

TODO SOBRE MI MADRE Y YO: GÉNERO, MEMORIA E IDENTIDAD EN EL CINE DE CHANTAL AKERMAN

Luis Díaz García

RESUMEN

En la obra cinematográfica de Chantal Akerman la presencia de su madre es uno de los elementos más destacados. La directora belga utilizó la figura de su progenitora en varios de sus trabajos, que se extienden durante más de cuatro décadas en el tiempo. Esta presencia recurrente se debe al traumático pasado materno, ya que Natalia Akerman estuvo recluida en los campos de concentración durante la Segunda Guerra Mundial. Pero, además de reflexionar sobre las relaciones maternofiliales y la memoria familiar, las películas en las que Chantal Akerman habla sobre su madre también son un interesante objeto de estudio sobre otros temas. En concreto, son muestras de cómo utilizar el material autobiográfico para hacer cine o de cómo es capaz el feminismo de replantear la representación hegemónica de la puesta en escena.

PALABRAS CLAVE: Chantal Akerman, maternidad, género, judaísmo, cine feminista, cine autobiográfico.

ALL ABOUT ME AND MY MOTHER: GENDER, MEMORY AND IDENTITY IN THE CINEMA OF CHANTAL AKERMAN

ABSTRACT

In Chantal Akerman's cinematographic work, the presence of her mother is one of the most prominent elements. The Belgian director used the figure of her mother in several of her works, which span more than four decades in time. This recurring presence is due to the traumatic maternal past, since Natalia Akerman was confined in concentration camps during World War II. But, in addition, to reflecting on mother-child relationships and family memory, the films in which Chantal Akerman talks about her mother are also an interesting object of study on other topics. Specifically, they are examples of how to use autobiographical material to make films or how feminism is capable of rethinking the hegemonic representation of staging.

KEYWORDS: Chantal Akerman, maternity, gender, Judaism, feminist cinema, autobiographical cinema.



MADRES E HIJAS

La obra de Akerman está marcada por su biografía. Un recorrido por su trabajo sirve para hallar señales inequívocas de cómo las vivencias personales pueden usarse para hacer cine. Y, de entre los elementos que componen su vida, es la presencia de la madre una de las apariciones más constantes a lo largo del tiempo. Tanto su primera gran obra, *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* –con la que logró el reconocimiento internacional–, como su última cinta, *No Home Movie*, son claros ejemplos de la importancia que tuvo su madre, Natalia Akerman, en su forma de hacer cine. Ya sea como material para la ficción o con su presencia delante de la cámara, su influjo es evidente. El objetivo principal de nuestro trabajo es demostrar la importancia de las relaciones entre madre e hija en la obra de la directora belga. Para ello indagaremos la forma en la que Akerman trata reiteradamente este tema y los motivos que le llevan a centrarse en ello¹.

Porque si la biografía de Akerman es determinante para su cine, también lo es la de la propia madre. Natalia Akerman estuvo interna en un campo de refugiados durante la Segunda Guerra Mundial. En el año 1943 fue deportada a Auschwitz-Birkenau junto a sus padres, los Leibel. Aunque ella sobrevivió y fue liberada, sus progenitores murieron allí. Esta experiencia la marcaría durante toda su vida. Y las consecuencias del trauma –mutismo y temor, además de la incapacidad de hablar de lo ocurrido– marcarían la infancia de Chantal Akerman, nacida el 6 de junio de 1950 en Bruselas (Akerman 2020, 7). Las vidas de Natalia y Chantal Akerman quedarán marcadas por el Holocausto y siempre determinarán sus relaciones familiares.

Tras la invasión nazi de Polonia, los Leibel pasaron las mismas penurias que millones de congéneres. Aunque intentaron falsificar sus documentos para huir hacia territorio no ocupado, su intento fue fallido. Sufrieron primero el gueto y luego la deportación a Auschwitz. Los padres perecerían en el campo, pero las hijas conseguirían sobrevivir a la barbarie. Mientras esto ocurría, otra familia judeo-polaca de origen, los Akerman, trataba de escapar del exterminio. El matrimonio se había desplazado a principios de siglo a Bruselas, escapando de los pogromos que sufrían los judíos de la Europa del Este. En la capital belga tuvieron seis hijos. Jacob Akerman, el futuro padre de Chantal Akerman, era uno de ellos y consiguió salvarse del exterminio viviendo oculto, durante dos años, en un piso de su ciudad. Al acabar la guerra Natalia fue criada por Rivka, su abuela materna, y quedó tan traumatizada por la experiencia en el campo que jamás ha podido hablar del tema. Para favorecer la integración de Natalia en Bruselas, su familia decidió llamarla Nelly. Esta práctica que intentaba ocultar el origen judío de los supervivientes, fue asimismo aplicada en el caso de Jacob Akerman, que pasó a llamarse Jacques. Poco más tarde Natalia (Nelly) comenzó su noviazgo con Jacob (Jacques). Ambos contrajeron matrimonio en 1948, montaron un negocio de peletería y se establecie-

¹ El trabajo forma parte de un proyecto más extenso sobre cine de la directora presentado en un TFM en 2020 en la ULL y dirigido por el doctor Domingo Sola Antequera.

ron en una modesta casa en el extrarradio de la capital belga. Dos años más tarde nació su primogénita (Otero 2007, 567).

El objetivo de Chantal Akerman durante gran parte de su obra artística es indagar en el dolor de su madre. Hacer realidad las palabras que Natalia Akerman no pronunció. «La experiencia silenciada de la madre en el campo de concentración de Auschwitz es la herida que Akerman intenta cauterizar en su exploración artística» (González Casero 2018, 172). Pero no es solo la imagen de la madre lo que genera interés en Akerman. Como muchas creadoras que comenzaron su carrera en los años setenta, el papel de la mujer en la sociedad también articula gran parte de su discurso.

En sus películas, Akerman comparte con otras directoras un interés especial en analizar cómo se representa a la mujer... su deseo, la imagen que tiene de sí misma, la imagen que otros crean de ella y para ella. Sus películas han propuesto diversas soluciones a la pregunta de «quien habla» cuando se trata de la voz y de la imagen de la mujer. Parece importante subrayar que es precisamente como pregunta que este tema de la representación ha funcionado tanto en sus películas, donde era una cuestión crucial, como en la teoría cinematográfica feminista. Y es que acaso toda respuesta se quede siempre corta. Akerman ha demostrado, sin ánimo didáctico, la naturaleza nada obvia y siempre quebradiza de la representación de «la mujer» (como hija, como madre, etc.) en el momento en que te apartas de los usos cinematográficos convencionales (Bergstrom 2001, 44).

Pero, volviendo al tema de este trabajo, Natalia y Chantal Akerman siempre tuvieron una relación muy estrecha. A pesar de que Natalia no hablase de lo ocurrido en los campos de concentración y de la posible incomunicación e introspección de la madre, ambas mantenían un fuerte vínculo que las unía desde la infancia de Chantal.

