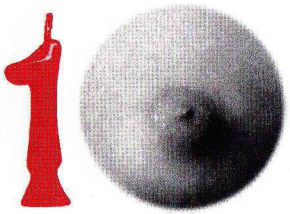
MOSTRA INTERNACIONAL DE FILMS DE DONES
RETROSPECTIVAS: CHANTAL AKERMAN, ULRIKE OTTINGER



Organizan:

DRAC MÀGIC

ASSOCIACIÓ CULTURAL TRENTACINC

retrospectivas

CHANTAL AKERMAN

ULRIKE OTTINGER

Editoras: Marta Selva, Anna Solà

Coordinación: Meritxell Esquirol Salom

Documentación fotográfica: Araceli Rilova

Documentación filmográfica: Pau Roig, Enric Juste

Documentación y selección de textos sobre Ulrike Ottinger: Diane Gabrysiak, Nicole Fernández

Traducción de los textos de Ulrike Ottinger y Nicole Fernández: Mireia Bofill

Traducción del texto de Andrea Weis: Caroline Wilson

Diseño cubierta: Xeixa Rosa

Publicado por: Edicions Consentides SL

Barcelona, junio 2002

Depósito legal: B-28807-2002

I.S.B.N.: 84-607-4861-8

COOPERATIVA PROMOTORA DE MITJANS AUDIOVISUALS
c/ València, 248, pral 1ª - 08007 Barcelona
tel. 93 216 00 50 - 93 216 00 04 - Fax: 93 215 35 19
e-mail:dmagic@terra.es - www.mostra.arrakis.es

Agradecemos la colaboración de Ulrike Ottinger y Andrea Weiss, así como la de *Freune der Deutschen Kinemathek* e.V., por habernos autorizado a reproducir sus textos en este volumen.

ÍNDICE

Página

Introducción 5

Capítul0 1: CHANTAL AKERMAN 7

Fragmentos de una autobiografia, Chantal Akerman 9

Chantal Akerman, una cineasta de nuestro tiempo, Marta Selva, Anna Solà 13

Chantal Akerman y la escritura autobiográfica, Marta Segarra 17

El amor-otro de Jeanne Dielman, Annalisa Mirizio 31

En los márgenes del tiempo: D'Est y *Sud*, Mercè Coll 41

Capítulo 2: ULRIKE OTTINGER 51

Los atajos del cine de Ulrike Ottinger, Nicole Fernández 53

La imposición del cine de género, Ulrike ottinger 65

Apuntes de story board, Ulrike Ottinger 73

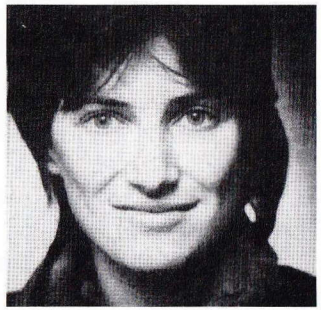
El arte cinematográfico de las mujeres y su potencial lesbiano, Andrea Weiss 81

INTRODUCCIÓN

Con motivo de su 10ª edición, la Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona ha programado dos retrospectivas dedicadas a dos de las cineastas europeas más singulares: Chantal Akerman y Ulrike Ottinger. En el primer caso, las siete películas programadas han sido elegidas por la propia Akerman y, al lado de las que se han podido ver en cada una de las ediciones anteriores, completan, sino la totalidad, sí la mayoría de las obras de esta prolífica y célebre cineasta. Por su parte, la retrospectiva dedicada a Ottinger, artista interdisciplinar vinculada a la vanguardia y a la experimentación, reúne una selección de títulos especialmente indicada para permitir una aproximación a las constantes y a las particularidades de su universo creativo.

Los artículos reunidos en esta publicación presentan diferentes visiones relacionadas con las obras de estas dos artistas y valoran asimismo el significado de sus aportaciones, tanto en el terreno del documental como en el de la ficción, contribuciones imprescindibles para entender el trayecto de las innovaciones de las cinematografías europeas.

Barcelona, junio 2002



CHANTAL AKERMAN

Títulos de las retrospectivas:

Saute ma ville (1968)

Je, tu, il, elle (1974)

Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles (1975)

Toute une nuit (1982)

Un jour Pina m'a demandé (1983)

Golden Eighties (1985)

Le déménagement (1992)

Filmografía:
Saute ma ville (1968); *L'enfant aimé ou je joue à être una femme mariée* (1971); *La chambre 1 ; La chambre 2; Hotel Monterrey* (1972); *Le 15 du 8; Haunting Out Yonkers* (1973); *Je, tu, il, elle* (1974); *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975); *News from Home* (1977); *Les rendez-vous d'Anna* (1978); *Dis-moi* (1980); *Toute una nuit* (1982); *Un jour Pina m'a demandé; L'Home à la valise; Les années 80* (1983); *Paris vu par... vingt ans après; Family Business: Chantal Akerman Speaks About Film; New York, New York Bis* (1984); *Golden Eighties* (1985); *Window Shopping; Letters from Home; Rue Mallet-Stevens; Le marteau; La paresse* (1986); *Trois strophes sur le nom de Sacher; Les trois dernières sonates de Franz Schubert; Histoires d'Amerique* (1988); *Nuit et jour; Contre l'oubli* (1991); *Le déménagement* (1992); *D'Est* (1993); *Portrait d'une jeune fille de la fin des années 60 à Bruxelles* (1994); *Un divan à New York; Chantal Akerman par Chantal Akerman* (1996); *Le jour où* (1997); *Sud* (1999); *La captive* (2000); *De l'autre côté* (2001)

FRAGMENTOS DE UNA AUTOBIOGRAFÍA

CHANTAL AKERMAN

En 1996, la cineasta Chantal Akerman (Bruselas, 1950) realizó para la serie televisiva francesa *Cinéastes de notre temps* un filme autobiográfico sobre su manera de hacer y de entender el cine. Reproducimos aquí unos fragmentos de los textos que ella misma elaboró para esta película, que en estos días se ha presentado en la *Biennale de Venecia* a petición de su director, Harald Szeemann.

[...] Primera tentativa de autorretrato: Empezaré pediéndoos que seáis benévolos. Y también rogándoos que me aceptéis, como dijo alguien, como narradora dudosa. También dijo: percibo con desánimo el artificio de la sinceridad. Estoy, pues, muy desanimada.

[...] No sé qué quiero. Dejadme tranquila. Todos lo hacen, menos yo. Y cuando me preguntan cuál es mi próximo proyecto es por curiosidad, no porque tengan ganas de que hago. Tengo mis costumbres. Y estoy condenada a continuar con ellas para siempre. Salta por encima del agujero y no te gires o te transformarás en estatua de sal. Y además firmé un contrato y un contrato es un contrato. En un contrato, hay una fecha de principio, una fecha de final, unas cláusulas, un dinero que se gastará. Hay un intercambio. Un poco de Ch. Akerman por Ch. Akerman, *Una cineasta del nuestro tiempo* a cambio de un poco de dinero.

[...] De pronto, después de pasear el perro me he sentido relajada. Rápidamente me precipito hacia el ordenador y me digo: o ahora o nunca. Al pronunciar la palabra *nunca*, pienso: «Retira esta palabra porque si no viene, no vendrá nunca». Y entonces repito: «Es ahora», y añado: «puede ser». Afortunadamente para mí. Me he concedido una oportunidad más. Tal como sospecháis, no vino. Ayer hablé con alguien sobre el trabajo que tenía que empezar y esa persona me dijo: «Se trata de tu relación con el mundo y con el cine». Me trastornó. Me dije: «Eso es. Está claro, tiene razón».

[...] Debo encontrar el modo de hacerlo para luego poder decirme: el programa está bien, el programa es interesante, me interesa. Pero, ¿cómo interesarme por mí misma? Hay un chiste judío que dice así. Una persona no tiene dinero y está obliga-

da a vender su vaca en el mercado, la única vaca que de vez en cuando aún le da leche. Va al mercado e intenta vender su vaca enteca. Con un hilo de voz, empieza:

–Mirad mi vaca. Mi vaca es una vaca, es una vaca, es una vaca.

Entretanto los otros gritan sin parar encomiando los méritos de sus vacas. Se venden todas las vacas menos la suya. Se queda allí solo con la suya. El comerciante de su lado, que también había vendido sus vacas, le dice:

–Pero bueno, Yankel, ¿no has vendido tu vaca?

–No –dice Yankel–, no está tan gorda, ni tan...

Y el otro le dice:

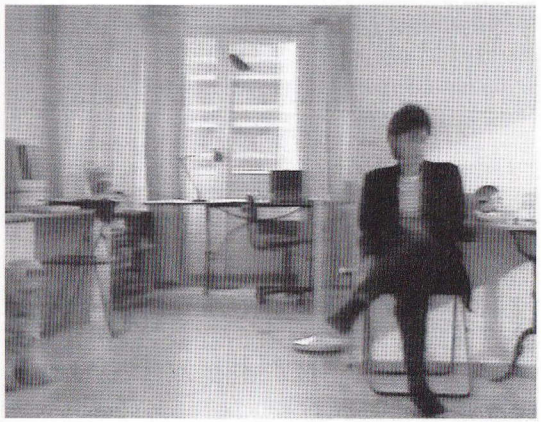
–¡No sabes! –y se pone a gritar–: ¡Mirad esta vaca! ¡Hace unas películas tan bonitas...! –con absoluta desvergüenza lo vocea todo, lo peor y lo mejor, cuanto puede seducir.

Y entonces Yankel dice:

–Pero si mi vaca está tan magnífica, ¿por qué tengo que venderla?

Afortunadamente ya está vendida. Si no, volveríamos al principio, cuando no sabemos hablar de lo que amamos. Y sin duda, quiero mi cine, sobre todo cuando es otro quien habla de él. Pero el otro, en esta historia, sabe que mi vaca está enteca. Sobre todo enteca. No es sincero. No importa. Dice justo lo que quiero oír. Y los otros están dispuestos a comprar. El otro ha conseguido que, a pesar de todo, quiera a mi vaca. De aquí a quererme sólo hay un paso. Y quererlo a él, y querer a mi vaca en él. ¿Pero qué es lo que ha podido decir para que quiera a mi vaca? Pues ha dicho:

Empezó así, cuando tenía dieciocho años, sin vergüenza, sin darse cuenta de que no es tan fácil, para una chica de Bruselas, en un ambiente en el que no interesaba especialmente. Pero si ellos no se interesaban por ella, Chantal se interesaba por ellos. Y si ellos querían olvidar su pasado porque no había nada que decir, nada para enseñar, era alrededor de esta nada que giraba Chantal. Una amiga debía actuar en su película. La amiga tenía dudas. Y decidió actuar ella misma, para desafiar. Y actuó. En este punto aún no tiene ganas de comprar la vaca, más bien al contrario. No se alegra de haber empezado tan pronto. No la hace sentir nada orgullosa. Es la palabra *sinvergüenza* la que le impacta. Compara y se pregunta: ¿Soy todavía demasiado desvergonzada?. La respuesta es evidente: mucho menos. Ya no es aquella adolescente que no se da cuenta. Durante unos años, no se dio cuenta. Poca gente veía sus películas y ella no pedía dinero a nadie. Las películas costaban muy poco, nadie las veía, era fácil. Después, a partir de *Jeanne Dielman*, fue mucho más sencillo. Y, sin duda, continuó.



