

Una cançó d'amor que torna. O com recuperar la veu

A Love Song That Returns. Or How To Get a Voice Back

El 2003 vaig gravar el retrat d'una poeta, la Lala Blay, per indagar en la relació entre ella, els seus poemes i el món. La pel·lícula es va quedar sense muntar, les cintes tancades en una capsa i jo vaig deixar de crear. Vint anys després, em trobo atzarosament amb una paraula nova, *solastàlgia*, que designa la malenconia provocada per la pèrdua de la casa. I si la imatge fos aquesta casa? I si el vincle que ens hi lliga tingués a veure amb la pertinença? I si aquest vincle es trenqués? És així com obriré aquella capsa per retrobar-me amb unes imatges mig oblidades, però el que semblava una aproximació per entendre la pèrdua s'acabarà convertint en un retorn a la creació, on la veu esdevindrà la peça clau. Tornar implica recuperar la veu i prendre consciència de la distància que la separa i uneix a totes les coses.

Paraules clau

SOLASTÀLGIA
CONFERÈNCIA PERFORMÀTICA
PÈRDUA DE PERTINENÇA
DISTÀNCIA
VEU
IMATGE-CASA
CINEMA DESPLAÇAT
PEL·LÍCULA PARLADA
TRADUCCIÓ
EXILI

Data de recepció: 06/03/2024
Data d'acceptació: 23/04/2024

In 2003, I filmed the portrait of a Catalan poet, Lala Blay, to explore the relationship between her, her poems and the world. The film was left undone, the tapes kept in a box, and I stopped creating. Twenty years later, I found by chance a new word, *solastalgia*, which designates the melancholy caused by the loss of home. From that moment on, a question began to haunt me. What if the image were this home? What if the link that binds us to it had to do with a sense of belonging? And what if this link were broken? This is how I opened the box again, but what seemed an approach to understanding loss will become a return to creation, where the voice will be crucial. To return implies recovering a filmic voice and being aware of the distance that separates and unites it from all things.

Keywords

SOLASTALGIA
LECTURE-PERFORMANCE
LOSS OF BELONGING
DISTANCE
VOICE
IMAGE-HOME
DISPLACED CINEMA
SPOKEN FILM
TRANSLATION
EXILE

Date submitted: 06/03/2024
Date accepted: 23/04/2024

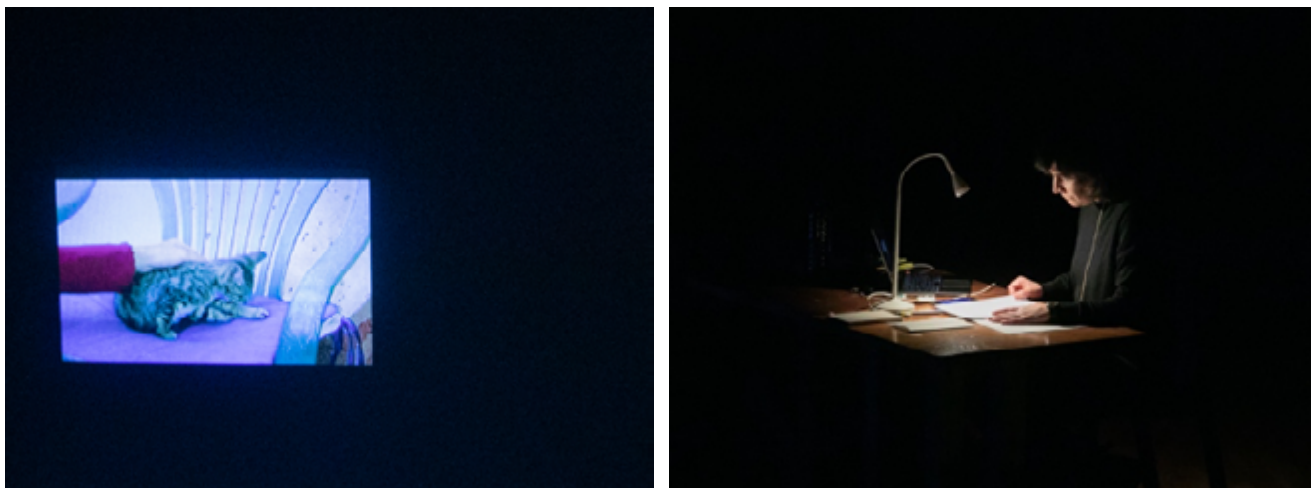


Fig.1: Imatges de la presentació de *Canción de amor, una película inexistente en proceso* al CCK de Buenos Aires, 21 d'agost de 2023.

Una pel·lícula inacabada i una paraula nova

Fa poc més de vint anys vaig emprendre la gravació del que pretenia que fos el meu tercer documental. Es tractava del retrat d'una poeta, la Lala Blay, en relació al seu primer llibre de poesia, *Liebeslied*, en català *Cançó d'amor*. Volia capturar la relació que s'establia entre ella –la poeta–, el (seu) món i els (seus) poemes. Durant uns quants mesos, entre la primavera i la tardor de 2003, la vaig visitar regularment a la casa familiar de Corbera i la filmava llegint els poemes que havia escrit, l'un darrere l'altre, incansablement, com si de la repetició se'n pogués desprendre alguna cosa més, com si alguna mena de secret es pogués acabar revelant en aquelles trobades. Les primeres lectures eren al jardí, un jardí replet de plantes, arbres, racons feréstecs, ombres i gats de carrer. Entre poemes, quan fèiem alguna pausa, m'hi perdia amb

* Marta Andreu

marta@e-walden.org

Llicenciada en Comunicació Audiovisual i Màster en Documental de Creació (UPF). Màster en "Arts and Culture Enterprise" (Central Saint Martins-UAL) i doctoranda al London College of Communication (UAL). Després de coordinar el Màster en Documental de Creació de la UPF durant setze anys, el 2017 crea les residències Walden. Ha produït una desena de pel·lícules reconegudes internacionalment. Actualment és professora, consultora i tutora en tallers i universitats d'abast internacional.

insistència, intentant capturar-ne cada centímetre, presa per una certa obsessió. A poc a poc, vam anar obrint l'horitzó: sortíem a passejar pel bosc i la feia asseure al terra, pels marges, al costat dels arbres, d'una font. I seguia llegint. Hi va haver algunes gravacions dins de la casa, també. Són els únics moments on parlem al voltant dels poemes, de la poesia, de la creació. Tot just després d'encetar la setena cinta, ja era tardor, vaig deixar sobtadament de gravar. La pel·lícula es va quedar inacabada i jo vaig passar a dedicar-me a acompanyar les pel·lícules d'altres, els somnis d'altres (com a productora, professora, tutora o consultora; tot s'hi valia). I durant tot aquest temps, les set cintes miniDV van quedar guardades dins d'una capsa entre els llibres.



Fig. 2: Imatge de la casa on vam gravar *Cançó d'amor* vista des del jardí.

Farà uns quatre anys vaig trobar al diari una paraula: *solastàlgia*. Es tracta d'un neologisme creat el 2003 pel filòsof mediambientalista australià Glenn Albrecht amb el qual designa el desassossec, malenconia o tristesa profunds provocats per la pèrdua de la casa (Michelin 2020). Amb clares ressonàncies amb la paraula "nostàlgia", la diferència entre l'una i l'altra és que mentre la nostàlgia és provocada per la partida de la persona, en la solastàlgia qui marxa és el lloc, el lloc de pertinença, el lloc anomenat casa. Albrecht va necessitar encunyar-la després d'observar com les comunitats aborígens del sud-est d'Austràlia patien greus depressions que es transformaven en alcoholisme o altres desordres psicològics, que podien fins i tot portar-los al suïcidi. No va trigar a adonar-se que tot plegat era ocasionat per la construcció de mines i carreteres, entre d'altres

intervencions humanes, i pel canvi climàtic que n'era una conseqüència. Tot plegat estava acabant amb el paisatge que els era propi, que els definia. Els estava desposseint de les seves llars (Albrecht 2019).