Pensé, un poco ingenuamente, que al cansarme de pensar en los supervivientes y en los que ya no lo son mejoraría mi estado de ánimo y mi enfermedad, luego leí que no era posible, que mi enfermedad estaba relacionada con mi etapa infantil, que de bebé no había sentido que tenía un padre, bueno, tal vez mi madre no me dejó sentirlo, es decir, que mi madre y yo estábamos demasiado unidas y esto me habría resultado fatal (Akerman 2019, 78).

Estas palabras corresponden a la obra escrita de la directora belga. Ya que, junto con su carrera como directora, Akerman publicó varios libros en los que desarrollaba ideas similares a las que aparecen en sus cintas. En uno de estos textos, *Mi madre se ríe*, el último que publicó antes de su muerte en 2015, la cineasta confirmaba que la relación con su madre estaba marcada por el pasado traumático que esta había vivido.

La experiencia en los campos de concentración fue una herencia que la madre de la directora belga legó a su hija de manera involuntaria. Este tipo de transmisión no se produce por un exceso de verbalización de lo ocurrido, sino por lo contrario. Los hijos de los supervivientes sufren las consecuencias de la incomunicación, lo que provoca una necesidad constante de saber qué ocurrió, que será alimentada con pensamientos e imágenes ajenas.



Como muchos hijos de supervivientes, Akerman pertenece a lo que se conoce como segunda generación, que experimenta las transmisiones tácitas entre padres e hijos, excepto que lo que parece formar parte de la transmisión cultural es un trauma masivo; es decir, lo que los padres no cuentan o ni siquiera saben contar. El pasado no narrado de los padres habita el presente psicológico del niño como una película permanente, cuyas imágenes son suministradas por otras películas o fotografías subrepticamente conseguidas y alimentadas por películas e imágenes reales que sirven para dar forma a insinuaciones de las experiencias parentales. Los niños viven dentro de los recuerdos de cosas que nunca experimentaron, o están obsesionados con una sensación de terror o ansiedad no localizada, incluso llegan a tener alucinaciones de otro tiempo y lugar² (Pollock 2010, 7).

Akerman dijo en varias ocasiones que los hijos de las personas que habían estado en los campos de concentración sentían una necesidad constante de hacerse preguntas sobre el pasado. Pero, por su parte, los que estuvieron allí rehicieron sus vidas y no volvieron a pensar sobre el pasado. Al no transmitir a sus hijos lo ocurrido, para evitar que estos sufriesen, les generaron un sentimiento de desarraigo y una obsesión constante por esos hechos (Otero 2005).

En el caso de Akerman, aunque no realizó ninguna obra que trate sobre los campos de concentración de manera directa, las consecuencias del Holocausto están presentes en algunas de sus cintas. Una de las que tratan el tema de una manera más clara es *Del este* (1993), cinta sobre los desplazamientos migratorios en Europa del Este tras la caída del Muro de Berlín.

Teóricamente estamos ante una película en la que la cineasta belga viaja hasta la tierra de sus antepasados –sus padres y sus abuelos emigraron desde Polonia en los años treinta del siglo pasado, estableciéndose en Bélgica– justo en el momento en el que se ha producido un profundo cambio en todos los antiguos países de la esfera soviética; no obstante, [...] la utilización por parte de la cineasta del *travelling* establece un vínculo con el Resnais de *Noche y niebla* o con el Lanzmann de *Shoah*: esos paisajes que nos resultan familiares adquieren de repente una tonalidad tan extraña como inquietante (Pena 2020, 167-168).

La utilización del *travelling* que menciona Pena indaga en la búsqueda de estrategias cinematográficas para narrar lo ocurrido en los campos de concentración. Y es que la representación del Holocausto «partía de la imposibilidad, la irrepresentación».

² [Traducido por el autor] Like many children of survivors, Akerman belongs to what is called a second generation who experience the normal unspoken transmissions between parents and children, except that what appears to be part of the cultural passing on is massive trauma; that which the parents do not tell, or even know to tell. The parent's non-narrated past inhabits the child's psychological present with a permanent movie, whose images are supplied by other films and photographs surreptitiously borrowed from and fed by real movies and images that offered themselves to give shape to shapeless intimations of unspoken parental experiences. The children live inside memories of things they never experienced, or they are haunted with an unlocated sense of terror or anxiety, even having hallucinatory images from another time and place.



tabilidad de un acontecimiento atroz del que no se conservaban las imágenes» (Pena 2020, 32). Si Adorno dijo que era imposible escribir poesía después del Holocausto, para algunos teóricos y cineastas también era imposible mostrar lo ocurrido en estos campos. Lo que propondrán ciertos cineastas es filmar el presente y evitar el uso de imágenes de archivo. Pero, volviendo al caso de Akerman, este acercamiento al Holocausto es una manera de aproximarse a su madre y a su pasado familiar. Una manera de intentar contar lo que su misma madre no había podido expresar con palabras y que ella buscó dejar en imágenes.

Y también una manera de crear imágenes que no existen. Como apunta Didi Huberman, «los campos fueron los laboratorios, las máquinas experimentales de una desaparición generalizada» (Didi-Huberman 2004, 39). Desaparición no solo de los vínculos sociales, también de las imágenes. «Los nazis creyeron, sin duda, que habían vuelto invisibles a los judíos, e invisible también su propia destrucción. Se preocuparon tanto de conseguirlo que muchas de entre sus víctimas también lo creyeron y por eso muchos, actualmente, todavía lo creen» (Didi-Huberman 2004, 43).

Por eso, aunque existan autores que hablan sobre la irrepresentabilidad de lo ocurrido en los campos de concentración, Didi-Huberman afirma que es necesario mostrar las imágenes de los campos, tomadas por los que estuvieron allí recluidos. «Hablar de Auschwitz en los términos de lo indecible no implica acercarse a Auschwitz, sino al contrario [...]. Si el horror de los campos desafía la imaginación, ¡cuán necesaria no será, por lo tanto, cada imagen arrebatada a tal experiencia!» (Didi-Huberman 2004, 50). Aun así, no rechaza estrategias de representación como las de Lanzmann en *Shoah*, ya que aunque este no usaba ningún documento de archivo de los campos, no hacía juicios sobre el estatuto de los archivos fotográficos.

Una vez que hemos visto la importancia del doloroso pasado materno en su filmografía, es necesario destacar que películas como *Del este* no son la manera habitual con la que Akerman exploraba su relación maternofilial. La madre en el cine de Akerman es algo más presente. No es una insinuación, ni un *travelling*. La madre es un cuerpo en la pantalla. O sus palabras sonando en la boca de su hija. Son sus gestos repetidos metódicamente. Que Akerman explore su vida como material para sus películas supone que muchas veces tengamos la sensación de estar ante su madre. O que, directamente, se muestre la relación de ambas, como si nos infiltrásemos en su vida doméstica (Bergstrom 1999). Eso nos permite descubrir un tensionamiento constante entre la necesidad de espacio propio y el intento de vuelta al hogar. Una pelea constante entre estar en el interior o en el exterior.