Chantal Akerman par Chantal Akerman

No, no es eso lo que dirá el buen vendedor de vacas. Hablará de lenguaje, de documental y de ficciones, de judíos y del segundo mandamiento. Él dirá: nació en Bélgica en 1950, de padres judíos, nacidos en Polonia, y su cine está muy impregnado de esto. De hecho, ella lo ha hablado, lo ha enseñado. Hasta ha hablado del segundo mandamiento de Dios que, sin que ella lo advierta, la empuja a hacer imágenes frontales. Y evidentemente no está contenta de que digan eso. Eso la cierra. Querría huir de esta imagen. Lucha en contra. Es magnífica esta lucha. Huir de la repetición. Repetición mujer, repetición judía de la segunda generación. Repetición. De mujer y de música, de burlesco y de comedia musical. Él se acordará de algunas de sus afirmaciones: «Si hago cine es porque no me he atrevido con la escritura». Él no la cree. Ella hace cine porque hace cine, porque hace cine. Y, desde luego, tampoco es del todo falso.

Éste otro parece estar muy al corriente. Sí, lo está, Y además es intuitivo. Ahora veréis por qué. Alguien dice: «Entonces se puede empezar a hacer cine así, sin que nada parezca destinarla, ni sin que lo conociera, ni sin que lo quisiera especialmente». El otro piensa, y de golpe muy inspirado dice: «Estaba la abuela, la abuela materna. Entonces dije: «Sí», Sí, lo interrumpí. Dije: «Sí». Sin ninguna duda. Ella pintaba. Me gustaría encontrar sus telas, pero desaparecieron durante la tempestad. Me gustaría pensar que pintaba a escondidas. No sé si era del todo verdad. Pero me gusta pen-

sarlo. A escondidas, porque en un círculo religioso no se puede representar. En su diario lo escribió en polaco, que sólo puede confiar sus sentimientos más secretos a este diario. Porque es una mujer. Entonces me digo, y me gusta pensarlo, y aunque no sea verdad, es igual, me digo que es porque ella escribió esto que yo no he tenido que pensarlo.

Autorretrato

Un rabino siempre atravesaba un pueblo para llegar al bosque y allí, al pie de un árbol, empezaba a orar y Dios lo oía. Su hijo también atravesaba siempre el mismo pueblo para llegar al bosque, pero no podía recordar dónde estaba el árbol y entonces rogaba al pie de cualquier árbol viejo, y Dios lo oía.

Su nieto no sabía dónde estaba el árbol ni el bosque y entonces iba a orar al pueblo, y Dios lo oía. Su bisnieto no sabía dónde estaba el árbol ni el bosque, ni siquiera el pueblo, pero aún se sabía la plegaria. Entonces oraba en su casa, y Dios lo oía.

Su tataranieto no sabía dónde estaba el árbol, ni el bosque, ni el pueblo, ni siquiera se sabía la plegaria. Pero todavía sabía la historia y se la explicó a sus hijos, y Dios lo oía.

Mi historia está llena de ataduras perdidas, llena de vacíos, y ni siquiera tengo un hijo.

[...] Última tentativa de autorretrato. Me llamo Chantal Akerman. Nací en Bruselas. Y esto es verdad. Esto es verdad.

Fragmentos de *Chantal Akerman par Chantal Akerman* (Francia, 1996)

CHANTAL AKERMAN, UNA CINEASTA DE NUESTRO TIEMPO

MARTA SELVA / ANNA SOLÀ

Las declaraciones pronunciadas por la directora en su autorretrato, producido para el programa *Cinéastes de Notre Temps*, son una pauta para explorar la manera como Akerman entiende su propio cine. Para empezar, la directora comenta que alguien la había tratado de narradora dudosa, y por lo que se ve, así le gusta presentarse. Este posicionamiento remite a una de las constantes evidentes de su obra. La falta de asertividad, el predominio de propuestas de enunciación que, más que asegurar, insinúan y proponen más preguntas que respuestas, descansa fundamentalmente en su particular construcción de los espacios fílmicos, desde donde plantea sus interrogaciones. De esta duda inscrita como elemento significante e implícito surgen nuevas maneras de negociar con el desconcierto, de la única forma que se puede llevar a cabo: con plena libertad, más allá de la convención y del terreno ya pisado. Efectivamente, delante de un filme de Chantal Akerman se tiene la sensación de que deben ponerse en juego nuevos instrumentos, que nada está del todo dicho. Que sus obras son, al margen de los argumentos y de los aspectos formales, indicaciones de lectura construidas mediante las imágenes que ella ha compuesto y colocado en la pantalla para que nosotras, espectadoras y espectadores, las proveamos de sentido. En este ejercicio, nuestra indagación personal no puede ser otra que un acto también de libertad creativa dirigida a detectar lo que nos mueve, de poner nombre a lo que sentimos, a los resortes que nos hacen pensar. Y en tanto que indicaciones, sus obras tienen un efecto de larga duración, consecuencias secundarias que se manifiestan de vez en cuando en otras situaciones. En realidad, Akerman forma parte de un conjunto heterogéneo de cineastas que, por diferentes vías , ha ido restituyendo nuestro papel activo y consciente en la lectura de un filme, permitiéndonos la comprensión del artificio y facilitando así la emergencia de unas realidades que no percibiríamos de otra forma.

Gertrud Stein, hablando de Picasso, decía que lo que más la fascinaba era que el pintor siempre decía algo que salía de sí mismo. Clarice Lispector repetía a menudo que

escribía desde la posición de quien se siente incumbida. John Berger, en su breve pero refinado texto *Hacia una pequeña teoría de lo visible*, describe la estrecha relación entre la obra pictórica, el autor y el modelo, como un juego de implicaciones productivo y fructífero. Estas observaciones sobre el acto de pintar o de escribir son evocaciones próximas también al universo creativo de Chantal Akerman, donde todo lo que la directora ha concretado en imágenes y sonidos parece surgido inequívocamente de sí misma, incluso de su duda y, quizás, en el fondo, de una desconfianza: la de la capacidad de la cámara para capturar la vida. Su austeridad en la puesta en escena, la contundencia de los encuadres, la ambigüedad de los gestos: éstas y otras constantes presentes en su obras parecen provenir de una modestia visual de alguien que evita el dogmatismo espectacular y que, a la vez, respeta el carácter casi sagrado de las imágenes, puesto que, lejos de toda frivolidad, trabaja ni más ni menos con lo imprescindible. Sus imágenes son el resultado de una provocativa depuración.

Los encuadres de Akerman, predominantemente enteros y frontales, provocan una experiencia de intimidad entre espectadores y personajes casi insoportable. Pero esta sensación se transforma asimismo en una percepción de la distancia que permite que lo representado pueda aparecer en su condición de diferencia, eludiendo la posición de dominio y apropiación de la visión impuesta por las retóricas sobrecargadas del cine hegemónico, que inscribe la mirada espectadora en el centro y en el aparente control de todo lo que es visible. La explícita renuncia de Akerman a construir un escenario envolvente a partir de las imágenes se asegura en la duración de los planos, en la extensión de las acciones o de las esperas, ofreciéndonos la posibilidad de otra forma de dominio sobre las imágenes desde la que podemos entender cada secuencia como un pensamiento y no como una simple representación. En su propuesta cinematográfica el estatuto de verosimilitud tradicional ha sido sustituido por otra operación en la que la apariencia de realidad cede el terreno a la intensidad del contacto entre su creatividad de narradora y la nuestra, en tanto que intérpretes que desciframos los enigmas de su texto con nuestros instrumentos *poiéticos*.

Akerman ha remodelado y actualizado el trabajo de desconstrucción de la mirada voyerística implícita en el ejercicio de la narración convencional, iniciado por la modernidad cinematográfica en la década de los sesenta. La recurrente posición frontal de la cámara y su distanciamiento, su rechazo a la fragmentación, su forma de mantener, imperturbable, el tempo narrativo, no son simples incursiones formales o

inercias estilísticas, sino que están siempre vinculadas, incumbidas, con las realidades que capta o con las construcciones ficcionales que pone en escena. El exponente más claro es, evidentemente, *Jeanne Dielman, 23 Quai du comerce, 1080 Bruxelles* (1975), obra capital que, sin precedentes, efectúa el cruce necesario entre la ruptura con la narración clásica y el desmantelamiento de una subjetividad cinematográfica que hasta entonces parecía neutra. Sin ser la única, Akerman representa claramente el establecimiento de una mirada sexuada, instalada sólidamente, pero aún minoritaria, en el discurso cinematográfico.

Según las sinopsis, desde *Saute ma ville* (1968) a *La captive* (2000), todos sus filmes podrían parecer sucesivos ejercicios de estilo que visitan los postulados de las convenciones de los géneros: cine de crítica social, cine de autor, musical, documental, comedia de enredos, y otros. Todo podría ser una de estas cosas, pero no lo es. Su inscripción de extrañamiento creativo la provee de una tradición de forzoso diálogo con la convención, que de hecho parece obligarla, al igual que le ocurrió a Eisenstein, quien, como consecuencia de su pasión por la revolución soviética, se propuso renombrar, recuperar las imágenes y los significados que éstas generan para convertirlas en instrumentos útiles desde los cuales establecer enunciados propios. Y para realizar este propósito, Akerman ha pensado de nuevo el mundo visual para poder hablar desde él, para poder concebir su expresión. Se pregunta de nuevo sobre qué quiere comunicar y qué debe hacer para conseguirlo mediante una materia como el cine, que parece haber probado ya las llaves de todas las cerraduras de la expresión. Necesariamente, esta reflexión implícita la obliga a distanciarse y respetar la expresión visual, huyendo de la saturación y la fácil identificación, promoviendo un escenario de extrañeza necesaria, de distancia. Y el valor de su cine consiste precisamente en la recepción de esta operación, en la capitalización de esta experiencia que nos propone, en el balance de este viaje por otra

Saute ma ville

dimensión del realismo, por una nueva forma de entendernos como subjetividades que cierran el círculo comunicativo.

