujetar un espejo ovalado sobre su barriga, mientras Pucill se sienta en su reflejo como si quisiera volver al vientre materno. «¿Estabas aquí antes de que me embarazara de ti?», pregunta la madre, como para sí misma. Las paradojas y perplejidades de ese gran amor y de su fracaso son interpretadas con una placentera y turbadora insinuación, y no como si la postmoderna hija hubiese

engatusado a su ingenua madre para que ésta emprendiera una terapia filmada. Es destacable que Pucill, aunque tenga el control, parezca abandonarlo y dárselo a su madre. En este acto, se reencuadran mutuamente, empiezan a verse de forma renovada, a conocerse y a confiar la una en la otra en un contexto más profundo. En cierto momento, escuchamos a la madre exclamar con asombro y alegría: «¡Dios!», al tiempo que mira a través del lente y regula su nitidez. Todo este movimiento da la impresión de que Pucill da vida a su madre, devolviéndole su creatividad a través del arte. Es un maravilloso estudio de la vulnerabilidad y del deseo, un intercambio de procreación maternal para la creatividad sin hijos de la hija.

Las psicoterapeutas feministas han argumentado largamente que el sufrimiento psíquico de las mujeres tiene sus raíces en una separación inadaptada de la madre y la hija, que puede desembocar en un apego fusional. Algunas han sugerido que el deseo lésbico surge justamente de este estado. Hacerle preguntas a la madre sobre la ambivalencia emocional de la separación y del parto mientras ella se distrae porque es el objeto y sujeto de una película, es una manera inteligente de empezar a revelar y descomponer la dinámica entre ellas. «¿Cuánto tiempo necesita un niño para separarse?», pregunta la hija. «Es un proceso gradual», contesta la madre. «Tienes que seguir vigilando, soportando y alimentando, es así durante casi todo el día.» (¡Como soportar una cámara y sus exigencias de dirección!) Y, más tarde: «¿Cómo puede estar separado, cuando siempre es una parte de ti?», pregunta la madre. «¿Sientes que siempre soy parte de ti?», pregunta la insegura hija. Hay una larga pausa. «Sí.» Al final de la película, se le pide a la madre que nombre cosas, que encuadre cosas como una flor, una vaca, a través del lente, más allá de la ventana, de una forma que recuerda la manera como ella tuvo que haberle enseñado a Pucill de pequeña. La inversión es delicada, infra-actuada.

Reconociendo que su madre le ha «dado» su piel y que Pucill la ha «tomado», literal y metafóricamente a través de la filmación, pueden empezar a examinar juntas lo que ha sido denominado «la conectividad entre réplica y réplica», específica del género. Como en *Stages of the Mourning*, el final del filme está marcado por los decorados exteriores, que plantean un cambio emocional, un momento de transcendencia implícita. Ambas, madre e hija, se filman alejándose a lo largo de un camino soleado y verde hasta que la madre se ha casi fusionado con la naturaleza, en la pálida distancia. En *Taking My Skin*, Pucill es capaz de despedirse de un ser querido antes de perderlo. Se trata de un acto de gran agradecimiento y amor recíproco.

Una de las más persistentes cineastas de la vanguardia británica desdibuja estados emocionales que son muy pocas veces mostrados. En su lenta coreografía de la intimidad, los temas de la revelación y la disimulación —las cortinas, los telones, los espejos, la cámara misma— articulan un lenguaje de la ausencia y la presencia que requiere un tremendo coraje y una tremenda resiliencia para hablar.

Cherry Smyth, *Those Deep Approaches*, fragmento de un texto publicado en el libreto del DVD *Sarah Pucill, Selected Films, 1990-2010* (Lux edition, 2011)

Programador: Loïc Diaz Ronda

Próximas sesiones de Xcèntric:

Domingo 17 de abril, 18h: **Cacaboum! Punk in France (2): avant-punk**

Jueves 28 de abril, 20h: **En el mar**

Si quieres recibir el newsletter de Xcèntric, suscríbete al boletín que encontrarás aquí: www.cccb.org/es/subscripcio_newsletter
+ INFO en <http://www.cccb.org/xcentric/es> o en Facebook XCENTRIC CINEMA