Amb el temps, el seu ús es va anar expandint a mesura que aquest fenomen s'anava multiplicant en altres indrets del món. Així doncs, la solastàlgia passaria a formar part d'un vocabulari força comú en els àmbits d'interès del medi ambient i la psicologia, per tal d'identificar i definir el patiment de les comunitats íntimament lligades a entorns amenaçats. I la cosa aniria a més. El 2012, Albrecht acabaria *decretant* que no es tractava de fets aïllats. Tant l'amenaça com la reacció solastàlgica cap a ella eren per tot arreu. Havíem entrat al que podríem anomenar l'era solastàlgica. Les cases que estaven en risc ja no eren tan sols paisatges naturals, sinó també socials, polítics, afectius, imaginaris, somiats. Tots ells estaven sent o podien ser arrabassats. I tots nosaltres, sense excepció, passàvem a estar exposats a aquesta pèrdua.

Intrigadíssima per aquesta idea, una pregunta es va anar instal·lant: I si una imatge pogués ser considerada com un paisatge o lloc de pertinença? I si la imatge pogués ser entesa com una casa? Un lloc que t'acull, que t'ofereix aixopluc, confort i refugi? I encara més, i si aquest lloc al qual es pertany, aquesta imatge-casa, estigués en risc o sota amenaça, pogués perdre's, s'hagués perdut o estigués a punt de fer-ho?

És així com una paraula nova, solastàlgia (etimològicament, l'anhel de refugi), i les preguntes que va començar a despertar em van esperonar a obrir aquella capsa que contenia les imatges d'una pel·lícula inacabada.



Fig. 3: Fotograma pertanyent al primer moviment de la performance.

La imatge-casa sota amenaça

No sé per què vaig deixar de fer la pel·lícula però sí que recordo un profund sentiment de pèrdua del sentit de pertinença. La Lala i el seu marit, el Jordi, havien estat els meus mestres d'escola, ella d'art i ell de matemàtiques, i molt aviat es van convertir en el meu referent cultural, intel·lectual, emocional, vital. Van esdevenir fonamentals per a la meva comprensió del món. Deixar de filmar-la a ella (i com a resultat, deixar de compartir temps amb tots dos) i no donar-li, al llarg dels anys següents, un sentit a les imatges que havia registrat significaria deixar d'habitar aquell món, aquella forma de veure, de ser, deixar enrere el que fins aleshores havia entès com a "casa".

Amb el pas del temps, aquelles imatges que havia gravat van quedar oblidades en la distància, aclaparades per milers i milers d'altres imatges fetes per altres. Porto més de vint anys treballant en cinema documental, acompanyant principalment les pel·lícules dels altres. Acompanyar significa crear un espai de diàleg amb cineastes per tal de comprendre les raons profundes de l'existència de les seves pel·lícules i, per tant, identificar-ne les opcions i estratègies filmiques corresponents. Es tracta d'un procés creatiu compartit que implica escriure, llegir, filmar, veure i sobretot parlar i escoltar, que en última instància són el mateix (Le Guin 2004). Però més enllà d'il·luminar el camí per trobar cada pel·lícula, aquest intercanvi continu està destinat a fer créixer il·limitadament l'imaginari. I no només per les imatges que produïm en un moment on tots –absolutament tots– ens hem convertit en productors i distribuïdors d'imatges (Guardiola 2018; Fontcuberta 2016), sinó per totes les imatges mentals que generem cada vegada que entrem en el procés creatiu, un procés que ens portarà a escollir-ne i fixar-ne tan sols un grapat. Quantes possibilitats de pel·lícula *coexisteixen* amb la que finalment veu la llum?



Fig. 4: Fotogrames pertanyent a dues pel·lícules citades a la performance. *Una vida humil* (1997) d'Aleksandr Sokurov i *Paradise* (1996) de Sergei Dvortsevov.

Així, d'alguna manera, sense veure-ho venir, la meua pròpia experiència em portaria a corroborar íntimament (i potser també fins i tot a engreixar) allò que pensadors com Hito Steyerl (2012), Jean-Louis Comolli (2004), Joan Fontcuberta (2016) o Byung-Chul Han (2017) han anomenat excés, inflació, vanitat, capitalisme o superabundància visual i a témer el fet que aquesta realitat ens estigui portant cap a una juxtaposició d'idees, símbols, imatges i sons tan densa, que el sentit de pertinença a la imatge, a una sola imatge pugui veure's afectat i fins i tot estar-se esvaint.

Sigui com sigui, el cas és que avui veig o sento com aquelles imatges que una vegada conformaven "casa" van acabar convertint-se en imatges guardades, quasi oblidades del tot, imatges-fantasma, i la pel·lícula que podien haver alimentat va passar a ser, com diria Érik Bullo, una pel·lícula mancant (2012). I així, es va anar instal·lant una mena de silenci, una certa frustració o decepció, un regust aspre de retirada. Deixar d'habitar la imatge-casa es traduiria en certa manera en deixar de parlar (amb una veu pròpia) a través del cinema.



Fig. 5: Els gats del jardí, que tenen un paper central en la peça.

Paradoxes fèrtils

En filosofia mediambiental i psicologia clínica, la solastàlgia ha permès nombrar, entendre i tractar l'estat emocional provocat pel sentiment de pèrdua de la casa. Jo l'he manllevada i la veritat és que ha esdevingut clau per tal de definir i comprendre la naturalesa d'aquest possible sentiment de pèrdua respecte a la creació. Si miro enrere, a

aquella pel·lícula que una vegada vaig voler fer i que portava el mateix títol que el llibre de poemes de la Lala, *Cançó d'amor*, puc sentir com allò que vaig perdre no va ser tant una pel·lícula. No n'hi havia per tant! A vegades penso que si bé tota pel·lícula és un objecte únic i preuat (quant es han marcat la nostra manera de veure i viure el món, d'entendre la vida!), al mateix temps, al capdavant, una pel·lícula és tan sols això, una pel·lícula, un objecte que hauríem de ser capaços de deixar anar, si cal, sacrificant-lo davant de tantes altres coses que li poden passar pel davant al llarg de la vida. Efectivament, sento i diria que allò que vaig perdre no va ser tant una pel·lícula, sinó més aviat el que aquesta pel·lícula, en tant que cinema, representava: el sentit de pertinença a la imatge-casa. Però aquesta paraula nova, la solastàlgia, no només em serviria per expressar el tipus de relació amb una imatge amenaçada, agredida, ferida, també va esdevenir una eina per tal d'explorar entre les raons de la pèrdua i mirar d'esbrinar per què allò significaria deixar de fer cinema. I no s'aturaria aquí.

La solastàlgia té una naturalesa contradictòria. Per una banda, es vincula amb un estat melancòlic, afectat, posant-la en la columna de totes aquelles paraules noves relacionades amb l'anomenada ecoansietat. Però té una altra cara, una dimensió activa, o millor dit reactiva. El poeta Ocean Vuong va compartir en una entrevista per al diari *The Guardian* la següent idea: "Quan el món m'ha enderrocat i he decidit, potser després de plorar en la foscor, aixecar-me per fi del terra i preguntar-me *I ara, què?* [...] Quan m'aixeco del terra –metafòricament–, la ràbia ha vingut i se n'ha anat, la tristesa ha vingut i se n'ha anat, i dic *Què faig amb tot això?* A vegades agafem i preparem el sopar, o freguem els plats... i a vegades, ens posem a escriure"¹ (Vuong 2022).

La solastàlgia no és tant una eina per a la descripció de l'afectació, sinó per al canvi (Daw 2012). Aquest potencial revolucionari (Albrecht 2012) té a veure amb el poder d'activar una manera nova d'entendre, de mirar. Ofereix una disrupció capaç de desafiar els punts de vista ja existents (Berger 1972). És a dir, "recuperar" la casa implicaria en realitat trobar noves narratives, òptiques i visions per il·luminar nous modes de ser i pertànyer (Kóvskaya 2020). Aquesta nova manera d'habitar la casa i de mirar implica un posicionament. I posicionar-se no és altra cosa que assumir la pròpia veu, exposar-la i fer-la visible (Didi-Huberman 2009).