Vista así, la obra de Chantal Akerman es, sobre todo, una experiencia de conmoción, de cambio y movimiento. Atravesado por diversas expresiones de la modernidad, construido en la intersección de culturas heterogéneas –la judía, la europea, la norteamericana–, y coetánea de otras rupturas estéticas o políticas, su cine tiene la virtud de presentar, más que por la desnudez, mediante un minimalismo extremo, la estructura visible que propone como observatorio de la realidad, como vínculo entre ella y las forma de lo real que capta con su cámara. El trayecto que Akerman ha propuesto tiene algo de retorno a los orígenes, algo de grado cero de la escritura, de volver a empezar cada vez, como si ésta fuera la única manera de explorar caminos distintos y de asegurar cada vez la eficacia de una narración que se encarna en historias distintas pero que, al igual que ocurre en la historia de los descendientes del rabino, está siempre impelida por una necesidad interior de convertirse en forma y llegar hasta nosotras y nosotros.

Marta Selva/Anna Solà directoras de la Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona

CHANTAL AKERMAN Y LA ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA

MARTA SEGARRA

"Soy belga judía polaca nacida en Bruselas [en 1950]. Y si tuviera que sentirme de alguna parte, sería más de Nueva York que de ningún otro sitio." Esta declaración de Chantal Akerman, repetida en múltiples ocasiones, (auto)define a la cineasta tanto como a la persona: en primer lugar, "belga" pues "nacida en Bruselas", es decir, en la periferia de la metrópoli cultural francófona (París, donde finalmente residirá, como tantos otros escritores y artistas belgas de su generación y de las anteriores); "judía polaca" por su padre y su madre, quien sufrió la experiencia de los campos de concentración pero nunca fue capaz de hablar de ello; y "de Nueva York", donde la joven Chantal se instaló durante una temporada a principios de los setenta, lo cual le sirvió para tomar contacto con el cine experimental de la época, especialmente el de Michael Snow, cuya influencia fue determinante. Estos datos biográficos básicos son fundamentales para comprender su obra, puesto que ella misma afirma que "el sentimiento" (ya que no "la narración") de sus películas es autobiográfico. Y añade que no hay "autobiografía directa" en ellas, sino que sus historias "tienen que ver con la vida de las personas que me rodean y que han compartido una misma experiencia histórica".[1] Akerman se refiere a la historia del genocidio judío, ya que los que escaparon a la muerte -como su madre- fueron incapaces, en muchos casos, de contar sus vivencias, mutismo que está en el origen de su deseo de hacer cine, según ha declarado.

Por ello, si sus películas se inscriben en un "cine del yo", como ha dicho la crítica, se trata de un yo plural y no sólo individual, y quizás también de un yo femenino. Claire Clouzot[2] afirmaba, en 1976, que Akerman no *incurre* en el género autobiográfico porque éste es "masculino" (comparándola con François Truffaut y *Les 400 coups* o con Jean Eustache); concretamente, Clouzot se refiere a la ausencia de cualquier atisbo

[1] Todas estas declaraciones figuran en el folleto de la retrospectiva que dedicó la sala *Le République* de París a la obra de Chantal Akerman (19 mayo-29 junio 1999).
[2] *Écran* 76, nº 45, marzo,S 1976.

de autocomplacencia o de nostalgia en la mirada de la cineasta hacia su propia infancia y adolescencia, las cuales sí advierte, en cambio, en los autores citados. Por el contrario, Youssef Ishaghpour[3] habla de "egocentrismo" y de "narcisismo primario" para referirse a las primeras películas de Akerman, y cree percibir en las posteriores (¿a partir de *Jeanne Dielman*?) una evolución positiva hacia la "ausencia de centro" y la "impersonalidad". Otros críticos han utilizado la expresión "autobiografía directa" (aunque Chantal Akerman lo niega explícitamente, como ya hemos visto) aplicada a películas como *Saute ma ville*, *Je tu il elle* o *News from home*, e "indirecta" para *Jeanne Dielman*, *Toute une nuit*, etc. Podemos comprobar fácilmente que esta distinción o "evolución" obedece en general a la presencia o no de la propia cineasta como actriz protagonista en sus películas. La imagen de la propia guionista-directora (y, por lo tanto, realmente *autora*) en su obra provoca una lectura autobiográfica de ésta, como ocurre con otros cineastas como Woody Allen.[4] Sería un caso similar, en literatura, al del relato homodiegético, que efectúa un narrador protagonista en primera persona y que no tiene por qué ser autobiográfico pero se lee frecuentemente como tal, identificando narrador y autor. No obstante, en el cine la presencia física del autor estimula tal lectura, que podríamos llamar referencial, ya que aumenta la capacidad proverbial del medio cinematográfico para difuminar las fronteras entre *realidad y ficción*.

Se ha comentado con frecuencia la gran "implicación física" de Chantal Akerman en aquellas de sus películas donde interviene como actriz. Pero la propia directora considera que esta presencia visible no representa una mayor implicación personal sino todo lo contrario: significa una mediatización de la que no es capaz la escritura, que establece "una relación inmediatamente dolorosa consigo mismo".[5] Provocadoramente, ha afirmado en diversas ocasiones que hace cine porque no se

[3] "Le flux et le cadre: Chantal Akerman", en *Cinéma contemporain: de ce côté du miroir*, París, La Différence, 1986, pp. 256-266.

[4] Aunque en una de sus últimas películas, *La maldición del escorpión de jade* (2001), Woody Allen se aparte del tono autobiográfico para construir una historia claramente de ficción, lo cual se ve reforzado por el carácter metacinematográfico del film (concebido como un homenaje a las comedias americanas de los años cuarenta) y la localización temporal del relato en dicha época. Cabe señalar, sin embargo, que el autor construye, mediante múltiples guiños a su público fiel, un protagonista muy similar al de tantas otras películas suyas consideradas, con razón o sin ella, "autobiográficas".

[5] Entrevista con Aldo Tassone para *La Biennale di Venezia* (1976).

atreve con "la apuesta de la escritura".[6] Youssef Ishaghpour sugiere, por su parte, que es la "reproducción técnica" propia del medio cinematográfico lo que *causa* esa identificación narcisista entre la autora y su propia imagen en la película, esa constitución del yo como "objeto" que el sujeto puede "poseer" (como simboliza la fotografía de la protagonista -interpretada por Chantal Akerman- de *Saute ma ville*, colgada en su cocina, que reza: "soy yo"). Según Ishaghpour, la obra de Akerman evoluciona desde este narcisismo primario y, por lo tanto, infantil, hasta una concepción más compleja del sujeto que impide la identificación directa entre la autora y su imagen reproducida en la pantalla, en lo que llama el "paso del yo a la autobiografía ficcional".[7]

Sin rechazar la idea de que se ha producido una evolución -aunque no progreso, como insinúa el crítico- en la obra de Akerman, en lo que concierne a su implicación física en sus películas (la autora reconoce en 1996 que ya no le gusta "mostrarse mostrándose ella misma", como hacía en los filmes en que intervenía como actriz, y concluye que "sin duda, es una cuestión de edad",[8] lo cual podría confirmar la tesis de Ishaghpour si no fuera por el tono irónico de la afirmación), la intención de este artículo es buscar otras explicaciones al peculiar acercamiento de Chantal Akerman a la escritura autobiográfica, ayudándonos de la teoría sobre la autobiografía femenina, muy desarrollada desde los años ochenta. Para ello, nos fijaremos en una de sus últimas obras, su contribución a la serie documental de televisión "Cinéma de notre temps", dirigida por Janine Bazin y André Labarthe, que se titula *Chantal Akerman par Chantal Akerman* (1996, 65'). El propósito de la serie es que un cineasta reconocido presente la obra de otro; por *desafío* o *provocación* (como una "boutade", dice ella), Akerman se propuso a sí misma como objeto -a la vez que sujeto, pues- de su escritura. Se trataría entonces de "una especie de autorretrato", en sus mismas palabras. La autora pensó que la mejor manera de realizarlo sería "hacer hablar a mis anteriores películas", "tratarlas como rushes" y montar con estos planos escogidos una "nueva película", su autorretrato. Y esto es lo que hace en *Chantal Akerman par*

[6] Aunque afirma asimismo que esta declaración puede no ser del todo cierta, ni tampoco "enteramente falsa" (en *Chantal Akerman par Chantal Akerman*, 1996).

[7] *Op. cit.*, pp. 257 y 263.

[8] En *Chantal Akerman par Chantal Akerman* (1996).

Chantal Akerman, que analizaremos fragmento por fragmento -lo cual nos permitirá además repasar la filmografía de la directora a modo de presentación e introducción a los demás trabajos sobre ella- y en tanto que conjunto, como un nuevo texto no simplemente antológico sino plenamente autónomo por el arte del montaje.

Pero *Chantal Akerman par Chantal Akerman* se abre con una parte introductoria de unos 16 minutos en la que la autora explica el origen del "encargo" que culminó en la película, y efectúa una serie de reflexiones sobre la escritura autobiográfica y las cuestiones que le plantea ("el yo, el documental, la ficción, el tiempo y la verdad, es decir, el cine"). Esta secuencia inicial sigue los parámetros formales habituales de Chantal Akerman: la cámara, inmóvil, se sitúa en posición frontal, al principio bastante alejada del personaje (ella misma, que entra en el campo, precedida por su perro, y se sienta en una esquina, sin ocupar por lo tanto el centro del cuadro); los cambios de plano se remarcan por un vacío o fundido, y no siempre están motivados por una transición en la narración; el monólogo transcurre en una habitación de un piso -marco usual de muchas historias de Akerman- donde todo parece estar en su sitio y guardar un orden inmaculado; los pequeños ruidos tienen su relieve en la banda sonora (aquí, el del papel al pasar página), formada principalmente por el sonido de las palabras pronunciadas con esa aparente inexpresividad típica de sus personajes (aunque esta *frialdad* se rompe en ocasiones); la angustia contagiosa de la autora por no poder cumplir el encargo se entremezcla con toques de ironía y hasta de franca comicidad; todo ello con ese ritmo parsimonioso que tanto exaspera a los detractores de Chantal Akerman.

Según la propia directora, esta secuencia inicial le fue impuesta porque los organizadores de la serie pensaban que era necesario que "la vieran", que "hablase de sí misma" para que "su cuerpo dijese más sobre su obra que sus palabras". Akerman cumple esta exigencia de forma irónica: en los primeros minutos apenas podemos apreciar la expresividad de su cuerpo, no sólo porque está sentada e inmóvil, sino sobre todo porque se sitúa bastante lejos de la cámara, en un plano general que parece dar menos importancia a la narradora que al entorno (especialmente la mesa con el ordenador encima y la ventana al fondo que deja ver el balcón de enfrente, objetos que tendrán un cierto protagonismo en la historia). Este plano general se ve sustituido en la "primera tentativa de autorretrato" que viene a continuación del "prólogo" por un plano americano también frontal y fijo y, en el tramo final, por un primer plano

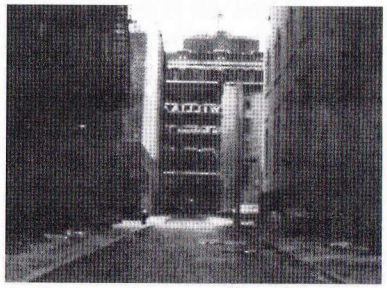
muy cercano que destaca la mirada de Akerman, dirigida fijamente, por primera vez, a la cámara.