En las obras que sirven de objeto de estudio en este trabajo vemos esa oscilación entre hogar (*Demain on déménage; Jeanne Dielman*) y la nostalgia del mismo (*Los encuentros de Anna; News from Home*). Por su parte, *No Home Movie* es la perfecta combinación de ambas vertientes. Ya sea desde la lejanía utilizando Skype o en el hogar materno, el entorno familiar está presente en esa cinta que, de una manera irónica, habla de las obras videográficas *amateurs*. Pero en todas ellas se entiende a la madre como si fuese un sinónimo del hogar.

Desde el principio, el trabajo de Chantal Akerman parecía expresar una oscilación entre, por un lado, un movimiento de abandono del mundo de la familia (que es



indistinguible de su descubrimiento del cine) y, por el otro, un movimiento recurrente y opuesto de retorno hacia él, en forma de reminiscencia, una cierta nostalgia, o incluso una búsqueda de su identidad cultural. Polarizando esta oscilación, a menudo, se encuentra su madre, Natalia Leibel (Akerman, de apellido de casada) con quien su trabajo ha seguido un largo diálogo imaginario³ (Araujo 2016, 32).

Estos elementos recurrentes en su cine han llevado a decir a la propia Akerman que el núcleo central de su obra es su madre. Y es que, aunque no todas sus cintas tengan una referencia directa a su madre, esta es una constante a lo largo de las décadas. Además, Natalia Akerman está presente en las cintas clave de su filmografía.

Constante, si no extenso, este diálogo con su madre –como muy bien confirma su último libro, *Mi madre se ríe* (2013), y su última película, *No Home Movie* (2015)– me parece más fundamental que el de otros directores que han querido usar a sus madres como actrices en sus películas. Hay algo que obsesiona toda la obra de Akerman, un hecho que nunca ha tratado de ocultar y que fue capaz de admitir directamente a este autor en una discusión en el Centro Pompidou: «el único tema de mis películas es mi madre» (Araujo 2016, 32)⁴.

Si el sujeto principal del cine de Akerman es su madre es porque ha buscado reconstituir la imagen materna. Incluso su voz (Longfellow 1989, 73). Algo que, como hemos dicho más arriba, se puede explicar a través del trauma materno consecuencia de sus vivencias en los campos de concentración.

Para entender la importancia de la madre en el cine de Akerman, se puede recurrir a campos de estudio como el psicoanálisis. Una disciplina que históricamente ha tenido gran importancia para el estudio del cine (De Lauretis 1992, 52). Pero, para utilizar el psicoanálisis como herramienta, primero debe pasar por el tamiz de la crítica feminista.

Esta crítica a este campo comienza en los años setenta, cuando se empieza a condenar la visión de la mujer en la teoría freudiana. En ese momento, el psicoanálisis pasa a ser un instrumento para analizar las desigualdades sexuales en una sociedad donde es evidente la dominación masculina. También en esa misma década, Chantal Akerman comienza a rodar sus películas.

³ From the first, Chantal Akerman's work seemed to express an oscillation between, on the one hand, a movement of leaving the world of the family (which is indistinguishable from her discovery of film) and, on the other, an opposite and recurrent movement of returning to it, in the form of reminiscence, a certain nostalgia, or even a quest for her cultural identity. Polarizing this oscillation is, often, the figure of her mother, Natalia Leibel (married name, Akerman) with whom her work has pursued a long, imaginary dialogue.

⁴ Constant, if not extensive, this dialogue with her mother—as further confirmed by her last book, *Ma mère rit* (2013), and her last film, *No Home Movie* (2015)—seems to me more fundamental than that of other filmmakers who have wanted to use their mothers as actresses in their films. It haunts all of Akerman's work, a fact she has never tried to hide, and which she was able to admit in a direct way to this author in a discussion at the Pompidou Center: «the only subject of my films is my mother».

En ese mismo período histórico tiene lugar la conocida como segunda ola feminista, que estaría formada por nuevas voces críticas con el papel de la mujer en el mundo. Por tanto, no es casualidad que tanto cine y psicoanálisis experimenten transformaciones en esas fechas. El cine de Akerman parte de «los intentos del cine feminista de la segunda ola de crear películas formalmente provocativas y al mismo tiempo comprometidas políticamente» (Margulies 2018, 5). Por tanto, una perspectiva feminista en el psicoanálisis nos permite explorar las relaciones entre madres e hijas sin caer en prejuicios freudianos.

... las diferentes personalidades de ambos sexos son consecuencia de la relación disemenjante o asimétrica establecida por la madre en la relación preedípica. Entre la madre y la hija aparece una conexión especial, una identificación y apego que determinan –pero no en el sentido del determinismo biológico–, una vez interiorizados, los rasgos esenciales del sistema de diferenciación genérica. En consecuencia, la personalidad femenina, que ya se define en la etapa preedípica, se caracteriza por la definición en relación con otros individuos; sin embargo, la masculina se define por la individualidad y la autonomía y esto está causado por la exclusividad de la madre en la crianza de los hijos y la práctica ausencia de la figura paterna en dicha actividad (Arias Doblas 2002, 44).

La llegada del feminismo al psicoanálisis sirve para hablar de las diferencias que genera la socialización a la que se somete a cada género. Unas diferencias que van más allá del carácter. Adrienne Rich afirmó que la primera relación de una niña basada en la dependencia, el alimento, la ternura y la sensualidad es con su madre. Esos sentimientos, potencialmente lésbicos, entre madre e hija son eliminados en una sociedad en la que la prima la heterosexualidad. Así, esos deseos serán transferidos a un hombre.

... las cargas libidinales que la niña siente hacia el padre nunca destruyen del todo la íntima vinculación que previamente existía en la relación preedípica entre ella y su madre. En la edad adulta la niña intenta reproducir y recordar esa estrecha unión entre madre e hija bien mediante la amistad con otras mujeres –o relaciones con otros familiares del mismo sexo– (Arias Doblas 2002, 44-45).

Estas ideas sobre el deseo hacia la madre podrían aplicarse a Akerman. Cintas de su filmografía como *Je, tu, il, elle* (1974) exploran ese deseo lésbico. O *Los encuentros de Anna*, que nos sirve como ejemplo para mostrar cómo la hija intenta recordar esa unión materna mediante otras mujeres. Así, Rich llegó a decir que cuando centraba su labor de escritura en las relaciones maternofiliales sentía que

... entro en él como una mujer que, nacida entre las piernas de su madre, ha querido, reiteradamente y de formas distintas, regresar a ella, volver a poseerla y ser poseída de nuevo por ella, encontrar la confirmación mutua de otra mujer, con otra mujer, que hijas y madres se desean, luchan por separarse y son posibles e imposibles (Rich 2019, 291).