Així doncs, la solastàlgia, que fou la via per intentar entendre la naturalesa de la ruptura, de la pèrdua, passaria a ser l'eina que permetria rebuscar en els perquès del silenci. I

finalment, acabaria –paradoxalment– il·luminant un camí de tornada a la imatge. I això només podia ser a través de la reactivació de la veu. De la pel·lícula mancant a la pel·lícula en potència (Bulot 2021). De la pèrdua de la casa a la recuperació de la veu.



Fig. 6: Imatges de les ombres projectades a la paret de la casa. Apareixen en diverses ocasions convertint-se en un element recurrent.

Pel·lícules parlades

Vaig obrir la capsa. A dins, les set cintes. Només calia mirar-les, escoltar-les. Vaig començar. I les cintes es van anar succeint, sense pressa, durant una mica més de tres anys, una rere l'altra. “Liebeslied I”, “Liebeslied II”, “Liebeslied III”... fins a la setena. Cada vegada que alguna cosa em commovia, em tocava o em punxava, m'aturava i reaccionava. Primer traslladava les imatges al programa d'edició. I en la línia de temps, les posava en relació entre elles i les associava amb altres imatges de cinema, literatura, pintura, fotografia, imatges i referents que m'havien marcat. Així, al costat de les imatges de la Lala i el seu jardí anirien apareixent les muntanyes pintades per Cézanne, *La muntanya màgica (Der Zauberberg, 1924)* de Thomas Mann, fotografies d'Ingeborg Bachmann, Wisława Szymborska, José Ángel Valente, els quadres de Kiefer, fragments de pel·lícules com *Tishe!* (2003) de Victor Kossakovsky, *Una vida humil (Smirennaya zhizn, 1997)* d'Aleksandr Sokurov, *Santiago* (2007) de João Moreira Salles, *Paradise (Schastye, 1996)* de Sergei Dvortsevoy, entre d'altres. Després i també en paral·lel escrivia una veu, la veu. Cada una d'aquestes operacions (visionat fins a la commoció, edició i escriptura de la veu com a resposta) passarien a conformar un moviment. Hi ha set moviments en total. Bé, hi ha una introducció, set moviments i una coda. Tots junts componen “Una cançó d'amor, una pel·lícula inexistent en procés”, una pel·lícula (parlada) que torna.



Fig.7: Ingeborg Bachmann i Wisława Szymborska, cadascuna en un jardí.

Des del principi, vaig concebre la possibilitat d'aquest retorn com una proposta performativa. La veritat és que la raó és una mica atzarosa, però com més hi penso, més sentit adquireix. Vaig concebre aquest projecte en el marc d'una recerca doctoral (que vaig emprendre fa cinc anys i que és a punt d'acabar) al London College of Communication, pertanyent a la Universitat de les Arts de Londres. El meu director d'estudis, Brad Butler, veient com la meua trajectòria estava travessada per la transmissió, l'oralitat i una forta tendència a l'hibridisme i a l'associació d'idees, va proposar-me l'exploració de les conferències performàtiques.

Per la meua banda, fa temps que identifico el cinema com un acte de parla i en el vocabulari comú que travessa tallers, classes i acompanyaments de tota mena, apareixen inevitablement i de forma regular expressions com "la veu del cineasta" o preguntes com "què vols dir amb la teua pel·lícula?". Així doncs, endinsar-me en una pràctica que es fonamenta tan clarament en la paraula era d'una coherència estrepitosa. De fet, un dels primers textos que vaig llegir d'Érik Bullot, l'autor i amic que ha fet de far en la recerca teòrica al voltant del cinema performatiu i totes les seves derives i possibilitats, conté una de les idees que ho va posar tot a rodar: Tan sols parlant, pots fer una pel·lícula.²



Fig. 8: Imatges de les persianes verdes. Van esdevenir, durant un moment de la gravació, una obsessió.

La veritat és, però, que a mesura que llegia es feia evident que malgrat que l'escenari del cinema performatiu és obert, divers i flexiu, tot sovint apareixien característiques més o menys compartides i recurrents, és a dir una certa ortodòxia (Bulot 2018) en què no hi acabava de veure reflectit el meu propi procés³. Així doncs, mentre la creació anava avançant, vaig anar necessitant, d'alguna manera, generar el meu propi marc teòric o reflexiu, el meu propi codi. De fet, després dels primers tres moviments vaig adonar-me que seguia un patró, una guia o lògica sistematitzada i prou estructurada. I vaig decidir posar-ho en paper, resultant en un Protocol que conté set accions (que reflecteixen el ritual que he descrit més amunt: visionar, editar, escriure la veu, afegint-hi l'assaig, tornar a la capsa per repetir les quatre primeres accions i així seguir creant i finalment disposar tots els moviments per tal de compondre la cançó completa), set normes i tres “descàrregues de responsabilitat”.

El Protocol va ser crucial per poder sostenir un procés creatiu que per primera vegada d'alguna manera “traïa” el que no he deixat de transmetre durant aquests anys: la necessitat de saber (almenys intuir) què es busca dir, per tal de poder dir-ho, per tal de poder trobar la forma *justa* de dir-ho. Jo descobria les cintes a mesura que les anava veient. Així doncs, com podia saber què volia dir si ni tan sols coneixia (ni recordava) la matèria de la qual havia de partir i a través de la qual hauria de parlar? Tenint en compte a més que una de les principals “normes del joc” era precisament el descobriment progressiu d'aquesta matèria, entenent la creació com una reacció a aquest descobriment. En aquestes circumstàncies, el Protocol es va convertir en la clau per a la construcció de la cançó. Un moviment rere l'altre va anar entregant al llarg dels anys una mena de cadàver exquisit que al final va trobar el seu sentit, el d'una veu que busca la manera de tornar a habitar les imatges, de tornar a existir. Sigui com sigui, és important confessar que, com no podia ser d'altra manera, si bé el Protocol va ser el far a seguir no vaig trigar gaire temps a fer trampa. Però la trampa, al cap i a la fi, forma part del joc. No?

Paral·lelament al Protocol, destinat (no sense una bona dosi d'ironia) a tot aquell que vulgui fer una pel·lícula inexistent en procés, una altra necessitat es va imposar, trobar un altre terme que anomenés el que estava fent. La temptació no era aïllada. Un gran nombre de cineastes, artistes, teòrics i programadors han designat aquesta pràctica de formes diferents: conferència performativa i film performatiu (Bulot 2018), pel·lícula no-feta, desfeta o oral

(Orlow 2015), pel·lícula inacabada o cinema latent (Arsenal 2023), cinema esclatat (Maglioni i Thomson 2018), cinema desbordat cinema desbordat (Di Tella 2019, que recupera el concepte de José Val del Omar), documental en escena (IDFA n.d.). Cadascun d'aquests noms d'alguna manera posa l'accent en alguna característica d'aquest "cinema fora del cinema". La potencialitat híbrida en el "cinema esclatat", la naturalesa incompleta en el "cinema inacabat", el que s'escapa en el "cinema desbordat", la promesa amagada en el "cinema latent". Jo m'he atrevit a designar el que he fet amb la *nova* cançó d'amor, aquesta pel·lícula inexistent en procés: "pel·lícula parlada"⁴, posant precisament l'accent en l'emergència de la veu.



Fig. 9: Composició de diferents fotogrames d'*Operai Contadini* (2001), pel·lícula dels Straub-Huillet.