El primer esbozo de autorretrato comienza, clásicamente, con una *captatio benevolentiae*, como es preceptivo en las autobiografías; sin embargo, en lugar de la promesa de veracidad que se suele hacer en estos casos, Akerman desvela el "artificio de la sinceridad", y se declara una "narradora sospechosa" o "dudosa". La expresión original francesa, mucho más sugerente en su ambigüedad (*narratrice sujette à caution*, literalmente "narradora sujeta a garantía") evoca la cuestión subyacente en esta desconfianza hacia la posibilidad de hablar de sí: una concepción no unitaria sino difusa o fragmentaria del sujeto (o, mejor, de la *sujeta*, en femenino), que no corresponde al individuo aislado y autónomo, "con capacidad para controlar su vida", inherente a la autobiografía. En efecto, según G. Gusdorf,[9] uno de los primeros teóricos de este género moderno que es la escritura autobiográfica, ésta surge en el momento en que triunfa la "subjetividad burguesa", la concepción occidental del individuo autosuficiente como centro del mundo; es decir, cronológicamente, a finales del siglo XVIII y, concretamente, en literatura, a partir de las *Confesiones* de Rousseau. Sin embargo, en esta misma época, las mujeres no eran reconocidas como sujetos, sino apartadas de esta centralidad que es un lugar de poder; por ello, las intrusas que se arriesgaban a allanar el dominio de la escritura autobiográfica mostraban en sus textos la "inadecuación"[10] que sentían al ocupar ese sitio central (y así podríamos entender el posicionamiento marginal del personaje en el cuadro, en la primera parte de *Chantal Akerman par Chantal Akerman*), lo cual desvelaba una concepción fragmentaria y plural del sujeto, que chocaba con la canónica. Algunas teóricas como Hélène Cixous postulan que todavía hoy en día ese otro sujeto se encuentra en la "escritura femenina", si bien ésta no siempre coincide con la hecha por mujeres según su particular formulación.

Esta concepción del sujeto distinta a la del *yo único y centrífugo* occidental se reve-

[9] "Condiciones y límites de la autobiografía", *Suplementos Anthropos: La autobiografía y sus problemas teóricos*, nº 29, diciembre 1991, pp. 9-18 (publicado originalmente en 1948).
[10] Vid. Sidonie Smith, *Subjectivity, Identity, and the Body: Women's Autobiographical Practices in the Twentieth Century*, Bloomington, Indiana University Press, 1993.

la mediante una "política de la fragmentación" (S. Smith) que, en primer lugar, incluye el reconocimiento de la alteridad en el interior de uno/a mismo/a. Akerman se refiere a ello cuando dice que, al considerar sus anteriores películas, siempre le parece que las ha hecho otra persona, "un desconocido". Por otra parte, su percepción fragmentada o difusa del sujeto unitario se identifica con su rechazo a la narratividad tradicional, patente en todas sus películas pero que ha sido más comentada en relación con *Jeanne Dielman*, que la teoría fílmica feminista ha tomado con frecuencia como ejemplo de una alternativa femenina a la narración clásica.[11] *Chantal Akerman par Chantal Akerman* también participa de esta narración no tradicional, tanto desde el punto de vista cinematográfico (con el recurso a las formas habituales de la cineasta que rehuyen la *transparencia* y crean en el espectador un distanciamiento crítico respecto a las imágenes) como verbal, ya que el relato del "origen del deseo" de filmar no es ni lineal ni cronológico, y ni siquiera parece lógico o coherente -¿como el deseo de las mujeres según Lacan?-, pues la autora efectúa constantes *cortes* narrativos (los cuales, además, no coinciden en general con los cambios de plano, que parecen totalmente arbitrarios), como si su discurso fuera un camino sinuoso e incluso laberíntico, con digresiones tan supuestamente alejadas del tema que incluso provocan un efecto cómico. La primera digresión la constituye la alusión a la vecina que hace *tai-chi* en el balcón de enfrente -objeto que adquiere, pues, el protagonismo que la disposición de elementos en el cuadro parecía otorgarle gratuitamente-, con la que la narradora se identifica y a la que quiere tomar como motivo de su próxima película; la segunda es una referencia al buen tiempo, que, a pesar de su incongruencia, remite igualmente a la obra de Akerman, especialmente a *News from home*, donde las cartas de la madre, que constituyen la banda sonora, se refieren continuamente al tiempo que hace. A propósito del tiempo, la narradora juega a continuación con el título de la serie *Cine de nuestro tiempo* añadiéndole la coletilla


News from home

[11] Vid. Janet Bergstrom, "*Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*", *Camera Obscura*, nº 2, otoño 1977, pp. 114-118; y Angela McRobbie, "Chantal Akerman and Feminist Filmmaking", en Pam Cook y Philip Dodd (eds.), *Women and Film: A Sight and Sound Reader*, Philadelphia, Temple University Press, 1993, pp. 198-203, entre otros.

"de nuestro tiempo perdido" (referencia también cinematográfica, puesto que poco después Akerman adaptaría una parte de *La Recherche* de Proust en *La Captive*), así como con la expresión "*moi, je*" pronunciada como si fuera una sola palabra (que podríamos traducir por "yo-yo", incluyendo su sentido lúdico). Este discurso que parece demorarse en los juegos con el significante responde, como veremos más adelante, a la concepción del lenguaje de Chantal Akerman, de la que sus películas son buena muestra.

La tercera curva vertiginosa que toma la narración nos conduce a una "historieta" o "chiste judío" sobre cómo vender una vaca flaca: se trata de "seducir", de cantar los méritos del animal, sin "verdadero o falso pudor": "¡mirad qué vaca, qué películas más bonitas hace!". Ello identifica el autorretrato con un intento de "seducción" del otro y de "venta" de uno mismo; de hecho, este *imaginario capitalista* ya había aparecido un poco antes cuando Akerman se refería al "contrato" que la obligaba a cumplir el encargo aceptado, contrato resumido en estos términos: "Un poco de Chantal Akerman por Chantal Akerman, cineasta de nuestro tiempo a cambio de un poco de dinero". El contrato se identifica a un *intercambio* entre personas (la autora / el público), entre el yo y el Otro, que se materializa en la imagen del dinero. Recordemos las continuas alusiones de la madre, en las cartas de *News from home*, al dinero que le envía a su hija en un intento de prolongar su función nutricia, de no cortar el "hilo umbilical", como lo llama Cixous, entre madre e hija, aunque estén separadas por el océano. Akerman alude además a sus comienzos como cineasta diciendo que entonces no tenía "vergüenza" ni limitaciones porque "no pedía dinero a nadie" ni "nadie veía sus películas". El dinero, por tanto, adquiere un valor totalmente simbólico al materializar este "intercambio" entre sujetos que constituye su nexo de unión, su amarra con la alteridad que impide la caída del individuo radicalmente solo en la locura autodestructiva.

En otro quiebro narrativo, un segundo vendedor de vacas -el "bueno"- habla de los rasgos formales y temáticos de la producción de Akerman, y la narradora empieza a hablar de ella en tercera persona sancionando lo que ha dicho la crítica de su obra y, al mismo tiempo, relatando su "lucha" contra este "encierro" en una forma y una temática determinada. Finalmente, pasamos a la última parte de la primera secuencia, marcada por la transición a un primer plano también fijo. La autora revela aquel "origen de su deseo": éste se localiza en la vocación pictórica de su abuela materna,

que pintaba "a escondidas" porque "en un ambiente religioso, no se tiene derecho a representar" (Akerman y la crítica han hablado de la influencia del segundo mandamiento en la frontalidad y la distancia respecto al objeto de sus planos más habituales) y que sólo podía "confiar sus pensamientos más secretos" a un diario, "porque era una mujer". El reconocimiento de la genealogía femenina y matrilineal, evidente en esta historia de la abuela -cuyas pinturas, según la madre, eran "telas enormes" con "rostros de mujeres que me veían", en una clara transposición de la pantalla cinematográfica de Akerman-, se combina, sin embargo, con un distanciamiento respecto a una posible posición femenina: afirma la narradora que gracias a que la abuela escribió esto, ella "nunca tuvo ni siquiera que pensarlo"; jamás se dijo "soy una mujer y por lo tanto...", lo cual puede asimilarse a una negación de la influencia del sexo en su producción artística.

A partir del minuto 16', aproximadamente, empieza el montaje de fragmentos de anteriores películas que deben constituir este "autorretrato" de la realizadora. Antes de que empiece, un cartel nos muestra una lista de los filmes seleccionados ("Con, por orden de aparición:...") y de los excluidos ("Y sin:..."). Los incluidos, que no siguen un orden cronológico ni son similares en duración, y que a veces se encabalgan confundiendo al espectador, son los siguientes:

- *Histoires d'Amérique* (1989): Akerman escoge, no por casualidad, empezar con esta película, en la que "por primera vez aborda de forma central y frontal su judeidad", como reacción al mutismo de los supervivientes de la Shoa. El fragmento narra una "historia judía" (lo cual lo conecta inmediatamente con la primera secuencia) sobre la memoria y la transmisión de la tradición; como concluye la narradora, "mi propia historia está llena de lazos perdidos, llena de vacíos y ni siquiera tengo un hijo" (a quien transmitirla). La imagen, mientras tanto, nos muestra un perfil nocturno de Nueva York visto desde un barco.

- *D'Est* (1993): filmada en Alemania, Polonia y Rusia, esta película fue un encargo para una instalación multimedia dedicada a la unificación europea. Se basa en el "ritmo audiovisual"[12] de las imágenes para prescindir del discurso verbal que normalmente las acompaña en el documental clásico. La banda sonora está compuesta por los ruidos de la calle y de las personas que caminan o, sobre todo, esperan inmóviles no se sabe qué, guardando cola en un paisaje desolado por el frío, la nieve y el hielo.

[12] Folleto de la retrospectiva de *Le République* (op. cit.).

- *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975): este largometraje que lanzó a Chantal Akerman a la fama, con tan sólo 25 años, fue muy alabado por su mirada originalísima a la mujer protagonista, interpretada por Delphine Seyrig. Con aparente neutralidad, pero también con ternura, la cámara nos muestra, con frecuencia a tiempo real y sin las elipsis acostumbradas en el lenguaje canónico, las labores domésticas y cotidianas de esta joven viuda y madre de un adolescente que se protege -en vano- de la locura mediante la repetición obsesiva de una rutina tiránica que incluye su *trabajo* como prostituta a domicilio. El filme causó impacto en su momento por su carácter "feminista", al mostrar la alienación cotidiana de las mujeres en el hogar, o simplemente al recoger imágenes -como la del primer fragmento que podemos ver en *Chantal Akerman par Chantal Akerman*: Jeanne amasando carne picada- que se encontraban en "el escalón más bajo de la jerarquía" cinematográfica.[13] Un fragmento posterior presenta a la madre y al hijo sentados a la mesa mientras ella lee (con la recitación rápida e inexpresiva tan apreciada por Akerman) una carta de su hermana que vive en Canadá y que acaba con la mención a un regalo que le ha enviado (lo cual nos remite a las cartas de la madre en *News from home*).