Queda plasmada esa sensación, también nítida en Akerman, de que se necesita regresar para entender a la madre. Pero también esa imposibilidad de compren-



derla en su totalidad. También queda confirmada una relación de deseo hacia la madre. Algo que, en el caso de Akerman, se puede intuir porque es Natalia Akerman el objeto de sus películas, el tema de las mismas. «El deseo en esas películas circula alrededor del cuerpo materno, alrededor de la presencia y la ausencia de la madre, alrededor de la mirada duradera de la hija y la madre»⁵ (Longfellow 1989, 74). Entre Natalia y Chantal Akerman existe una conexión que se extiende durante toda su vida, como un hilo que recorre la existencia de ambas.

Las niñas establecen una conexión y un vínculo de continuidad con su madre [...]. Como resultado, entre la madre y la hija no existe una diferenciación clara, la madre proyecta sobre su hija la ambivalencia que existe sobre la feminidad en la cultura patriarcal y reprime el proceso de autonomía e independencia que, sin embargo, alienta en el hijo (Arias Doblas 2002, 91).

La continuidad con la madre de la que hablan algunas autoras queda patente en obras de Akerman de las que hablaremos más adelante. Pero el ejemplo más evidente es la ya mencionada *News from Home*. En esta obra las cartas de la madre son leídas por la hija, llevando a cabo ese proceso de conexión: la hija pone voz a la madre, podemos incluso pensar que es ella misma la autora de las misivas. Ese es solo un ejemplo de la búsqueda de Akerman de conectar con su madre en su filmografía.

Junto con *Mi madre se ríe*, otro de los libros que la propia Akerman publicó fue *Una familia en Bruselas*. En esta breve novela las voces de la madre y la hija se mezclan y es Chantal la que pone en palabras los pensamientos de la madre. Una necesidad de unión con la madre que también fue explorada por Luce Irigaray, que dejó escritas unas palabras que podrían ser atribuibles a la propia Chantal.

Desearía tanto que estuviésemos aquí las dos. Que una no desapareciera en la otra o la otra en la una. Que pudiéramos saborearnos, tocarnos, sentirnos, escucharnos, vernos -juntas. Me parezco a ti, te pareces a mí. Me miro en ti, te miras en mí. Eres ya mayor, soy todavía pequeña. Pero he salido de ti, y aquí, bajo tus ojos, soy otra tu viviente. Pero, siempre distraída, te das la vuelta. Furtivamente, verificas en el espejo que aún existes, y vuelves a la cocina. Según lo que diga el reloj, te cambias. Te arreglas según la hora. ¿Qué hora? 'La hora de qué? ¿La hora para quién? Me gustaría que rompieras este reloj, y que te me mostraras. Y que me miraras. Y que jugáramos a ser iguales y diferentes. Tú y yo intercambiándonos sin fin, y permaneciendo cada una. Espejos vivientes (Irigaray 1994, 86).

Si Chantal y Natalia Akerman son el objeto de estudio de este trabajo, ahora pasaremos a hablar del terreno en el que tienen lugar estos encuentros: el cine.

⁵ Desire in these films circulates around the maternal body, around the variable presence and absence of the mother, around the enduring gaze of the daughter at the mother.

EL CINE COMO AUTOBIOGRAFÍA

El interés de Chantal Akerman por el cine empieza en el año 1965. Tenía quince años y, en esa época, no sentía especial interés por el séptimo arte. La obra que proyectaban era *Pierrot le fou* (1965), de Jean-Luc Godard. Por aquel entonces, Akerman no conocía el trabajo de Godard, que ya empezaba a ser una figura consolidada del cine de vanguardia europeo.

Con la proyección de la película, la cineasta belga descubrió una nueva manera de hacer y entender el cine. Una concepción artística que hasta el momento no había presenciado. Y también comprendió que se quería dedicar a eso mismo. Aseguró en diversas entrevistas que, tras ver *Pierrot le fou*, decidió hacer películas y abandonar su intención juvenil de dedicarse a la escritura. Algo que no sería del todo cierto, ya que en las últimas décadas de su carrera combinó la publicación de obras escritas con la dirección cinematográfica (Bergstrom 2001, 37).

Una vez tomada esa decisión, cuando cumplió la mayoría de edad, se inscribió en el Institut National Supérieur des Arts du Spectacle et des Techniques de Diffusion, el centro de cinematografía belga. En esta institución duró poco. Descubrió que «no le dejaban ponerse enseguida a hacer películas. Sin embargo, allí conoció gente, pudo ver lo que hacían otros estudiantes y hacer películas se convirtió en algo concreto» (Bergstrom 2001, 35). Después de esta breve etapa, de la que surgió su primer corto, *Saute ma ville* (1968), decidió desplazarse a Nueva York. Fue en esta estancia en Estados Unidos donde su cine cambiaría para siempre debido a la fuerte influencia que supusieron las películas de directores cercanos al Anthology Film Archives, como Stan Brakhage, Andy Warhol, Jonas Mekas y, especialmente, Michael Snow.

Akerman fue una figura clave a la hora de sintetizar dos tradiciones del cine minoritario europeo y americano. Se inspiró fundamentalmente, según confesó ella misma, en dos directores: Jean-Luc Godard y Michael Snow. Alcanzó su mayoría de edad como directora en el mismo momento histórico que la nueva era del feminismo y al contrario que algunas directoras de la época, no dudó en definir *Jeanne Dielman* como una película feminista. La posición de Akerman parecía más extraordinaria todavía porque explicaba muy convincentemente que lo que determinaba su perspectiva feminista era el modo en que la película se dirigía al público (su enunciación), y no sólo la historia que se contaba (Bergstrom 2001, 37).

Para Akerman, el interés de las películas de Snow, y en concreto de *La Région Centrale* (1971), se deben a que este es un cine que trabaja exclusivamente con el lenguaje cinematográfico, no hay posibilidad de identificación. En los años setenta, Akerman trató de que el lenguaje de sus películas siguiese esa línea. Aunque, según ella misma, nunca llegó a ser tan abstracta como Snow (Bergstrom 2001, 38). También en esta época surgió su relación profesional y personal con Babette Mangolte, directora de fotografía de muchas de sus películas.

En 1972 comienza su larga colaboración con la directora de fotografía Babette Mangolte con dos cortometrajes, *La Chambre 1* y *La Chambre 2* y su primer lar-



gometraje, *Hotel Monterey*. Estos filmes muestran una deuda con el cine estructural y Snow, la cuestión de hacer que la imagen fluctúe entre su estado «concreto/material» y su estado «natural/representativo». La larga duración se convierte en el transformador cinematográfico para un viaje de ida y vuelta entre la abstracción y la figuración (Margulies 2018, 3).

Pero, más allá de sus colaboraciones, es importante que destaquemos que esta directora de fotografía ayudó a Akerman a entrar en los circuitos independientes de un país que no era el suyo y al que llegaba teniendo poco más de veinte años y muy poco bagaje como realizadora.