Una veu que tal i com es descriu en l'acció #3 del Protocol hauria de tenir, més o menys i entre d'altres, aquestes característiques:

ACCIÓ #3 **ESCRIURE un text per a una veu.**

Provocada per les imatges, escriu una veu dialògica, que s'hi confronti i hi parli. No es tracta d'una veu en *off*. És una veu encarnada: existirà separada de la imatge i s'interpretarà en directe durant la projecció de les imatges ja editades. En altres paraules, no es tracta d'una veu que existeixi a dins de la pel·lícula, sinó al seu costat.

La pel·lícula parlada –en ser una pel·lícula escenificada– obre un espai físic entre la imatge i la veu. Un espai que malgrat comparteixen fa visible la distància que les separa. Existeixen una al costat de l'altra i en dos temps diferents. La veu està físicament en el present, dita per un cos. Les imatges, projectades a la pantalla, en el passat. No obstant, aquesta veu separada de la imatge no li és aliena, sinó que neix d'ella o més acuradament, neix en i de la ruptura amb la imatge (Rascaroli 2017). La veu està afectada per la imatge, n'és una reacció o resposta, i no pot evitar crear un diàleg que d'alguna manera mira de trobar sentit en un espai compartit.

En tractar-se d'un sentit que prové de la ruptura, el text actuarà com una mena de “punctum” (Barthes 1989). És a dir, la ferida, apertura o pertorbació que permetrà una lectura més profunda. D'aquesta manera, el text (la veu) és el que fa funcionar la imatge (Fontcuberta 2022). En altres paraules, allò que pot fer la veu és parlar precisament de les coses que se li escapen, que no té resoltes, que no pot gestionar (Etchells 1999). La veu, així, es farà càrrec d'explorar i de transmetre els afectes, els interrogants, els dubtes, les especulacions. I mirarà d'aproximar-se i donar sentit a les conseqüències de la pròpia pel·lícula, sense altre remei que fer front a les noves preguntes que aquesta generi. Segurament, la veu no arribarà mai a cap conclusió o espai segur, estable, definitiu. Malgrat la veu és aquell element que aparentment dona sentit, aquí és un motor de recerca. Dubta més que sap. Es perd més que troba. Identifica, assenyala, reconeix, anomena la ferida, però no podrà mai parlar des del control, des de qui sap i té la solució. Si bé les imatges es conjuguen en passat, la veu no sap el futur que els espera. Ella diu en un “aquí i ara”, diu a mesura que descobreix i a mesura que descobreix, va compartint amb l'espectador. La veu és present, veu viva, en directe. Si bé llegeix un text escrit, en cada lectura, un descobriment. I com tot descobriment, certament involuntari. De fet, l'escriptora Vivian Gornick, quan parla de la veu, designa una característica imprescindible: la veu haurà de ser involuntària. Qui parla no decideix dir el que diu. Més aviat, no pot evitar dir-ho (Gornick 2001).

Per escriure la veu, hauràs d'identificar quin de tots els teus “jo”, quina de les teves versions, quina de totes les “persones” que ets, és l'afectada per l'experiència i per tant la que s'ha d'encarregar de parlar. Aquesta persona o màscara és la que establirà la relació entre l'espectador i la pel·lícula, el guiarà entre les imatges,

dirigirà la seva mirada, li cridarà l'atenció cap a un element o un altre. Saber la persona et permetrà trobar el to de veu, l'angle de visió, el ritme de les frases, et permetrà reconèixer i seleccionar què observar i què ignorar (Gornick 2001), és a dir navegar pel contingut, la matèria.

Sigui quin sigui aquest contingut, aquesta matèria, la veu tindrà tres funcions: informar, connectar i reflexionar (Rascaroli 2017). La veu donarà informació sobre el que s'esdevé en les imatges, contextualitzant-ne l'univers fílmic. Dialogarà amb elles (tant les imatges de creació pròpia com les que s'està apropiant), completant-les i, a vegades, obrint-les a un fora de camp. També pot introduir informació nova relacionada amb el present, passat o futur del(s) personatge(s), de les diferents imatges o d'ella mateixa. Crearà una connexió entre les imatges (siguin quines siguin), construint un sentit de la narració. I expressarà la seva relació amb elles, reflexionant sobre la vida i especialment plantejant diferents qüestions entorn de la creació cinematogràfica. Aquestes reflexions fílmiques poden ser generals (sobre el cinema i la creació) o particulars (referides a la realització de la pel·lícula en qüestió).

Amb tot, caldrà trobar un equilibri entre la narració, la descripció i el comentari, és a dir, donar el temps suficient per crear una experiència que permeti a l'espectador compartir la reflexió o, en altres paraules, fer-se una idea de l'impacte del que està passant i s'està narrant (Gornick 2001). Tot això s'articula de fet en una forma molt propera al monòleg interior –fregant a vegades la confessió. Penso en María Zambrano i Chantal Akerman–. I la seva capacitat de presentar i explorar el pensament fent confluïr el món i la imatge (Rascaroli 2017) l'aproximarà a l'enunciació en primera persona a la qual ens té acostumades l'assaig cinematogràfic.

Una altra característica estratègica que relaciona la construcció de la veu amb l'assaig cinematogràfic és la incessant interpel·lació o cerca de diàleg amb l'espectador (Rascaroli 2014). Segons la Vivian Gornick, per escriure una veu cal dirigir-se a algú como si s'estigués escrivint en una conversa (Gornick 2001): la veu apareix inseparable de la presència dels cossos, el de les imatges, el del "performer" i el de l'espectador. D'aquesta manera, la veu crearà tant un espai per a qui parla com per a qui escolta. La veu està connectada amb el cos (Etchells 1999) fins al punt que es

converteixen en el mateix; tu esdevens la teva veu. La teva història, les teves emocions, els teus pensaments i tot el teu ésser són visibles en aquesta veu i a través d'ella. Aquesta veu parlant tendeix a identificar-se directament amb un autor real (Rascaroli 2014; 2017), exposant la vulnerabilitat i la fragilitat inseparables de la seva presència (Gornick 2001). El cos es converteix en el lloc de la paraula. És des d'aquest lloc, el cos present, que la paraula es dirigirà a l'espectador (Bullock 2021) i des del qual s'obrirà un lloc entre les imatges. I per poder-ho fer, una característica li serà essencial, la de la fiabilitat. Segons Gornick, la veu que guia ha de ser fiable. Podríem discutir força sobre aquest punt. Aquí em permetré només d'acceptar-lo. Hi ha alguna cosa del monòleg interior, de la confessió, de l'estar dalt d'un escenari compartint una experiència, una relació amb les imatges, un pensar en veu alta, un descobrir involuntari, un obrir-se de bat a bat... que implicaria aquesta condició o necessitat de fiabilitat.

Després, podem jugar amb ella tant com vulguem, però sembla imprescindible el poder comptar amb un codi compartit, una relació de confiança, una complicitat de fons, un diàleg fiable. I una de les condicions que li permeten ser-ho és la capacitat de desprendre's de si mateixa, distanciar-se de si mateixa. Això és el que li permetrà trobar l'ordre adequat per organitzar la pròpia experiència, allunyar-la de la vida i traduir-la en una forma (Gornick 2001), apropant-la així a l'espectador. Cal que surtis de tu mateixa, prendre distància i mirar-te mentre mires el món.



Fig. 10: Fotograma d'*El moderno Sherlock Holmes* (1924) de Buster Keaton. El desdoblament del protagonista aportarà la clau per al punt d'inflexió de la performance.

Una veu que pren distància

La *Cançó d'amor*, una pel·lícula inexistent en procés és una proposta que vol explorar la pèrdua del sentit de pertinença a les imatges. Pèrdua de pertinença significa deixar de reflectir-s'hi, deixar de poder-les habitar, deixar de poder crear a partir d'elles, deixar de poder parlar-hi i parlar des d'elles. Vol dir perdre la veu.