- *Hôtel Monterey* (1972): este mediometraje mudo muestra imágenes de los habitantes del hotel del título, que es más bien una residencia para ancianos indigentes. Prefigurando a *D'Est*, explota la expresividad y la *narratividad* de rostros y cuerpos degradados, o no, por la edad y las circunstancias, y es una muestra de la querencia de Akerman por los lugares de paso (hoteles, estaciones, trenes y autobuses, habitaciones, etc.).

- *Lettre d'une cinéaste* (1984): realizado para la serie de televisión francesa del mismo título ("Carta de un cineasta"), este cortometraje de 8' se basa en la comicidad que la crítica ha llamado "chaplinesca", es decir, fundada en el gesto y el cuerpo del actor o actriz, como en el fragmento seleccionado por Akerman.

- *Saute ma ville* (1968): la primera película (de 13') de Chantal Akerman, protagonizada por ella misma, recoge ya la degradación psíquica de una mujer (una "adoles-

[13] *Le bon plaisir de Chantal Akerman* (emisión radiofónica), France Culture, noviembre 1991. Comentario de la autora recogido en el folleto mencionado en la nota anterior.

cente" en este caso, según la propia autora, que tenía sólo 18 años en 1968) a través de la deformación de sus gestos cotidianos, que adquieren rango de manía u obsesión, como todo lo relacionado con la comida (la crítica se refirió a la "pulsión oral" de los primeros filmes de Akerman) y las tareas domésticas: el segundo fragmento seleccionado nos muestra a la protagonista limpiando sus botas -puestas- hasta pasar enérgicamente el cepillo untado de betún por sus pantorrillas desnudas, en un acto lleno de autoagresividad. Esta escena es paralela a la inmediatamente anterior, que nos muestra a Jeanne Dielman limpiando metódicamente unos zapatos masculinos. El primer fragmento, por su parte, corresponde al principio de *Saute ma ville*, cuando el personaje llega a su casa tarareando una melodía que adquiere un ritmo cada vez más angustioso, recoge el correo de su buzón y entra corriendo en su piso. Akerman utiliza también la comicidad de su propio "cuerpo burlesco" (afirma que tiene una relación "imposible" con los objetos: se le caen, los estropea, los rompe, etc., lo cual constituye un recurso cómico habitual), pero para construir un drama.

J'ai faim, j'ai froid

- *J'ai faim, j'ai froid* (1984): *sketch* de 12' para la película colectiva Paris vu par... 20 ans après, que explota igualmente esta vena "chaplinesca" para tratar los problemas de supervivencia con que se encuentran dos adolescentes belgas que se han fugado a París.

- *Portrait d'une jeune fille de la fin des années 80 à Bruxelles* (1993): filme de 35' para la serie de televisión "Tous les garçons et les filles de leur âge" sobre una adolescente rebelde. Aunque la protagonista habla continuamente en la película, no lo hace en las dos escenas escogidas: en la primera, escribe notas de excusa para justificar sus ausencias escolares (que empiezan con la habitual "gripe" para subir de tono hasta llegar a la muerte del padre y la suya propia); en la segunda, participa en un baile colectivo, una fiesta juvenil en la que se siente desplazada en cuanto se forman parejas sólo heterosexuales, mientras que a ella le atrae una amiga. No se pronuncia palabra alguna, sino que oímos sólo la música. Hay varias escenas musicales en *Chantal Akerman par Chantal Akerman*; no olvidemos que el musical es uno de los

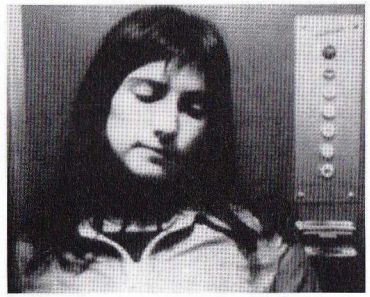
géneros preferidos de la autora, que lo trata con su habitual desenvoltura y falta de respeto hacia los cánones genéricos.

- *Toute une nuit* (1982): esta película coral contrasta con la mayoría de las de Akerman, centradas en un solo personaje. Unido al hecho de que la directora no aparece en ella como actriz, se la ha considerado una excepción a la escritura autobiográfica que supuestamente domina en el resto. Próxima al melodrama, incluye tres bailes, que preparan las siguientes películas musicales de la cineasta. Pero el plano retenido nos muestra tan sólo a una mujer que fuma en silencio, fuera de su casa, y apaga el cigarrillo al ser reclamada por una voz que grita tres veces "¡mamá!". El diálogo es escaso en toda la película.

- *Les Années 80* (1983): recoge la preparación y rodaje de la película siguiente, *Golden Eighties*. El fragmento consiste en una canción entera (compuesta por Akerman) cantada por una actriz en el estudio; la letra (sobre la "fuerza del amor") es tan convencional que resulta cómica, efecto subrayado por la rima tan marcada que llega a ripiosa.

- *Golden Eighties* (1986): comedia musical rodada enteramente en un estudio de París, próxima al melodrama y a la tragedia griega (por el "coro de peluqueras" que comenta musicalmente la acción), representó una nueva vía en la trayectoria de Akerman. La escena que vemos corresponde a la de una novia cuya boda acaba de deshacerse que es consolada por otra mujer con un discurso tan lleno de tópicos que se convierte en risible.

- *Un jour Pina m'a demandé* (1983): realizada para la serie de televisión francesa Repères sur la danse moderne, el fragmento muestra una coreografía en la que interviene un grupo de bailarines.


Je, tu, il, elle

- *Je, tu, il, elle* (1974): considerado el primer largometraje de Chantal Akerman (*Hanging Out Yonkers* 1973 quedó inacabado), el "yo" del título se ha identificado siempre con el de la autora (que interpreta a la protagonista). Particularmente osada, por explícita y poco tópica (nada más alejado de las fantasías masculinas sobre el

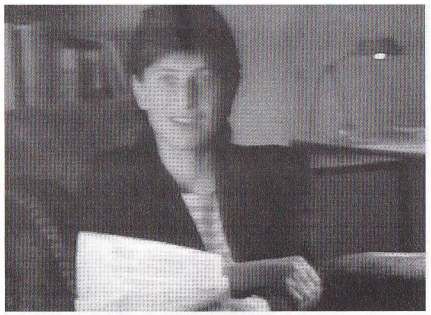
sexo entre mujeres), pareció la escena de amor al final de la película. El fragmento corresponde al principio, cuando la protagonista, encerrada en su cuarto, escribe lo que parece una carta mientras come compulsivamente azúcar en polvo con una cuchara.

- *Les Rendez-vous d'Anna* (1978): esta película también fue considerada autobiográfica, en este caso no porque Chantal Akerman actuase en ella, sino porque la protagonista es una cineasta de viaje de promoción. El plano, muy breve, nos la muestra en la atmósfera protegida del tren donde transcurre gran parte de la acción (y que Marcel Martin compara con una situación "intrauterina"[14]). El diálogo se limita a la petición -en alemán- de su documento de identidad por parte de un revisor o policía fuera de campo que la obliga a apagar el cigarrillo -lo cual enlaza con el fragmento de Toute une nuit y convierte el acto de fumar en una actividad solitaria, placentera y asocial.

- *News from home* (1976): con escenas de la vida en Nueva York, la banda sonora se compone de la lectura de algunas cartas que la madre de Chantal Akerman le envió durante su estancia en Estados Unidos, "cartas de amor" según la hija -lo cual nos remite directamente al precedente ilustre de la correspondencia de Madame de Sévigné. Este último fragmento de *Chantal Akerman par Chantal Akerman* enlaza, pues, con el primero, con las imágenes típicamente norteamericanas de un *Donut shop* y unos niños jugando en la calle con los surtidores de agua mientras la voz en *off* de la propia autora lee con su habitual cadencia rápida y uniforme una de las cartas de la madre, que no dice nada concreto salvo su deseo de mantener el contacto con la hija a través del tenue lazo de la correspondencia.

En cuanto a las películas que no aparecen, podríamos pensar en algunos casos que son las que la cineasta considera fallidas por algún motivo: uno de sus primeros filmes, *L'Enfant aimé* (1971), que califica de "torpe"; o *Un Divan à New York* (1996), protagonizado por primera vez por dos estrellas (Juliette Binoche y William Hurt) y más o menos asimilable al *cine comercial* (la intención confesada de la cineasta era captar a un público más amplio), pero que fue un fracaso de público y crítica. Sin

[14] En el folleto de la retrospectiva citado en las notas anteriores.



Chantal Akerman par Chantal Akerman

embargo, tampoco fue incluida *Nuit et jour* (1991), una de las películas que goza de más predicamento entre su fiel audiencia.

El "epílogo" nos muestra de nuevo a la autora, en un plano medio, que pronuncia las siguientes palabras a modo de conclusión: "Me llamo Chantal Akerman. Nací en Bruselas. Y esto es verdad... Esto, es verdad...", mirando fijamente a la cámara y con una media sonrisa irónica; o sea, constata la imposibilidad de hablar de sí salvo a través de su obra. Y es, precisamente, esta incapacidad esencial de la palabra lo que me parece el hilo conductor de los fragmentos aparentemente dispersos (aunque representativos, como hemos visto, tanto de las pautas formales como de la temática de la directora) reunidos en *Chantal Akerman par Chantal Akerman*. Tal como ya he ido señalando, en la mayoría de ellos la banda sonora se compone sólo de ruidos o música (*D'Est, Hôtel Monterey, Saute ma ville, Je tu il elle...*); y, cuando hay palabras, éstas se reducen a fórmulas fijas y vacías (en *Les Rendez-vous d'Anna*, la petición de papeles de identidad y el imperativo "*Nicht rauchen!*"; las notas de excusa en *Portrait d'une jeune fille...*); a una lista de tópicos (la letra de la canción en *Les Années 80*, la descripción de la felicidad conyugal en *Golden Eighties*); el *diálogo de besugos* entresacado de *Histoires d'Amérique*; la repetición compulsiva de frases-exorcismo (como la que da título a *J'ai faim, j'ai froid* o la típica "me quiere-no me quiere" en *Lettre d'une cinéaste*); o el muy significativo "maman", repetido tres veces en el fragmento de *Toute une nuit*. Los discursos formados por frases coherentes y con más o menos sentido sólo se dan en la primera secuencia (la "historia judía" sobre la transmisión de la cultura) y en las dos cartas leídas (la de *Jeanne Dielman* y la de *News from home*, que cierra la *antología*), muy semejantes, como ya he comentado, en su aparente inanidad. La presencia de la escritura, y concretamente de la carta, es abrumadora incluso en la parte inicial y final, donde Chantal Akerman se explica acerca del origen y los propósitos del filme, aunque tanto las cartas de *Jeanne Dielman* y las de la madre de *News from home* como los papeles escritos que la narradora sostiene en *Chantal Akerman par Chantal Akerman* están considerados más como objetos *relacionales* y protectores, casi amu-

letos (las cartas como "hilo umbilical" de relación entre las hermanas o la madre y la hija; los papeles-guión como escudo protector frente a la indómita palabra oral) que como soportes del discurso.

