

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 films* [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).