Mangolte oía con entusiasmo las ideas de Akerman, y siempre estuvo dispuesta a probar nuevos medios técnicos y equipos con los que poder llevarlas a la práctica. Además, tenía los contactos que Akerman necesitaba para continuar haciendo películas de bajo presupuesto utilizando equipo prestado y aprovechando la ayuda de amigos (Bergstrom 2001, 37).

De esta colaboración nació un estilo reconocible y que se fundamenta en la idea de que el espectador debe ser un verdadero Otro. Akerman no quiere que sus películas absorban al espectador, que se sumerja en el proceso espectral propio del cine narrativo de Hollywood. Por eso abundan los planos frontales de una duración tan prolongada. El espectador debe ser consciente de que está ante un dispositivo, no puede olvidarse de su existencia.

Akerman ha buscado desde el inicio de su carrera transformar los principios narrativos del cine, centrándose especialmente en lo referente a la percepción del espacio-tiempo. Además ha experimentado en diversos géneros y ha abarcado multitud de temas, si bien con frecuencia aprovecha cualquiera que sea la naturaleza del proyecto para introducir críticas sobre estereotipos morales o culturales, especialmente dirigidas a cuestionar discriminaciones, ya sean de género, políticas, raciales o económicas. Su obra participa de buena parte de las expresiones más renovadoras del cine que surge en Francia y Alemania entre los años 60 y 70, introduce importantes connotaciones autobiográficas y rompe con estereotipos narrativos como el uso de plano-contraplano, la elipsis y el montaje ilusionista [...]. Akerman acude a largos planos secuencia que muestran linealmente el ocurrir del tiempo evitando o relegando la elipsis a momentos puntuales. Por poner dos casos en *Jeanne Dielman, 23 quai du commerce, 1080 Bruxelles* (1975) vemos a la protagonista pelar unas patatas o hacer una cama en tiempo real; mientras que los extensos diálogos de *Los encuentros de Anna* (*Les rendez-vous d'Anna*, 1978) carecen de la estructura clásica del plano contraplano y son resueltos, casi en su totalidad, mediante un plano abierto fijo que capta a los dos personajes. Extiende la imagen del «nada pasa» para hacer imposible la identificación y forzar al espectador a escrutar la pantalla, obligarlo a vivir una experiencia estética diferente donde el plano adquiere connotaciones pictóricas y poéticas (Otero 2007, 54).

Después de este período de formación en Estados Unidos, en el que encuentra su voz narrativa, llegaría la creación de *Jeanne Dielman*, que fue presentada en Cannes en el año 1975. Gracias al reconocimiento que supuso esa cinta, Akerman



puede cimentar una carrera que se caracterizó por la heterogeneidad de sus propuestas. Aunque siempre reflexionando sobre las mismas ideas.

Pero, con el fin de resumir esas tendencias en su obra, utilizaremos la clasificación temática que realizaron la Filmoteca española y el Museo Reina Sofía de la filmografía de la cineasta belga en 2019 con la retrospectiva *Nada pasa, todo cambia* (Museo Reina Sofía, 2019). Y es que más de cuatro décadas de producción audiovisual posibilitan la creación de varias líneas temáticas sobre las que trabajar.

Por un lado estarían los ‘Cine-ensayos’, documentales subjetivos y de corte experimental desde sus inicios hasta el retorno de estas prácticas en los últimos años de su vida. Este periplo acogería *La Chambre* (1972), *Hotel Monterrey* (1972), *News from Home* (1976), *Dis-moi* (1982), *D’est* (1993), *Sud* (1999), *De l’autre côte* (2002), *Là-bas* (2006), *Tombée de nuit sur Shangai* (2007) y *No Home Movie* (2015). La segunda categoría es ‘Filmar dentro del teatro’, en el que aparecen las obras sobre música, danza, *performance* y cintas inspiradas en el teatro. Esta clasificación se compone de *Un jour Pina a demandé* (1983), *Letters Home* (1986), *Les trois dernières sonates de Franz Schubert* (1989), *Trois strophes sur le nom de Sacher* (1989), *Le Déménagement* (1993), *Avec Sonia Wieder-Atherton* (2002) y *À l’Est avec Sonia Wieder-Atherton* (2009).

La tercera agrupación es ‘Akerman por Akerman’, que se compone de los documentales en los que la propia directora belga, mediante la palabra o la imagen, comenta su trabajo. Estas obras serían *Lettre d’une cinéaste: Chantal Akerman* (1984), *Family Business* (1984), *Autour d’un marteau* (1986), *Chantal Akerman par Chantal Akerman* (1996) y *Trois entretiens avec Aurore Clement, Babette Mangolte, Natalia Akerman* (2007), *Gustavo Beck y Leonardo Ferreira. Chantal Akerman, de cá* (2010) y *Vivian Ostrovsky. Mais ailleurs c’est toujours mieux* (2016).

El cuarto subgrupo se titula ‘Ficciones y biografías’. En él se encuentran las películas en las que Akerman explora los límites entre representación, experiencia y vida. Son cintas que podrían entenderse como más convencionales, ya que son cintas en las que aparecen actores de renombre y son producciones de mayor escala. Pero la cineasta belga sigue fiel a sus obsesiones en estas obras. Estas son *Saute ma ville* (1968), *L’Enfant aimé ou Je joue à être une femme mariée* (1971), *Le 15/8* (1973), *Je, tu, il, elle* (1974), *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080, Bruxelles* (1975), *Los encuentros de Anna* (1978), *L’Homme à la valise* (1983), *Paris vu par... 20 ans après* (1984), *Portrait d’une paresseuse/La Paresse* (1986), *Nuit et jour* (1991), *Pour Febe Elisabeth Velasquez, El Salvador* (1991), *Portrait d’une jeune fille de la fin des années 60 à Bruxelles* (1993), *Un divan à New York* (1996), *Le Jour où...* (1997), *La Captive* (2000), *Demain on déménage* (2004) y *La Folie Almayer* (2011).

Por último, la categoría que cierre esta clasificación es ‘Formas de géneros’, en las que Akerman analiza las transformaciones de géneros como el melodrama, el musical y la comedia romántica. Esta etapa tiene lugar en la década de 1980 y funciona como reflexión sobre la capacidad de seducción del propio medio cinematográfico. Las cintas que componen este apartado son *Toute une nuit* (1982), *Les Années 80* (1983), *Golden Eighties* (1986), *Rue Mallet-Stevens* (1986) y *Histoires d’Amérique: Food, Family and Philosophy* (1986).

Así, siguiendo esta clasificación, podemos apreciar que las cintas que forman parte del objeto de estudio de este trabajo se encuentran dentro de las cate-



gorías de 'Cine-ensayos' y 'Ficciones y biografías'. En la primera categoría están *No Home Movie* y *News from Home* y, en la segunda *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080, Bruxelles*, *Los encuentros de Anna* y *Demain on déménage*. A pesar de que unas pueden entenderse como ficción y el resto como no ficción, lo cierto es que todas comparten un mismo patrón y es el tono autobiográfico que poseen y la presencia de la madre.