La solastàlgia és prendre consciència d'aquesta pèrdua, tenir un nom per dir-la i una eina per explorar-la, interrogar-la. Paradoxalment, en fer-ho, acabarà oferint una altra manera de relacionar-se amb aquestes imatges, una altra manera d'habitar-les, és a dir, estarà oferint la possibilitat de tornar a parlar, de trobar novament una veu poètica i política, una veu fílmica.

Però com? És possible tornar a parlar? I si ho és, és possible fer-ho de la mateixa manera? Des de quin lloc es pot realment tornar a dir després de la pèrdua o la ferida?



Fig. 11: Imatge del camí prop de la casa. A les tardes sortíem a passejar i gravava la Lala llegint pel bosc.

El cinema es construeix en una paradoxa fundacional: la de creure i no creure alhora (Comolli i Sorrel 2015). Per una banda, l'espectador (i el cineasta) creu en el que passa a la pantalla, és a dir en els sons i les imatges continguts en els seus marges. Per altra banda, a fora de la pantalla, el món que l'envolta condensat en la sala de projeccions i tot el que hi passa ens recorda sistemàticament que allò que estem veient és una pel·lícula i que per tant no hi hauríem de creure del tot. Aquestes dues dimensions de la mateixa experiència, il·lusió (el que passa dins de la projecció) i consciència (la

projecció mateixa) es contradiuen però alhora estan atrapades en una necessitat recíproca. No existeix l'una sense l'altra i l'espectador, atrapat entre les dues, no deixarà d'oscil·lar-hi (Comolli i Sorrel 2015). Ara bé, aquesta oscil·lació anirà fent inclinar la balança cap a una banda o l'altra depenent del cas, i fins i tot depenent de qui la pensi. Comolli, per exemple, es veurà atret per la força i el poder de la creença. És així com indagarà en les raons i les condicions per les quals els espectadors es veuen mobilitzats pel desig de creure en la il·lusió, en l'engany proporcionat pel món imaginari. En aquesta inclinació oblidaran momentàniament el marc a favor de l'artifici creat per les imatges i els sons (Comolli 2004; Comolli i Sorrel 2015). Barthes, en canvi, igualment conscient d'aquesta paradoxa fundacional, reivindicarà que el lloc de l'espectador "ideal" estaria més aviat del costat de ser conscient de l'artificialitat de la situació: els sorolls de la sala de cinema, la seva olor, el seient, els altres espectadors, els seus moviments, el projector, les imperfeccions de la projecció, la pantalla, el marc, la banda sonora... (Watts 2016). Mentre l'espectador està dins de la història, aquest lloc real, material, viscut físicament es veu atenuat. Però mai desapareixerà del tot i, el més important, l'espectador sempre hi acabarà tornant (Comolli i Sorrel 2015).

Barthes centra la seva atenció en aquest retorn o presència constant de la sala de cinema. Li interessa el ritual, on l'espectador, conscient de la situació de veure una pel·lícula, acabarà desdoblant la seva atenció, desprenent lleugerament la mirada, eminentment captivada per la pantalla, de l'escolta, desplaçada cap als marges (Barthes 1986).

Aquest desprendre lleugerament la mirada de l'escolta, que Barthes entendrà com un "sortir del cinema" essencial, quasi programàtic, esdevé una realitat a *Cançó d'amor*, una pel·lícula inexistent en procés: la pel·lícula surt de la pantalla, se'n desprèn, se'n allunya en una forma del que es podria anomenar cinema desplaçat. I la manera que té de sortir-ne, de desprendre's, de desplaçar-se'n, és precisament "expulsant-ne" la veu.

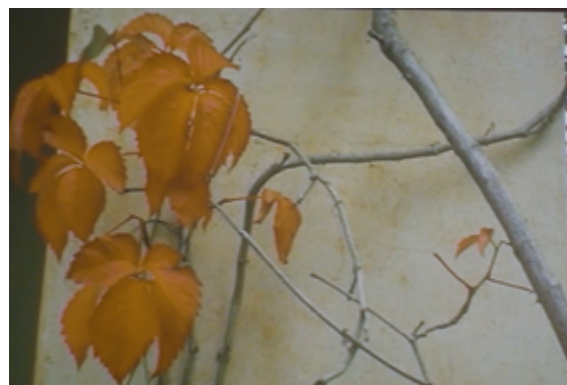


Fig. 12: Racó del jardí de la casa de la Lala. Amb la tardor els colors anaven canviant.

Hi ha una imatge a la pantalla. Una imatge, atrapada dins del marc, que ja no puc habitar i a la qual anhele tornar: una imatge que s'aïlla, que esdevé illa. I, com qualsevol illa, té vores, una costa, un contorn que la fa finita i la limita, que separa un dins d'un fora (Cassin 2013). Al fora hi ha la veu. Una veu que emergeix com una idea, un pensament, un fil de pensaments. I ofereix una perspectiva del món (el món de la imatge però no només). És una veu prèviament escrita, seguint unes pautes, les de l'acció #3 del Protocol. Una veu llegida en veu alta des d'una taula al costat de la pantalla, una taula il·luminada per una petita làmpada i una cadira. És una veu que engendra un cos, és a dir, una veu que ha d'estar ancorada per un cos determinat. I un cos que –al seu torn– s'ha d'ancorar en un espai determinat (Doane 1980). És el meu cos, assegut en aquella cadira, amb el text escrit prèviament per mi, enquadrant i anotat, sobre la taula, il·luminat per aquell llum. El cos llegeix amb intenció. Actuant com si fos una veu en *off*, mostra allò que és inaccessible a la imatge i allò que supera el visible (Doane 1980). Però no és una veu en *off*, és una veu despresa de la imatge, tornada al cos, a la presència, una veu en escena. Una veu que té un altre temps, el de la lectura, i que quan en té o “n'hi sobra”, de temps, de vegades mira les imatges, de vegades al públic. Una veu que ha tornat, però que tot i haver tornat no es queda, no es pot quedar, no pot ser fixada. La *Cançó d'amor, una pel·lícula inexistent en procés* només pot existir quan és dita. Una veu que només pot estar present momentàniament, assegurada al costat de la imatge, conscientment separada d'ella, a certa distància.

Una distància que, lluny de ser crítica o polititzada, serà d'una altra mena. Barthes, parlant de la mirada despresa, distanciada, va escriure: “Estic hipnotitzat per aquesta distància que ja no és crítica sinó amorosa” (1986).



Fig.13: Diversos fotogrames d'una situació de lectura atravessada pel vent.

El cinema com a llengua estrangera

Però què vol dir una distància amorosa? Si fa vint anys hagués fet una pel·lícula posant l'atenció a les imatges i els sons que vaig gravar, avui, amb aquest retorn, l'atenció ja no està en aquelles imatges i sons sinó en el fet d'haver-los fet i deixat enrere, és a dir en la relació (amorosa) amb ells.

L'amant necessita una distància reflexiva per entendre els sentiments que determinen el vincle. Però aquesta distància aviat el farà dubtar i qüestionar-se, i la possibilitat de l'amor esdevindrà el tema dels seus pensaments (Barthes 1982). En dir possibilitat, la impossibilitat esdevé una opció. I quan el vincle trontolla, els dubtes, els qüestionaments inevitablement s'aguditzen. Sigui com sigui, la distància porta els amants

a prendre consciència de la llengua. Ja no poden assumir el que es diu com a veritat absoluta; *tot* es qüestiona, es posa en dubte, *tot* entra en risc. Com a conseqüència, la llengua esdevindrà el terreny de lluita i resistència amoroses (Lemus Urbina 2016).

Els amants per tal d'entendre millor allò que els passa tendiran a enunciar en una llengua diferent a la seva: llegeixen els poemes dels altres, les experiències dels altres, i utilitzen aquestes paraules alienes, les citen o se les apropien per tal d'expressar els propis sentiments (Barthes 1982; Lemus Urbina 2016). Però no es tracta només d'utilitzar les expressions d'altres. També és el fet senzill i fonamental d'adoptar una altra llengua, una llengua diferent, estranya. Manllevar una llengua, parlar des d'un altre lloc (lingüístic) ens ofereix de nou la distància que potser ens permet veure millor, entendre millor.