Ello obedece, como avanzaba al principio, a la concepción del lenguaje de Chantal Akerman: "lo que me interesa [en los diálogos] es el bla bla blá hasta el infinito, una especie de retorno rítmico circular [...] como una salmodia, sin que cuente en realidad el sentido de la frase"[15]; es decir, la carga "semiótica" por encima de la "simbólica", en términos de Julia Kristeva. Incluso una película tan "centrada alrededor de la palabra" como *La Captive* (2000) -como no podía ser menos en una adaptación de Proust- se deja llevar por "la música arrulladora de la palabra"; y es significativo que, en el filme, sea el hombre quien habla, haciendo continuas preguntas a la mujer, y ella quien guarde mutismo, no por ignorancia, sino por "un saber que calla".[16] La palabra es importante, pues, en el universo fílmico de Chantal Akerman, pero no por su carga lógica y racional, lingüística, sino por su materialidad significante (sonido, entonación, ritmo...); la crítica ha subrayado su habilidad para crear un lenguaje "audiovisual" basado en las imágenes, los ruidos, la música, y también esta materialidad fónica, sin apoyarse casi en el significado verbal, al contrario de la mayoría de cineastas actuales. Además, esta particular concepción del lenguaje se opone frontalmente a la confianza en la capacidad de la palabra y de la narración para dar cuenta del "yo", que debe hallarse en la base de toda escritura autobiográfica. Todo ello confirma lo sugerido al principio del artículo: Chantal Akerman construye, en efecto, en su obra una versión femenina y propiamente cinematográfica de la escritura autobiográfica que podríamos llamar, para subrayar su originalidad, *auto-bio-icónica* al no estar basada en la "grafía" o palabra escrita, sino en la imagen del cuerpo y en sus producciones semióticas.

Marta Segarra es profesora de literatura y cine francófonos y codirectora del *Centre Dona i literatura* de la Universitat de Barcelona. Ha publicado estudios sobre literatura de mujeres (*Leur pesant de poudre: romancières francophones du Maghreb*, París, 1997; *Mujeres magrebíes: La voz y la mirada en la literatura norteafricana*, Barcelona, 1998) y sobre autores en lengua francesa (el libro *Una topografía del ser: Espacio y temporalidad en Henri Michaux*, Sevilla, 1992; y numerosos artículos). En colaboración con Àngels Carabí, ha editado varios libros colectivos (los últimos: *Feminismo y crítica literaria y Nuevas masculinidades*, Barcelona, 2000) y dirige la Serie "Mujeres y culturas" de la editorial Icaria.

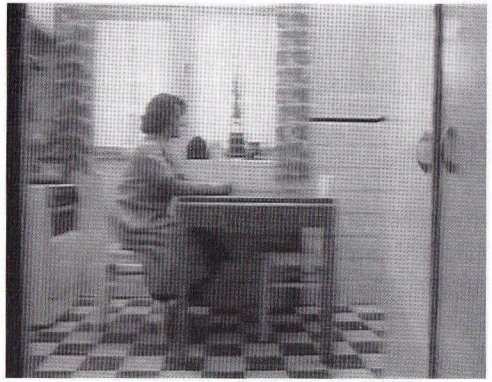
[15] Entrevista con Aldo Tassone (*op. cit.*).
[16] Emmanuel Burdeau, "Le côté de la femme", *Cahiers du cinéma*, nº 547, 2000, pp. 44-45

EL AMOR-OTRO DE *JEANNE DIELMAN*

ANNALISA MIRIZIO

"Los hombres que verán este filme no podrán nunca más mirar a sus mujeres como antes" escribía J.J. Beryl[1] tras haber visto *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, obra de la joven directora belga Chantal Akerman. Es cierto. Así como es cierto que, desde su presentación al XXVIII Festival del Cine de Cannes, la película de Akerman no ha dejado de ejercer su efecto desestructurante de los lugares comunes, ¡y no sólo sobre los hombres! Después de haber visto este filme, diríamos parafraseando a Beryl, ninguna mujer vuelve a realizar sus tareas domésticas con la misma ingenua mecanicidad de antes.

La razón de su fuerza no reside tanto en la trama, en la simple sucesión de acontecimientos que la película muestra, cuanto en la urdimbre que Akerman es capaz de entretejer con su singular arte fílmico; un arte que, según el diario *Le Monde*, produjo "la primera obra maestra rodada en femenino de la historia del cine".[2]


Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles

Jeanne Dielman... narra tres días de la vida de una joven viuda de la pequeña burguesía de Bruselas. Jeanne (interpretada por Delphine Seyrig) es una meticulosa ama de casa, una afectuosa y devota madre para su único hijo de dieciséis años, una amable y silenciosa vecina que, para hacer frente a sus necesidades económicas, con mucha discreción, ejerce la prostitución en su domicilio. Sus días se suceden sin ningún sobresalto, ninguna

[1] *Libération*, 17 de junio de 1975.
[2] *Le Monde*, 22 de enero de 1976.

novedad, según un orden preciso que ella intenta con todos sus medios mantener bajo estricto control. Cumplir con la rutina diaria, como veremos, es para Jeanne "una cuestión de vida o muerte".

Atrincherada en su apartamento, con las habitaciones siempre a oscuras (¿por el notorio criterio de economía doméstica?), Jeanne sólo sale a la calle para realizar sus recados puntualmente; a veces se para a tomar un café: va siempre a la misma tasca, se sienta siempre en el mismo sitio, se hace servir siempre por la misma camarera. Las tareas domésticas ocupan la mayor parte de su tiempo, que -siguiendo las pautas de conducta de toda madre amorosa y ejemplar- está organizado en función de las necesidades de su hijo. Así, Jeanne se levanta muy temprano para encenderle la estufa de la habitación, prepararle el desayuno, limpiarle los zapatos, sacarle del armario la ropa limpia, abrocharle el abrigo antes de que salga, y darle un beso cuando se despide en la puerta de casa. Luego se dedica a la limpieza del hogar, que realiza con un perfeccionismo obsesivo. Pone en orden la habitación conyugal, coloca encima de su cama una toalla limpia -marco del espacio del sexo con sus clientes que, en el último día, Jeanne infringirá dramáticamente a causa de un orgasmo no previsto-; dobla el pijama del hijo y hace su cama, friega los platos del día anterior, prepara la cena para la noche y sale para hacer sus recados. A la vuelta cuida el bebé de una vecina mientras come un pequeño bocadillo sentada a solas a la mesa de la cocina. Al final de la tarde recibe un cliente; con él entra en la habitación conyugal de donde salen un poco más tarde. Él le paga y se va. Jeanne guarda el dinero en una sopera y vuelve rápida a sus quehaceres domésticos: airea la habitación, se baña, pone la mesa y espera a su hijo, Sylvain. Juntos los dos cenan en silencio: él lee un libro mientras se lleva la cuchara a la boca, ella intenta, sin éxito, esbozar una conversación. Después la madre recoge la mesa y ayuda a Sylvain a hacer los deberes. Entre los deberes y el habitual paseo por las calles oscuras del barrio, Jeanne hace punto y Sylvain lee el periódico; para alegrar su noche escuchan un poco la radio. A la vuelta del paseo, tras otra serie de rituales, entre los cuales una breve discusión que madre e hijo suelen tener antes de acostarse, apagarán las luces.

Un día algo rompe esta rutina. La visita de un cliente dura más de lo habitual. Jeanne coloca, como siempre, el dinero en la sopera, pero se olvida de poner la tapa, olvida apagar las luces, olvida peinarse. En la cocina parece no saber ya dónde están sus utensilios. La cena se quema y la comida se retrasa. Este incidente irrita a Jeanne.

Por la noche no consigue siquiera responder a la carta que su hermana le ha enviado desde Canadá. Por suerte consigue no malograr la costumbre del paseo nocturno y recupera en parte su orden. Al día siguiente el caos se ha apoderado de su vida: sale demasiado pronto de casa y se adelanta con respecto a la apertura de los almacenes. Obligada a esperar, se impacienta y empieza a dar vueltas por las calles desiertas. En casa no consigue comer y el bebé de la vecina no hace más que llorar. Sale para hacer unos recados y para a tomar un café en la tasca de siempre pero le han quitado su sitio habitual. Cuando su cliente llama a la puerta intensifica sus esfuerzos para restablecer la calma pero un inadmisible orgasmo le confirma que sus defensas se han desmoronado. Decidida a recuperar su orden Jeanne mata al cliente. Luego va a sentarse frente a la sopera. *Jeanne Dielman...* no es, sin embargo, la historia de una asesina.

La peculiaridad de esta obra consiste en empezar "donde las demás normalmente terminan, allí donde un director ordinariamente dice ¡Corten!", como explicó la directora cuando presentó su película a la Bienal de Venecia en 1975.

Akerman -que no es ajena al trabajo de reescritura de los cánones narrativos realizado desde la práctica feminista- elige ignorar las normas y convenciones que manipulan los tiempos en el cine comercial y presentar los acontecimientos de la vida de Jeanne Dielman en su duración y orden real, con lo que consigue una película donde "la forma corresponde exactamente al contenido y viceversa"[3]. (El filme ha sido definido a menudo como "un documental".[4]) Esta firme voluntad de desestructuración de las lógicas comerciales llega hasta el final de la película y hace que de los 200 minutos de su duración tan sólo dos relaten el asesinato: es éste, en efecto, el tiempo que tarda Jeanne en clavar las tijeras en la garganta del cliente.