Los temas de la cotidianidad femenina, la presencia del hombre como un otro, los gestos femeninos que han sido desplazados al anonimato y el exilio son temas frecuentes en el cine de Akerman. Un cine de contemplación y sentimiento que, como se ha dicho, estuvo influenciado por las figuras maternas de su familia. [...] Natalia Leibel inspiró la mayor parte de la filmografía de la realizadora belga, de tal manera que nos encontramos con una obra estrechamente vinculada con el papel de la mujer en la esfera doméstica. Cuando Natalia falleció cesa el sentimiento que motivaba al cine de Chantal Akerman y la cineasta decide suicidarse en su departamento en París, el 5 de octubre del 2015 (García 2019, 38).

Por eso, aunque podamos generar una diferenciación previa, hay que tener en cuenta que los temas que se tratan son los mismos, sean ficción o no. También es importante que señalemos la visión de Akerman sobre la ficción y el documental, ya que para ella ambas vertientes se tienden a mezclar.

Pienso que todas las grandes películas de ficción tienen un poco de documental, y que todas las grandes películas documentales tienen un aspecto de ficción casi visual. No se puede documentar una cosa sin que pase por lo subjetivo, y a partir del momento que pasa por lo subjetivo, ya estamos en la ficción (Akerman 1996, 31).

De esta forma, Akerman se inscribe en una tendencia presente en el audiovisual contemporáneo y, en especial, en la no ficción. Y es que su cine se caracteriza por la subjetividad. Algo que no era habitual en el arte cinematográfico, «en tanto se fragua en el escenario de una postmodernidad que evidencia la crisis de los grandes relatos del proyecto moderno» (Lagos Labbé 2012, 14).

Así, en la época en la que Akerman comienza a hacer cine, aumenta el número de autores que dedican sus obras a tratar la autorrepresentación, valiéndose para ello del medio cinematográfico. En especial abundan los documentales autobiográficos, que han explorado mecanismos de enunciación con el fin de crear lenguajes propios e identificables con los que crear una identidad nítida.

El cine contemporáneo de no ficción ha demostrado claramente su radical divorcio de la pretendida objetividad discutida a lo largo de la historia del documental –y, en ciertos períodos, atribuida casi por defecto a algunas de sus manifestaciones, especialmente las de carácter observacional– y se ha decantado decididamente hacia la vocación subjetiva e introspectiva de sus formas narrativas. Así pues, el documental –tradicionalmente exigido de dar cuenta de la alteridad– en la actualidad es conminado a dar cuenta de «sí mismo» (autobiografía; autorretrato); esto es, del «sí mismo» creador y, subsecuentemente, del «sí mismo» obra (Lagos Labbé 2012, 15).



Esta renuncia a la objetividad y a los grandes relatos es claramente identificable en la obra de Chantal Akerman. En su filmografía, la cineasta ha intentado construir una biografía y una identidad propias. Para ello en su obra se mezclan y combinan varios elementos. Uno de estos es el espacio doméstico. Como apuntamos más arriba, este se entiende como un lugar del que salir para, acto seguido, anhelar la vuelta. El otro elemento sería la identidad judía, siempre dañada por los traumas del Holocausto. Dos elementos que generan en la autora una sensación de desarraigo, al provocar que nunca se sienta cómoda en casa. Motivo por el que adopta una vida nómada, como ya hicieron sus antepasados. Aun así, es importante que destaquemos que la judeidad para Akerman no tiene un sentido religioso, sino más bien lo entiende desde un punto de vista histórico-filosófico-cultural (Otero 2005, 2).

Otro de los factores por los que la identidad judía afecta a Akerman es debido a su diferencia con el resto de ciudadanos belgas. El entorno protector que Natalia Akerman construyó alrededor de Chantal en su infancia evitó que se diese cuenta de que su familia, emigrantes judíos que tenían su pasado en Polonia, era distinta al resto de familias belgas. Akerman pensó durante mucho tiempo que el modo de vida de sus padres era igual que el del resto de personas. Con el tiempo descubrió que su manera de comer o hablar poseía peculiaridades. Cuando llegó a la adolescencia y descubrió estas diferencias fue cuando empezó a buscar referentes culturales para entender sus orígenes (Otero 2005, 4).

Para Maurice Blanchot, el concepto de «ser judío» viene definido en función de tres aspectos: exilio (éxodo), diferencia y palabra. Chantal Akerman manifiesta identificarse plenamente en estos tres puntos. Se autodefine como una nómada que no acaba de encontrar su lugar; considera su origen judío como un rasgo distintivo; adora escribir, leer y recitar, e insiste con frecuencia en que la palabra es el primer paso en sus creaciones. Pero la relación de Akerman con su identidad cultural es compleja. Además de ser descendiente de supervivientes al Holocausto, Chantal Akerman es una transgresora de la tradición por muchos motivos: es una mujer célibe que ha renunciado a ser madre y esposa, atea, creadora de imágenes (Otero 2007, 566).

Pero, como ya dijimos, también el Holocausto aparece de manera reiterativa en la filmografía de Akerman. No frontalmente, sino como parte de un pasado del que poco se conoce. La identidad judía, marcada por esos acontecimientos, será uno de los motivos centrales de la obra de Akerman.

... ese vacío invocado por el silencio de su madre, tan verbal y afectuosa en la relación con su hija, es el detonante de toda una filmografía que se obstina en buscar en el confinamiento, en la dialéctica violenta entre interior y exterior que se deriva de ello y en el rechazo a las convenciones del plano-contraplano su posicionamiento político, que no es otro que denunciar la ausencia de la Historia en la construcción del Yo y, por extensión, en el discurso constitutivo del presente (Sánchez Martí y Fernández Moreno 2016, 81).

La recuperación de la memoria y la identidad judía son dos elementos clave en el cine de Akerman. Otro de ellos es la preocupación por el espacio que ocupa la



mujer en la sociedad y, en concreto, el interés por la figura de su madre. Para intentar ejemplificar lo dicho hasta ahora, pasaremos a explicar cómo algunas de estas ideas aparecen en las películas de Akerman.

NEWS FROM HOME (1977)

No, no había nada que contarle a una madre. Pensé, pero no pude encontrar nada. Así que dije, no me gusta Nueva York ni con su cielo azul en invierno. Ya no te gusta Nueva York pero siempre has adorado Nueva York. Ya no, Nueva York ha cambiado o yo. Tal vez ya no estoy hecha para Nueva York.

Chantal Akerman,
Mi madre se ríe

En este momento, tras tratar algunos de los conceptos presentes en la filmografía de Akerman, nos toca pasar a hablar de sus obras directamente. La primera de las cintas en las que Akerman hace una referencia directa a su madre es *News from Home*, obra documental en la que lo que se ve –las calles de Nueva York– y lo que se escucha –las cartas de Natalia Akerman– no guardan ninguna relación.