Fig. 14: Enregistrament de l'assaig de la performance.

Segon moviment de la *Cançó d'amor, una pel·lícula inexistent en procés*

Les imatges mostren fotografies del Sanatori de Davos, unes gandules a la galeria, un menjador, una habitació, l'edifici des de fora. Després es veu la paret de la casa de la família de la Lala filmada des del jardí, cau la tarda, per la finestra de la cuina entreoberta es veu la Lala i el Jordi preparant-hi el cafè. Finalment, unes imatges desenfocades de la taula del jardí i els gats ensumant les postres. Mentrestant, la (meva) veu diu:

En *La Montaña Mágica*, Hans Castorp –reflejando al propio Mann– visita a su primo Joachim, internado en un Sanatorio de la Alta Montaña, que padece la misma infección pulmonar que Katia Mann.

El tiempo pasa y, por una razón u otra, Hans Castorp acaba quedándose allí durante siete años con una pequeña mancha húmeda en sus propios pulmones.

En efecto, el tiempo no pasa en esa Montaña escrita como en el resto del mundo. Su universo de alguna manera refleja el mundo exterior, pero al mismo tiempo existe en sí mismo, autosuficiente, autónomo, siguiendo su propio ritmo, como en una imagen.

En una escena del libro, una noche, lejos del ruido de una fiesta, Hans Castorp, perdidamente enamorado de una de las pacientes, Clawdia Chauchat, le dice: “Sentémonos aquí, uno al lado del otro, y miremos como en un sueño, un sueño singularmente profundo”.

Hans Castorp utiliza el francés para expresar todos estos pensamientos y sentimientos porque –según él– traducirlos a otro idioma le permite hablar sin hablar, con un tipo de responsabilidad ligeramente distinta, como decir en un sueño. Un sueño singularmente profundo. “*Un rêve singulièrement profonde*”.

Clawdia Chauchat abandonaría la Montaña al siguiente día.

Hans Castorp necessitava fer dues coses per tal de trobar la bona distància⁵: una, asseure's al costat de la seva estimada Clawdia Chauchat, i la segona, utilitzar el francès, un idioma estranger que li permetia expressar els seus sentiments cap a ella. Jo necessitava fer el mateix. Primer, la meva veu s'asseu al costat de la imatge, desplaçada però no massa lluny. No ha desaparegut del tot; tot just ha sortit de la imatge de la pantalla i s'ha desplaçat unes passes, mostrant la distància que les separa i alhora les vincula, d'una manera diferent, nova. Segon, aquesta veu desplaçada s'expressa en una llengua estranya. No, dues llengües estranyes. La performance (aquesta nova manera de parlar que permet asseure's al costat de les imatges) i l'anglès⁶.

De la mateixa manera que a Hans Castorp li passa quan utilitza el francès per expressar els seus sentiments, traduir els meus pensaments i emocions a una altra llengua d'alguna manera em va permetre parlar amb un tipus de responsabilitat diferent, la responsabilitat d'haver d'afrontar el vincle trencat i la distància que en resulta.



Fig. 15: Imatge de la Lala recitant. A mesura que avançava la filmació la posada en escena es feia més evident.

Quan intento trobar les paraules en anglès, el meu vocabulari i la meva gramàtica evidencien que no és la meva llengua. I quan el pronuncio, el meu accent català i la meva cantarella acaben de delatar-me. Faci el que faci, qualsevol esforç per passar desapercebuda queda irremeiablement malmès. L'alteritat de la llengua estranya o estrangera s'evidencia per la petjada de la llengua materna, que mai deixa de ser-hi (Zdjelar 2009). De la mateixa manera, quan intento crear la performance (un llenguatge nou per a mi), al final es fan evidents els meus orígens en el cinema; és a dir, mentre la performance tendeix a formes improvisades, assagístiques i certament experimentals, la meva *Cançó d'amor*, tot i que és una pel·lícula que sobrepassa els límits de la pantalla, manté l'estructura narrativa que es podria esperar d'una pel·lícula continguda dins de les seves quatre parets: una veu (la meua) que ha perdut alguna cosa i surt a buscar-la i que, al final, transmet a l'espectador el que ha descobert o après pel camí. Sigui como sigui, les llengües estranyes, mai del tot dominades, estan carregades de marques de la llengua d'origen, testimoniant i reforçant el fet que una vegada el vincle està trencat, el que existeix és un espai sospès entre el lloc al qual es pertanyia (el cinema, la creació en català) i l'únic del qual ara –des de la distància– es pot parlar (la performance, l'anglès o el castellà). No es pot tornar al primer i no es pot habitar el segon com si el primer no hagués existit mai. No hi ha retorn, però tampoc oblit possibles.

No obstant, aquesta estranyesa de la llengua aporta alguna cosa més: una sensació de llibertat recuperada. “Quan parlem una llengua estrangera, els sons de les

paraules ressonen com una espècie de qualitat musical abans de tornar-se significatius”, oferint-los un cert tipus de llibertat (Zdjelar 2009). D’alguna manera, les meves paraules en anglès (i en castellà), mirant d’expressar els meus records, emocions, sentiments i reflexions que apareixien (suposo) en català dins meu, com una veu interior, semblen agafar un pes diferent, actuant com si fossin momentàniament independents, existint finalment en “una presència encarnada d’una veu que pot revelar-se” (Zdjelar 2009), una veu que a vegades sento com si anés a la seva (la revelació esdevé rebel·lió), exercint el dret a errar, col·locant-se davant meu com si fossin un mirall deformant. Així, en la seva alteritat, l’anglès (primer i el castellà, després) es va convertir en un lloc on tot d’una vaig començar a poder anomenar les coses de manera diferent, des de la distància, amb una responsabilitat nova, però també amb una sensació de lleugeresa i llibertat.



Fig. 16: Imatges del jardí, extretes d’entre tantes i tantes que poblen la performance en diversos moments.

Si la imatge pot ser un lloc anomenat casa. La llengua també podria ser-ho. Quan Hannah Arendt va reflexionar sobre el que significava convertir-se en refugiat i deixar Alemanya enrere com a conseqüència de l'Holocaust, va ser molt clara. La llengua materna, no la terra dels seus pares, era el que constituïa la pàtria que va haver d'abandonar (Cassin 2013). Efectivament, jo no només vaig deixar enrere unes imatges-casa, sinó també una llengua-casa⁷. Els poemes de la Lala estan escrits en català; les nostres converses gravades en les imatges també són en català. És el meu intent de tornar a habitar la imatge un intent de tornar a la llengua materna?

La veritat és que d'això no en vaig ser conscient en cap moment al llarg del procés. L'anglès era tan sols una llengua pragmàtica, circumstancial que d'alguna manera estava oferint una distància confortable que sense adonar-me'n resultava ser la distància necessària per veure.

La segona presentació pública de la *Cançó d'amor* va tenir lloc a Buenos Aires, on hi vaig presentar la versió en castellà. L'atzar va voler que el dia de la presentació fos a la ciutat el meu nebot Marc, un jove que viu als Estats Units des de fa temps. Tot i ser una persona molt sensible, la veritat és que tenia una mica de temor que no li agradés, que no hi connectés, que s'avorrís. Quan va acabar la presentació, es va apropar plorant. Li havia afectat la presència del jardí (que li havia fet pensar en el meu pare, el seu avi, que havia mort uns anys enrere i amb qui ell tenia una connexió especial) i la presència del català en els poemes de la Lala i les nostres converses. De sobte va entendre com el trobava a faltar, va sentir la distància que hi havia entre el seu dia a dia (travessat per l'anglès) i la seva llengua materna. Sense haver-ho vist fins aleshores, la rellevància de la llengua es va fer evident. El cinema està travessat per llengües que, es miri per on es miri, són casa d'algú. La possibilitat de recuperar la veu doncs, és, també, una qüestió de llengua. I per tant, no només de llengua sinó de traducció.