Por su preciso y minucioso uso de la mirada, una parte de la crítica[5] ha definido la cámara de Akerman como "un ojo perfectamente fijo (ni un solo movimiento de cámara), observador, [...] un ojo frío y penetrante como una cuchilla", cuyo trabajo puede recordar el de una entomóloga frente a sus insectos: "La cámara está ahí agazapada

[3] Todas las declaraciones de Chantal Akerman figuran en el "Press book de *Jeanne Dielman*" del Festival de Figueira da Foz, Berlín, julio de 1975.
[4] Kuhn, Annette, *Cine de mujeres. Feminismo y cine*, Cátedra, 1991 (1ª ed. 1982), p. 185.

en un rincón mirando, esperando que algo se revele, todo lo mira, todo el tiempo hasta el final".[5]

Lejos de identificarse con tal afán científico de observación, Akerman -que declara haber calculado y previsto hasta el más mínimo movimiento de la protagonista de su filme-[6] define su predilección por la imagen frontal y el plano-secuencia como un modo de dar al espectador "la libertad de ver lo que él quiera en la pantalla"; y si a veces los movimientos de los personajes hacen que el campo se quede vacío es porque su cámara "no es manipuladora como la cámara de las películas de montaje, que fuerza al espectador y le ofrece un engaño". Esta elección de Akerman aniquila el placer voyerístico del espectador, que, como explicaba Laura Mulvey en su ya famosísimo artículo *Placer visual y cine narrativo*,[7] constituía una de las principales finalidades del cine convencional. Su cámara no nos introduce en el universo privado, íntimo y cerrado de Jeanne Dielman a través del ojo de la cerradura, ni corta el cuerpo de la mujer en pedazos para seleccionar los más apetecibles para el público. Al contrario, mostrando movimientos y gestos desde el principio al fin, Akerman respeta el cuerpo de la protagonista y lo lleva a la pantalla con aquella mezcla de distanciamiento y fascinación que siente una niña cuando observa a su madre.[8] Tal vez, como afirma Janet Bergstrom, con su estilo nada convencional Akerman consigue aportar "una perspectiva inesperada, distinta sobre el voyerismo, el exhibicionismo y la imagen de la mujer en la pantalla".[9]

Hablando de su mirada en *Jeanne Dielman...*, Chantal Akerman explica: "Mi película tiene dos facetas: por un lado estoy distante y por otro estoy muy próxima de aquella mujer. La verdad es que hice este filme con un cierto amor por ella. Mi modo de entender la situación no es verdaderamente crítico. Si la cámara hubiese querido ser crítica, hubiera sido más subjetiva, con distintos encuadres. [...] Así, en su conjunto, la película se muestra respetuosa con lo que muestra y, a la vez, creo que se siente,

[5] *Image et son*, nº 309-310.
[6] cfr. "Chantal Akerman" en *Sequenza segreta. Le donne e il cinema*, bajo el cuidado de Pietra Detassis y Giovanna Grignaffini, Milán, Feltrinelli, 1981, pp. 69-87, cit. p. 75.
[7] Mulvey, Laura, *Placer visual y cine narrativo*, Valencia, Episteme, 1988.
[8] Entrevista a Akerman recogida en *Cahiers du Cinéma*, 278, julio 1977.
[9] Bergstrom, Janet, *"Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles", Camera Obscura*, nº 2, otoño 1977, pp. 114-118.

al menos un poco, que quiero a esa mujer, que me recuerda a mi madre, a mi tía, mi infancia; una mujer que se ve así, agachada, fregando, es para mí un recuerdo. Creo que cualquier hombre, mujer o niño debe de sentir, muy profundamente, dentro de sí, la imagen de una mujer que trabaja agachada, que friega, lava. [...] Muchas veces he visto a mi madre caminar en casa como ella".

Chantal Akerman recoge en su texto fílmico la cotidianidad asfixiante de Jeanne Dielman, su trabajo y sus cuidados llenos de larguísimos momentos de soledad y de silencio (Jeanne está casi siempre callada e incluso cuando habla no parece haber establecido contacto), sus pequeños rituales obsesivos (lavarse a menudo las manos, doblarlo todo: periódicos, trajes, pijamas) con los que intenta quedarse lejos de su deseo[10] y mantener el control sobre su vida.

Si por un lado es cierto que, como explica Annette Jun,[11] la "implacable distancia" que Akerman pone entre cámara y acciones permite respetar ese "ritmo y orden de las rutinarias labores domésticas de Jeanne" y hacer que el menor despiste anuncie/denuncie la inminente tragedia, por otro lado es igualmente cierto que, como sostiene Janet Bergstrom,[12] la misma distancia invariable hace que "la prostitución y la contemplación del asesinato se equiparen, en cierta medida, en cuanto a su importancia, con las imágenes convencionalmente menos importantes: Jeanne pelando patatas, Jeanne rellenando con carne picada cruda una pieza de carne".

Akerman revela a través de Jeanne Dielman... el carácter mortífero de las tareas domesticas y la dimensión claustrofóbica del encierro al que el patriarcado ha condenado a las mujeres. Una condena tan larga y antigua que permite a Teresa de Lauretis afirmar que "las limitaciones y los límites impuestos socialmente a las mujeres, tanto reales como imaginarios, encuentran [siempre] una representación topográfica en las cuatro paredes de una habitación, sea ésta la cocina del ama de casa o la buhardilla de la loca, el convento o el burdel, los cuatro lados de la pantalla o el ordenador al que está conectado el cyborg".[13]

[10] Para un análisis de la relación entre represión del deseo y rituales domésticos en *Jeanne Dielman...*véase Mercedes Coll, "Crítica cinematográfica y feminismo", en *Feminismo y crítica literaria*, Marta Segarra y Àngels Carabí (eds.), Barcelona, Icaria, 2000, pp. 159-170.
[11] *op. cit.*, pp. 185-186.
[12] *op. cit.*, p. 116.
[13] Lauretis de, Teresa, *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*, Madrid, Horas y horas, Cuadernos inacabados n.º 35, 2000, p. 11.

Sin embargo, como ya profetizaba Carla Lonzi,[14] el sabotaje a la cultura siempre acaba produciendo un "sujeto imprevisto", un espacio no contemplado. Y así fue, en parte, en el caso de Akerman, quien en un principio quería trabajar sobre todo con las jerarquías existentes entre las figuras del lenguaje cinematográfico; quería hacer un filme sobre el espacio y el tiempo y sobre la manera de organizar una vida para no tener ningún momento libre, "para no dejarse sumergir en la angustia y la obsesión de la muerte". Y pretendía hacerlo sirviéndose de las imágenes "más desvalorizadas", o sea, las que el cine suele descartar. Invirtiendo la jerarquía de valores atribuidos a las imágenes, Akerman decidió ocultar lo que normalmente se muestra y mostrar lo que queda oculto, elíptico, excluido porque se considera indigno de la atención del espectador. Entre las imágenes consideradas más interesantes para el espectador, comenta Akerman, se encuentran sin duda las de un accidente de coche o un beso en primer plano, mientras que en lo más bajo de la misma escala hay la imagen de una mujer de espaldas que friega la vajilla.

Las amas de casa son, a pesar del trabajo ideológico de muchas feministas, un tema todavía muy poco interesante para las artes, y el trabajo y cuidados a los que están condenadas sigue siendo presentado sencillamente como el efecto de una natural inclinación biológica de los cuerpos femeninos y nada más. Como precisa Emilce Dio Bleichmar, "a pesar de que la mujer se ocupa del cuidado del hombre, el hombre -en las teorías psicológicas y en los arreglos económicos- tiende a no valorar dicho cuidado. Cuando se normativiza sobre salud mental, se hace en términos de autonomía, individuación, acceso al deseo, mientras que la preocupación por el cuidado o la dependencia de los objetos se considera inmadurez o debilidad".[15]

Por todo ello, refiriéndose a la película de Akerman, Esteve Riambau afirma: "El simple acto de lavar los platos -rodado en tiempo real- puede convertirse en subversivo".[16] Y no sólo porque Akerman lo muestra en un plano-secuencia de casi cinco minutos, sin cortes ni arreglos estéticos, sino porque como puntualiza Mercedes Coll es precisamente en aquellos momentos que la sexualidad de Jeanne emerge, en aquellos "movimientos reglamentados y obsesivos de sus quehaceres domésticos que tratan

[14] Lonzi, Carla, *Escupamos sobre Hegel*, Barcelona Anagrama, 1981 (1ª ed.1972), p. 43.
[15] Dio Bleichmar, Emilce, *El feminismo espontáneo de la histeria*, Madrid, Adotraf 1985, p.145.
[16] Riambau, Esteve, *El cine francés 1958-1998*, Barcelona, Paidós, 1998, p. 245.

de contenerla".[17] "Si la película es insoportable -afirma Akerman- lo es por su lenguaje, por su elaboración formal. Y el tema tratado es inseparable de ello. Si estas imágenes están situadas en lo más bajo de la jerarquía del cine es porque no se desea verlas. Y ahí las muestro, estamos obligados a verlas."

Consciente de que la sexualidad se presta siempre al juego voyerístico con el espectador, Akerman deja oculta toda referencia a la prostitución (sólo para anunciar el desenlace final, la directora introduce el ojo de la cámara en la habitación conyugal y, por única vez, nos llama a ser testigos de los encuentros sexuales/mortales de Jeanne) y reproduce con hiperrealismo los tiempos y los rituales domésticos.

La manifestación de aquello que debería estar oculto, como señala Mercedes Coll, produce en el espectador un efecto siniestro. Citando a Schelling, Freud precisaba que siniestro (*umheimlich* opuesto a *heimlich*, "familiar") es "todo lo que, debiendo permanecer secreto, oculto [...] no obstante se ha manifestado (Schelling)".[18] "Contemplar la preparación del desayuno o la espera silenciosa de la cocción de la comida -explica Coll- provoca en el espectador y la espectadora toda la angustia y la soledad que esconden los rituales domésticos de su protagonista. [...] El orden apacible, familiar y acogedor, que crean las mujeres en su función de amas de casa, se transforma en un mundo siniestro y terrible que supone la destrucción de aquella que lo sufre. Aquello familiar y cotidiano representado de forma complaciente por el cine convencional aparece con toda su carga mortífera cuando se desvela lo que oculta: el deseo femenino".[19]

Para que el personaje de Jeanne Dielman funcionara como modelo y no como simple caso aislado, neurótico o, en un cierto sentido, patológico, Akerman exige a su actriz una interpretación "sin movimientos parásitos, con gestos precisos, definidos en el espacio" para "depurar la realidad de tal manera que cuando se ve a Delphine hacer café se ve a todas las mujeres del mundo hacer café".[20] No sorprende que Claire Clouzot[21] viera en *Jeanne Dielman...* "la historia de una diferencia, la de la condición

[17] Coll, *op.cit.*, p. 169.
[18] Freud, Sigmund, "Lo siniestro". En *Obras Completas*. Trad. cast. Luis López-Ballesteros y De Torres. Madrid: Biblioteca Nueva, vol. III, 1973 (1ª ed.1919), p. 2487.
[19] Coll, *op. cit.*, pp. 168-169.
[20] *Sequenza segreta*, *op.cit.*, p. 75.
[21] *Ecran* 76, nº 45, marzo 1976.

femenina". Un diferencia que la misma Jeanne pronuncia: cuando el hijo con triunfante seguridad proclama delante de ella, "Si fuera una mujer, jamás haría el amor con alguien a quien no amo", ella contesta, "No lo sabrás nunca porque tú nunca serás una mujer", evocando así todo el peso de la frustrante "educación sentimental" que reciben las mujeres.

Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles

Presentando el personaje de Jeanne Dielman, Akerman precisa "[...] no se trata de una crítica. [...] Muestro cómo es de hecho su vida, cómo no tiene elección posible, cómo integra todo ello. [...] Hace todo como una autómata. En esa vida, el placer es algo casi inadmisible; creo que en la vida que ella vive, el placer no es aceptable, es realmente algo monstruoso".

No es difícil intuir que Jeanne, como todas las mujeres de su generación, habrá descubierto, desde la adolescencia, la doble moral sexual del orden cultural. Como bien sintetiza Emilce Dio Bleichmar, si para los varones vale el principio de "cuanto más *corrido*, mejor hombre será", la ausencia de deseo es "una de las reglas de oro de la feminidad". Con su ejercicio de la prostitución en su mismo domicilio, en la misma habitación conyugal, Jeanne reúne las dos figuras emblemáticas y opuestas de la feminidad: la de madre cuidadosa y esposa fiel a la memoria del marido, y la de prostituta. Dos categorías de mujeres rigurosamente separadas: "la línea divisoria se traza sobre la legitimación social del ejercicio de la sexualidad"[22] según la cual la mujer puede acceder a la sexualidad pero sólo a costa de su goce.

Si en un primer momento se puede imaginar que Jeanne pasa con desenvoltura de un papel a otro, haciendo de mujer "respetable" por la mañana y de mujer "fácil" por la tarde, cuando la cámara revela su relación con los clientes, nos damos cuenta de que en realidad los dos modelos de conducta sexual se mezclan y se funden: Jeanne se acuesta con su cliente con la misma distancia y falta de placer con que muchas mujeres "realizan su deber conyugal". Como explicó Akerman a este propósito: "He querido hablar de las mujeres, del matrimonio, de la prostitución y de todas las mujeres casadas que sienten, en cierto modo, que también se prostituyen".

Una vez más las razones de esta renuncia obligada al placer se deben a lo que Luce Irigaray[23] llamó "la prostitución masoquista del cuerpo femenino a un deseo que no es el suyo"; por ello la psicoanalista francesa proponía un redescubrimiento de las raíces del deseo femenino, una investigación en las profundidades de la vida de las mujeres para traer a la luz lo que la historia del deseo masculino había querido aniquilar.

Sustrayéndose a la lógica falocéntrica, la escritura fílmica de Akerman se abre a la heterogeneidad, a la contradicción, y se convierte en un lugar donde se puede conservar en vida lo que la Historia prohíbe recordar; donde aquello que el orden del discurso reduce al silencio puede finalmente manifestarse. La teórica Hélène Cixous[24] define la escritura como el lugar en que se hace posible "crear al otro, por amor, sin morir por ello", lugar de lo femenino vivo, de la diferencia y, por lo tanto, del amor: "la escritura -afirma Cixous- hace el amor otro. Ese amor es ella misma. El amor-otro es el nombre de la escritura". Y amor-otro creo que es también el nombre de este filme de Chantal Akerman.

Annalisa Mirizio es licenciada en Filología Inglesa por la Universidad de Bari (Italia) y desde 1997 es becaria del Centro *Dona i literatura* de la Universidad de Barcelona, donde se ocupa de teoría feminista. Ha publicado artículos sobre la crítica de deseo, el sexismo en el lenguaje, la literatura escrita por mujeres, la relación entre feminismos. Su tesis doctoral en curso analiza el discurso sobre el deseo de las mujeres presente en el pensamiento feminista contemporáneo.

[22] Dio Bliechmar, *op. cit.*, p. 146.

[23] Irigaray, Luce, *Speculum. Espéculo de la otra mujer*, Madrid, Saltés, 1978 (1ª ed.1974).

[24] Cixous, Hélène, *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, Barcelona, Anthropos, 1995, p. 65.

EN LOS MÁRGENES DEL TIEMPO: *D'EST* Y *SUD*

MERCÈ COLL

Los documentales *D'Est* y *Sud*, realizados por Chantal Akerman sobre los países del Este (1993) y las tierras del sur de Estados Unidos (1999), son el resultado de las experiencias vividas por la realizadora durante los viajes que realizó a estos lugares, atraída por la evocación de su memoria familiar en el caso *D'Est*, o por la necesidad de entrar en contacto directo con una realidad de difícil comprensión.

A pesar de las diferencias argumentales de los dos documentales, Chantal Akerman establece una estrecha vinculación entre ambos al definir *Sud* como el eco y el contrapunto *D'Est*. Ambos siguen el itinerario de un viaje y tratan de captar aquello que no puede percibirse, y por tanto representarse, directamente: el tiempo. Las diversas experiencias del tiempo y los vínculos que se establecen entre el pasado y el presente son las cuestiones fundamentales que centran los relatos de ambos documentales. En *D'Est* el tiempo adquiere la forma de una espera y en Sud, la de un duelo, dos formas de vivir lo que aún no es y lo ya sido.

El cine como arte del tiempo ha desarrollado diversas estrategias y recursos para representar el transcurrir de las cosas. A través de la capacidad técnica del dispositivo cinematográfico para reproducir el movimiento, la evolución del lenguaje cinematográfico se ha dirigido preferentemente al dominio del movimiento como medida del tiempo. La composición y articulación de las imágenes se inscribe usualmente en una lógica narrativa basada en la acción de unos personajes como respuesta a las acciones del medio. Estas imágenes-acción[1] dan cuenta de un mundo plenamente sig-

[1] Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine*, 2, Barcelona, Paidós, 1986. El concepto de imagen-acción junto con el de imagen-percepción e imagen-afección son utilizados por Deleuze para definir el régimen sensorio-motor que caracteriza el llamado cine clásico. Frente a la imagen-movimiento que caracteriza la concepción clásica del montaje, se contrapone la imagen-tiempo, que corresponde a un tipo de cine distinto definido con el término *modernidad*. La diferencia fundamental entre ambos radica en la imagen del tiempo que cada una ofrece. En el montaje clásico, "el tiempo es necesariamente una representación indirecta, porque emana del montaje que liga una imagen-movimiento a otra" (p. 56). Por el contrario, en los nuevos cines el tiempo emerge directamente de las imágenes compuestas de signos puros, ópticos y sonoros. En el cine moderno ya no se pregunta cómo se encadenan las imágenes sino "qué muestra una imagen". "Las imágenes ya no se encadenan por cortes racionales [...] sino mediante un enlace específico entre imágenes desencadenadas." "Ya no corresponde hablar de un prolongamiento real o posible capaz de constituir un mundo exterior: hemos cesado de creer en él, y la imagen queda separada del mundo exterior." (p.367)

nificado donde los espectadores pueden proyectar cómodamente sus deseos y experimentar las emociones que les proporciona la identificación con los personajes. La fascinación escópica que las imágenes del cinematógrafo provocaban en los primeros espectadores se subordinó rápidamente a la emoción que suscitan esos mundos imaginarios proyectados en la pantalla y en los que el espectador realiza una experiencia del tiempo gracias a las estrategias del relato.

En este tipo de cine narrativo, los diversos tiempos inscritos en las imágenes[2] se someten al tiempo de la ficción gracias a una forma de montaje que organiza la variedad de elementos visuales y sonoros en una totalidad orgánica donde cada parte remite al todo. La temporalidad queda sometida al orden narrativo que gobierna la sucesión de los hechos y las acciones, que bajo determinadas estrategias permiten conducir el deseo de ver y de saber del espectador. Gracias a los distintos enlaces que se establecen entre las imágenes y entre los elementos que las componen, la visión parcial y fragmentaria de la representación se percibe como un *continuum* por el espectador, capaz de colmar las deficiencias de la imagen gracias a su propio movimiento pulsional activado por el relato.

Frente a este tipo de relatos, Chantal Akerman propone una nueva experiencia del tiempo que no se deriva de la concatenación de hechos. Su finalidad es construir una visión distanciada de los acontecimientos a través de un acercamiento físico a los cuerpos y a los paisajes.

El peculiar tratamiento que da a las imágenes y a su articulación desborda el tiempo de la ficción a la vez que señala la imposibilidad de reducir la diégesis a la homogeneidad de un universo íntegramente controlado. En las imágenes que nos ofrece Chantal Akerman se produce siempre un desbordamiento de los límites usuales de la representación. Los cuerpos se independizan de las acciones y aparecen sorprendidos en su propia fisicidad gestual, en sus posturas y encadenamientos específicos, del mismo modo que se producen disimetrías entre los sonidos y las imágenes y tal como el encadenamiento de las acciones y los hechos se transforma en una sucesión de

[2] Alain Menil, en *L'ecran du temps* (Presses universitaires de Lyon, 1991), distingue cuatro tiempos, ampliando la propuesta de Christian Metz formulada en relación al relato cinematográfico. Podemos distinguir el tiempo de la historia relatada, el tiempo de la diégesis, el tiempo de la narración misma o tiempo cogido en su propio devenir, y el tiempo de la imagen testimoniado por los trazos de su propia edad.

momentos de intensidades diversas que nos permiten acceder a otra dimensión del tiempo. La imagen se presenta con todo el poder de su naturaleza mixta, a medio camino entre el ser y el no ser, entre la presencia y la ausencia.

La imagen del entre-dos

Chantal Akerman explora las posibilidades de este dualismo ontológico de la imagen modulando esta dualidad en el tiempo y en la concreción singular de cada imagen. Clement Rosset formula claramente esta ambigüedad de la realidad cinematográfica al situarla "en un lugar indeciso, en los límites del imaginario y del real. De tal manera que nadie podrá tenerla ni por absolutamente presente ni por absolutamente ausente".[3]

A través de esta oscilación Chantal Akerman nos propone una nueva vinculación con las imágenes que desvirtúa cualquier justificación de la naturalidad de la representación. El mundo que capta su mirada no se presenta como algo a ver sino como algo que se resiste a ser visto y comprendido. La extrañeza sustituye al reconocimiento y la distancia sustituye a la identificación.

D'Est

En la presentación del documental *D'Est*, Chantal Akerman afirma querer filmarlo todo, todo aquello que la conmueva, rozando de este modo la ficción. Esta situación en los márgenes de la ficción es extensible al relato que pueda sostenerla, así como a cualquier pretensión de realismo que quiera objetivamente explicar el fin del comunismo. En el significado de este roce se sitúa la caracterización de sus imágenes como lugares del *entre-dos*, cuyos elementos más significativos en el caso de *D'Est* remiten a la relación entre objetividad y subjetividad, entre el pasa-

[3] Rosset, Clement, *Propos sur le cinéma*, Paris, PUF, 2001 (p. 79).