Porque, aunque sea la primera cinta en la que la directora belga menciona a su madre, esto no quiere decir que Natalia Akerman haga acto de presencia. Y es que no sale ni un segundo en pantalla. Son las cartas que envió a su hija durante su estancia en Nueva York las que son leídas, apareciendo así de manera indirecta. Tampoco Akerman aparece ante la cámara, sino que será su voz fuera de plano la que recite esas noticias que llegan desde casa.

Nunca sabremos qué piensa o siente la directora, ya que sus palabras no tienen cabida en este proyecto. Pero, aunque no sepamos qué respondió a su madre, se puede entender *News from Home* no solo como un documental, sino también como una obra autobiográfica que se vale de un uso fragmentado y discontinuo de imágenes y texto para narrar su vida en Nueva York (Schlenker 2009).

En *News from Home* queda patente la idea del hogar que mencionábamos más arriba. Akerman, itinerante por el mundo, reflexiona sobre el hogar cuando está lejos de él. Crea un vínculo a través de la comunicación epistolar que mantuvo con su madre. Esa sensación de intimidad que nos proporciona saber qué le decía su madre es lo que hace que la cinta se pueda sostener. Y es que este ejercicio cinematográfico se asienta sobre largos planos secuencia de Nueva York. Si no fuese por esa sensación voyerista que proporciona la lectura de las cartas tal vez no se generaría ese interés en el espectador.

En el contexto contemporáneo de las nuevas tecnologías de la comunicación, prácticas culturales como las epistolares se encuentran camino a desaparecer. La carta fílmica como recurso comunicacional, supone una relación entre emisor y receptor que, en la mayoría de los casos, tensiona –mucho más que el vínculo entre realizador y su receptor declarado (comúnmente uno de los padres, abuelos, hijos o alguien cercano al núcleo afectivo del cineasta)– el nexo entre director y espectador; real destinatario de la correspondencia (Lagos Labbé 2012, 17).



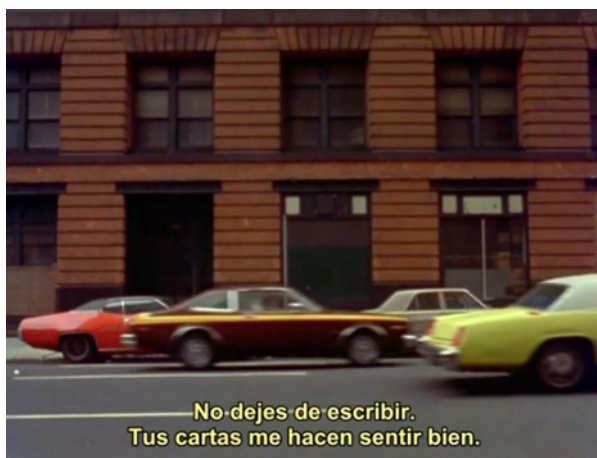


Imagen 1.

En cuanto a la imagen, este tipo de planos que conforman la obra son habituales en Akerman. Su aprendizaje e inmersión en las vanguardias neoyorquinas de los años setenta le hizo reflexionar sobre el tiempo y el espacio en las cintas comerciales. Para combatir esos convencionalismos Akerman siempre forzó la duración de sus planos. Las largas tomas de Nueva York hacen al espectador consciente de que está ante una película. Esto, combinado con las cartas de la madre, consigue que tanto el espacio físico que se muestra como el lugar que evocan las cartas se entremezclen, llegando a situarnos en la posición de la directora que, lejos del hogar, piensa en su casa.

Las tomas largas y estáticas de las calles, con transeúntes ocasionales, testimonian su presencia en ese espacio, el cual está dislocado de ese otro espacio que está constantemente presente en la película: el espacio desde el cual su madre escribe las cartas. La dislocación entre los dos espacios se refuerza por la manera en la que las imágenes se relacionan con la ciudad; las tomas largas y estáticas nos dan la sensación de un habitante distante de la ciudad que observa los acontecimientos pero no se involucra en ellos. La película evidencia la relación de la autora con la ciudad, su identidad, la identidad de su madre y la relación entre las dos. Todos estos temas son abordados a través de vías indirectas que poco a poco, carta por carta, toma por toma, añaden nuevos detalles a la totalidad (Schlenker 2009, 207).

El enfoque autobiográfico de *News from Home* también puede hallarse en la capacidad de Akerman de sostener una cinta en la que no ocurre ningún evento significativo. Lo que se percibe son episodios disgregados de la vida familiar. Enfermedades familiares y peticiones de que escriba más frecuentemente son una constante en las cartas maternas. Es mediante esa información como se construye la alteridad materna y «la percepción por parte de la hija de la vivencia que de su ausencia expe-



rimenta la madre y el enfrentamiento de esta percepción con su propia identidad» (Monterrubio Ibáñez 2016, 67). *News from Home* se convierte en un autorretrato realizado con las palabras de la madre, pero mediante la voz y la mirada de Chantal Akerman.

Imagen sonora de la lectura epistolar (donde la voz-yo reproduce una palabra-texto materna) e imagen visual de la percepción de la ciudad, el espacio en el que estas son recibidas, se convierten entonces en un abisal autorretrato que conjuga la alteridad de la mirada materna sobre Akerman con la subjetividad de su propia mirada cinematográfica, permaneciendo ambos personajes ausentes de la imagen visual –y de la sonora en el primer caso (Monterrubio Ibáñez 2016, 67).

Esos pequeños detalles mencionados en las cartas son los que generan la cotidianidad, los que dan profundidad autobiográfica. Pero, al mismo tiempo, esos detalles familiares son los que posibilitan nuestra entrada al espacio doméstico. Algo que se logra sin mostrar imágenes de la casa de los Akerman, sino a través de las misivas.

La película termina sin ninguna conclusión o desarrollo de un argumento, de manera similar a como inició, y nos deja con un episodio de su vida que podría haber sido cualquier otro. En este sentido, la película es un fragmento, no una historia cerrada, de su vida. El énfasis en la vida diaria, en sus rutinas desprovistas de eventos extraordinarios, puede ser visto como una influencia del cine observacional americano (Schlenker 2009, 209).

Por otra parte, la dicotomía que existe entre sonido e imagen también es una señal de la nostalgia hacia el hogar. Una nostalgia provocada por la lejanía del espacio doméstico. Pero una nostalgia que nunca se combate. Porque, aunque sabemos que esas respuestas deben existir, nunca se leen al espectador.