Fig. 17: La Lala llegeix un poema abans de dir-lo.

El fet de parlar des d'una altra llengua instal·lava una distància. A *Cançó d'amor, una pel·lícula inexistent en procés* hi conviuen sistemàticament dues llengües, l'anglès o el castellà per una banda, el català de les imatges per l'altra. Però aquesta distància no només s'havia instal·lat sinó que també s'havia de recórrer en un procés continu de traducció. D'una llengua a una altra. Del català (de les emocions i els pensaments) a l'anglès i de l'anglès al castellà per reversionar la meua veu i per als subtítols. Però aquí no s'acabaria.

Una llengua és una manera de veure el món (Müller 2012), per tant es podria esperar que els processos de traducció fossin plens d'opacitat, obstacles, impossibilitats i limitacions, però la veritat és que la traducció és un procés que no fa més que oferir potencialitats (Maharaj 2019). De fet, amb cada traducció s'anava produint una transformació: les paraules, idees, expressions i emocions es movien, reinventant-se d'un idioma a l'altre (Müller 2012). Si s'entén la traducció més aviat com una "transferència", el procés es veu més clar: traduir no és tractaria tant d'una substitució d'una paraula per una altra, sinó d'una transferència d'una paraula, d'una llengua a una altra. És un portar (transferir ve del llatí *transferre*; per tant portar una cosa d'un lloc a un altre) que fa que les llengües passin a coexistir (Bartoloni 2008). D'una forma de parlar a l'altra, algunes coses van canviar, d'altres es van perdre i van aparèixer coses noves. D'aquesta manera, aquests viatges entre llengües van constituir un procés de relacions, intercanvis i préstecs constants (Bartoloni 2008). Cada traducció em feia tornar a "l'original". Traduir no era ja un camí en una sola direcció, sinó un moviment d'anada i tornada. La traducció va esdevenir una força creativa.

El català, d'una banda, i l'anglès (o el castellà) de l'altra. La pel·lícula que podria haver fet, d'una banda, i la performance que existeix avui, de l'altra. Plena d'accidents, imprecisions, imperfeccions, extraviaments, descobertes, aquesta transferència o trànsit entre llengües va permetre trobar o descobrir maneres d'expressar-se que no haguessin estat possibles d'una altra manera. Passaria el mateix amb el trànsit, transferència o traducció del cinema a la performance: no saber realment com bregar amb un nou mitjà va permetre un espai nou d'existència poètica.

Quan escrivia en anglès, en un procés de traducció mental, no em va quedar més remei que traslladar allò que volia dir a aquest nou idioma. El mateix va passar amb la meua entrada en el llenguatge performatiu i la necessitat de

crear el Protocol com a guia per no perdre'm (del tot). I és que en realitat tant en anglès com en la performance, la meua veu, més que traduïda, és a l'exili, ja que parla del passatge d'una llengua que coneixia força bé a una llengua estrangera. (En la traducció regular, el moviment tendeix a ser l'invers, anant de l'estrany al conegut.)

El que passa amb l'exili és que, un cop ocorregut el desarrelament, es comprèn la impossibilitat del retorn (Cassin 2013). Vaig reprendre *Cançó d'amor* intentant entendre per què i com el meu vincle amb la imatge de la llar s'havia trencat o ferit. Aquest qüestionament va obrir –paradoxalment– la possibilitat de tornar, que inesperadament trobaria un obstacle principal: la consciència d'una distància que no es pot salvar. La distància entre imatge i veu. La distància entre llengües i llenguatges (els idiomes i les formes cinematogràfiques). Però qui diu que tornar significa realment tornar al que havia de ser? Qui diu que tornar a crear era fer el mateix cinema que havia fet en el passat? O fer servir la llengua que solia fer servir per somiar?

En un dels primers escrits sobre solastàlgia, Albrecht va suggerir que les solucions vindrien d'accions destinades a protegir, reparar i restaurar la “llar”. Per a ell, això significaria enfortir el que és endèmic i debilitar el que és estrany. És a dir, després del diagnòstic, l'objectiu seria negar la solastàlgia i recuperar allò que s'havia perdut en primer lloc (Albrecht 2005). Tanmateix, m'atreveixo a dir que aquí solastàlgia, com a força creadora, ha demostrat que no es tracta de tornar i menys encara de tornar a l'endèmic, a allò conegut.



Fig. 18: La Lala d'esquena, mirant per la finestra.
A partir d'aquesta imatge tot canvia en la performance.

Com a exiliada, la nova cineasta conviu amb la distància i converteix el seu objectiu de tornar en un de nou, el de fundar, ja que “a casa hi som, realment, quan som acollits junt amb la nostra llengua, les nostres llengües” (Cassin 2013, 115). De sobte, desplaçades de la pantalla, parlant una altra llengua, unes altres llengües, el que es recupera no és la casa, sinó que es fabrica, aprenent a parlar des de fora, una nova sensació de casa, un nou lloc que ens acull.

No es tracta, doncs, d'intentar guarir la ferida. Ni tan sols es tractaria de buscar les maneres per aprendre a conviure-hi. Es tracta, més aviat, de transformar-la en una altra cosa i abraçar-ne l'estranyesa, fer la màgia de la qual parla bell hooks quan diu que les pel·lícules, efectivament, fan màgia, que canvien les coses, agafant allò real i convertint-lo en quelcom de diferent davant dels nostres ulls (hooks 1996).



Fig. 19: Imatges d'un assaig de la performance. A la pantalla, fragments d'un dels curtmetratges de la Dominique González Foerster inclosos a *Parc Central* (2006).

Dominique González Foerster escriu en un dels curts que va rodar a Hong Kong i que conformen *Parc Central* (2006): “el cinema com una llengua estrangera”. Aquesta afirmació tan atractiva com enigmàtica pren un nou sentit en el marc d'aquest “sortir del cinema”. Sortir del cinema per tornar a entrar-hi, transformada. Prendre distància i trobar una llengua, unes llengües noves, que paradoxalment, des de la distància, des de l'exili, permetin trobar una manera de tornar a habitar la imatge, de tornar a parlar, de tornar a casa.

- 1/ Si no es diu el contrari, totes les traduccions de cites que originalment no estan en català són de l'autora.
- 2/ Així ho proposa Érik Bulloet a l'assaig “Decir una película” (Bulloet 2021).
- 3/ Per exemple i especialment, el component crític-ideològic de moltes propostes, o la improvisació i el sentit d'obra inacabada en tant que mutant en cada presentació, són elements en els quals la meua exploració no acabaria de ressonar.
- 4/ Emmirallant-me en *Um Filme Falado* (2003) de Manoel de Oliveira, pel·lícula on les possibilitats i potencialitats de parlar tenen un paper central. El parlar precís, afectuós i pacient d'una mare per intentar transmetre la Història a una nena, mesurant cada paraula per tal d'atenuar les ferides que l'han travessada; el parlar insinuant una comunicació sense fissures malgrat les llengües diverses, que es desplega en l'escena on tres dives europees – interpretades per Catherine Deneuve, Irene Papas i Stefania Sandrelli – comparteixen sopar i conversa a la taula del capità; o la impossibilitat de parlar del capità mateix, John Malkovich, quedant-se congelat, mut, sense paraules davant de la catàstrofe inevitable. És anecdòtic i una coincidència, però la pel·lícula és del 2003, any de la gravació amb la Lala.
- 5/ La bona distància és una qüestió recurrent en la pràctica documental. La cineasta, per entendre com fer una pel·lícula, com trobar la forma justa, no podrà deixar de preguntar-se per la distància des de la qual filmar. Sempre he intentat entendre aquesta distància com aquella que sorgeix d'un reconeixement mutu, entre qui filma i qui és filmat, capaç d'exposar les dues bandes, els dos extrems d'igual manera. Ara, amb Barthes i la cançó d'amor afegiria que la bona distància és la que és capaç de fer-se visible, palpable.
- 6/ Com he comentat més amunt, la *Cançó d'amor, una pel·lícula inexistent en procés* es va crear en el marc d'un doctorat pràctic a la Universitat de les Arts de Londres, així doncs, tant l'escriptura de la veu per a la pel·lícula parlada com la investigació teòrica s'ha dut a terme originalment en anglès. Més endavant, vaig traduir tot el text al castellà per tal de poder mostrar la pel·lícula a Amèrica Llatina. Així doncs, el text de la peça existeix en dues llengües: l'anglesa i la castellana, mentre que la llengua original de la gravació (els poemes de la Lala i les nostres converses) és el català.
- 7/ Les voltes de la vida van voler que no només deixés de fer cinema sinó que en l'acompanyament que porto vint anys fent a cineastes utilitzi eminentment aquestes dues llengües, l'anglesa i la castellana.

Referències bibliogràfiques

- Albrecht, Glenn. 2005. "Solastalgia: A New Concept in Health and Identity." *PAN: Philosophy Activism Nature* 3: 44–59.
- _____. 2012. "The Age of Solastalgia." *The Conversation*. <https://theconversation.com/the-age-of-solastalgia-8337> [accés: 27 d'agost de 2024]
- _____. 2019. *Earth Emotions: New Words for a New World*. Ithaca (NY) i Londres: Cornell University Press.
- Arsenal. 2023. "Film Undone: Elements of a Latent Cinema." Berlín: Institut für Film und Videokunst e. V. www.latent-cinema.net [accés: 27 d'agost de 2024]
- Barthes, Roland. 1982. *Fragments d'un discours amoureux*. París: Éditions du Seuil.
- _____. 1986. *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós Comunicació.
- _____. 1989. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós Comunicació.
- Bartoloni, Paolo. 2008. *On the Cultures of Exile, Translation and Writing*. Indiana: Purdue University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctt6wq5v>
- Berger, John. 1972. *Ways of Seeing*. Londres: British Broadcasting Corporation / Penguin Books.
- Bullot, Érik. 2012. "Un film en moins – Filmlessness." Fullet publicat per a l'exposició *La Fabrique des films*. Nogent-sur-Marne: Maison d'art Bernard Anthonioz.
- _____. ed. 2018. *Du Film Performatif*. Faucogney-et-la-Mer: It Éditions.
- _____. 2021. *Cine de lo posible*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Cassin, Barbara. 2013. *La nostalgie*. París: Autrement, Éditions Flammarion.
- Comolli, Jean-Louis. 2004. *Voir et Pouvoir*. París: Éditions Verdier.
- Comolli, Jean-Louis, i Vincent Sorrel. 2015. *Cinéma, mode d'emploi*. París: Éditions Verdier.
- Daw, Robyn. 2012. *Life in Your Hands: Art from Solastalgia* [catàleg]. The Rocks: Museums and Galleries of NSW. <https://mgns.org.au/sector/exhibitions/past-exhibitions/life-your-hands-art-solastalgia/> [accés: 27 d'agost de 2024]
- Di Tella, Andrés. 2019. "Andrés Di Tella: 'Utilizo lo autobiográfico para conectar con el público'" Entrevista d'Antonio Miguel Arenas. *Diario del Festival de San Sebastián*, 25 de setembre. https://www.sansebastianfestival.com/2019/festival_diary/1/8489/es [accés: 09 de setembre de 2024]
- Didi-Huberman, Georges. 2009. *Quand les images prennent position. L'oeil de l'histoire 1*. París: Les Éditions de Minuit.
- Doane, Mary Ann. 1980. "The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space." *Yale French Studies* 60: 33–50. <https://doi.org/10.2307/2930003>
- Etchells, Tim. 1999. *Certain Fragments: Contemporary Performance and Forced Entertainment*. Londres: Routledge.
- Fontcuberta, Joan. 2016. *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- _____. 2022. *¿Ça a été? Contra Barthes*. Barcelona: Joaquín Gallego Editor.
- Gornick, Vivian. 2001. *The Situation and the Story: The Art of Personal Narrative*. Nova York: Farrar, Straus and Giroux.

Guardiola, Ingrid. 2018. *L'ull i la navalla. Un assaig sobre el món com a interfície*. Barcelona: Arcàdia.

Han, Byung-Chul. 2017. *La expulsión de lo distinto*. Barcelona: Herder Editorial.

hooks, bell. 1996. *Reel to Real: Race, Class and Sex at the Movies*. Nova York i Londres: Routledge.

IDFA. n.d. "Competitions and Other Program Sections: IDFA on Stage." *IDFA*. <https://festival.idfa.nl/en/idfa-2024/competitions-and-other-sections/#idfa-on-stage> [accés: 09 de setembre de 2024]

Kóvskaya, Maya. 2020. "Solastalgia, The Anthropocene and Indian Contemporary Art." *Marg Magazine* 71(3) (Art & Ecology Issue): 78–89.

Le Guin, Ursula K. 2004. *The Wave in the Mind: Talks and Essays on the Writer, the Reader and the Imagination*. Boston, MA: Shambhala Publications Inc.

Lemus Urbina, Pedro Carlos. 2016. "El amante como subversivo – una lectura de *Fragmentos de un discurso amoroso* de Roland Barthes y otros textos sobre el amor." Treball de Grau. Bogotá: Universidad de los Andes. <http://hdl.handle.net/1992/18160> [accés: 27 d'agost de 2024]

Maglioni, Silvia, i Graeme Thomson. 2018. *UIQ. (The Unmaking of) a Book of Visions*. París: Post-éditions.

Maharaj, Sarat. 2019. "Perfidious Fidelity: The Untranslatability of the Other." *A Translation*, editat per Sophie J. Williamson, 142–44. Londres i Cambridge: Documents of Contemporary Art / Whitechapel Gallery / MIT Press.

Michelin, Ossie. 2020. "'Solastalgia': Arctic Inhabitants Overwhelmed by New Form of Climate Grief." *The Guardian*. 15 d'octubre. <https://www.theguardian.com/us-news/2020/oct/15/arctic-solastalgia-climate-crisis-inuit-indigenous> [accés: 27 d'agost de 2024]

Müller, Herta. 2012. "The Space Between Languages." *Asymptote Journal*. <https://www.asymptotejournal.com/nonfiction/herta-muller-the-space-between-languages/> [accés: 27 d'agost de 2024]

Orlow, Uriel. 2015. "Film Performance, Lecture Performance." *Pointlignepan*. <https://www.pointlignepan.com/film-performance-conference-performance-actu/> [accés: 27 d'agost de 2024]

Rascaroli, Laura. 2014. *The Personal Camera: Subjective Cinema and The Essay Film*. Nova York: Columbia University Press.

_____. 2017. *How the Essay Film Thinks*. Nova York: Oxford University Press.

Steyerl, Hito. 2012. *The Wretched of the Screen*. Londres: E-flux Sternberg Press.

Vuong, Ocean. 2022. "Ocean Vuong: 'I Was Addicted to Everything You Could Crush Into a White Powder.'" Entrevista de Lisa Allardice. *The Guardian*. 2 d'abril. <https://www.theguardian.com/books/2022/apr/02/ocean-vuong-i-was-addicted-to-everything-you-could-crush-into-a-white-powder> [accés: 27 d'agost de 2024]

Watts, Philip. 2016. *Roland Barthes' Cinema*. Nova York: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780190277543.001.0001>

Zdjelar, Katarina. 2009. *But If You Take My Voice, What Will Be Left To Me?* Belgrad: Museum of Contemporary Art / Stampa Publikum.

Com citar Andreu, Marta. 2024. "Una cançó d'amor que torna. O com recuperar la veu." *Comparative Cinema*, Vol. XII, No. 22, pp. 175-203. DOI: 10.31009/cc.2024.v12.i22.10