La disyunción entre, por un lado, estas imágenes aleatorias de Nueva York (calles, aceras, peatones, coches, fachadas, muelles, vagones de metro y pasajeros, tiendas, bares) y, por el otro, el sonido igualmente aleatorio de palabras maternas (te echamos de menos, pensamos en ti, escribe, que estés bien, etc.) parece representar, de la manera más clara hasta ese momento en su obra, a la cineasta dudando entre si dirigir su mirada hacia el mundo o hacia la memoria íntima de su familia. De esa manera, la llamada de la familia es proyectada sobre el mundo, donde circula y colorea su experiencia extrafamiliar con una especie de nostalgia incurable. Sin llegar a responder a las cartas de su madre en la banda sonora de la película, la cineasta, sin embargo, consigue dialogar con ella gracias a que presta su voz a las palabras de la madre, haciéndolas suyas porque las vuelve a pronunciar⁶ (Araujo 2016, 34).

⁶ The disjunction between, on the one hand, these random images of New York (streets, sidewalks, pedestrians, cars, facades, piers, subway cars and passengers, shops, bars) and, on the other, the sound of equally random maternal words (we miss you, we are thinking of you, write, keep well, etc.) seem to represent, in the clearest manner up to that point in her work, the filmmaker hesitating between turning her gaze toward the world and her intimate memory of her family. In this way,

Así, la presencia Nueva York puede parecer insignificante. Solo un decorado para las cartas. Pero, en algunos instantes, la ciudad se pondrá por encima de las palabras que aparecen en las cartas, haciendo imposible la escucha de la lectura. Lo que se consigue es crear una separación entre las pistas de audio y de vídeo.

El sonido de la ciudad no es completamente eliminado de la película, pero la mayor parte del tiempo la voz de la mujer se sobrepone a éste creando un divorcio entre imagen y sonido que produce el efecto de subrayar la sensación de dislocación entre los dos espacios: el espacio de las cartas y el de las imágenes. Sin embargo, en algunos puntos el sonido sincrónico de un carro se sobrepone a la voz de la mujer y la vuelve inaudible; de esta manera, las imágenes de la ciudad, que son de alguna manera distantes, irrumpen repentinamente adquiriendo predominancia sobre las palabras. [...] La dislocación entre sonidos e imágenes nos enfrenta a dos espacios en la película, dos aspectos de la identidad de Akerman que coexisten y constantemente se sobrepone (Schlenker 2009, 211).

A pesar de que en la película se pueda ver el intento de conectar entre madre e hija, también existe una constante manipulación materna. Esta se puede intuir cuando Natalia Akerman le exige que sea más constante con sus cartas y haciéndole sentir lo distante que la siente. «Quisiera volver a verte y no tener que echarte de menos», llega a decir en una de las misivas.

News from Home explora el recurso generalizado de la «manipulación maternal» con el objetivo de expresar indirectamente la ambivalencia de Chantal sobre las cartas. Una figura femenina apenas discernible entre las oscuras ventanas del metro hace literal la respuesta de la hija a la presión de los afectos de su madre; las constantes e indiferenciadas apelaciones borran su identidad, su sentido de sí misma como distinta. La película promueve y mantiene la ambivalencia de la hija sin ofrecer ninguna respuesta sobre qué hacer con estas emociones confusas. Al conectar íntimamente las apelaciones de su madre con la mirada constante e impermeable de la cámara, Akerman crea una atmósfera afectiva que se superpone asombrosamente a la extrañeza y al familiar espacio del discurso maternal⁷ (Molloy 2014, 393).

the call of the family is projected onto the world, where it circulates and colors her extra-familial experience with a sort of incurable nostalgia. Without ever responding to her mother's letters on the sound track of the film, the filmmaker nevertheless manages to have a dialogue with her by lending her voice to the mother's words, by making them hers because she re-pronounces them.

⁷ *News from Home* exploits the widespread familiarity of «maternal manipulation» in order to indirectly express Chantal's ambivalence about the letters. A female figure barely discernible in a dark subway window literalizes the daughter's response to the pressure of her mother's affections; the constant, undifferentiated emotional appeals erase her identity, her sense of herself as distinct. The film promotes and sustains the daughter's ambivalence without offering any directions regarding what to do with these confusing emotions. By intimately connecting her mother's charged appeals to the camera's steady, impervious gaze, Akerman creates an affective atmosphere that uncannily overlays foreignness and the familiar space of maternal discourse.



Así, *News from home* es un ejemplo claro de cómo funcionan las representaciones maternofiliales en el cine de Akerman. La clave está en esa sensación de incomunicación, a pesar de la conversación constante que hay entre madre e hija. Porque, aunque se traten una infinidad de temas, para la directora belga siempre habrá una parte desconocida de su madre.

Hacerlo, sin embargo, supondría no entender la manera innovadora, indirecta, en que la película describe la dificultad y fragilidad de los intentos de madre e hija, cada una a su modo de representarse a sí mismas y de expresar sus deseos dirigiéndose a la otra. Las referencias autobiográficas tienen en esta película una función muy compleja: se echa mano a la experiencia vivida por una mujer al mismo tiempo que se dispersa, analizándola así de forma indirecta la expresión de dicha experiencia sirviéndose de los medios que el cine pone a su disposición (Bergstrom 2001, 43).

Junto con la representación autobiográfica que Akerman realiza en sus obras documentales, las relaciones con su madre pueden analizarse también en las películas de ficción. Es el caso de los siguientes trabajos que comentaremos a continuación.

JEANNE DIELMAN (1975)

El interés temático de Akerman por las mujeres en su cine es evidente. Muchas de sus cintas tienen protagonistas femeninas que sirven para hablar de cuestiones como el papel que desempeñan las mujeres en la sociedad patriarcal. Pero ninguna obra explícita de manera tan nítida la visión de la cineasta belga sobre ese tema como *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, donde confluyen su interés por la situación por la mujer en el sistema y la cuestión de la representación de la madre en su cine.

Es cierto que en esta obra no aparece representada una relación entre madre e hija, pero es inevitable hablar sobre *Jeanne Dielman* para comprender cómo representa y entiende Akerman la figura de la madre. La propia cineasta belga llegó a decir que, tal vez de manera inconsciente, fue su propia madre la que inspiró el personaje interpretado por Delphine Seyrig en esta cinta.

Pero, junto con la inspiración que pudo suponer su entorno familiar, en la época en la que se estrenó esta obra estaban teniendo lugar una serie de debates sobre cómo debería abordar el feminismo las prácticas cinematográficas. En concreto, en 1975 Laura Mulvey publicó su ensayo *Placer visual y cine narrativo*, texto fundamental para entender la teoría cinematográfica feminista. Una obra en la que se realizan importantes aportaciones sobre el papel de la mujer y su representación en la pantalla.

Aunque es cierto que Chantal Akerman siempre prefirió que la etiqueta de cine feminista no estuviese asociada a ella, es innegable el interés que poseen sus obras en el terreno de la teoría feminista. Pero si decidió no adoptar esa etiqueta no fue porque no compartiese esas ideas, sino por la posibilidad de acabar encasillada en una subcategoría. «Soy una mujer y también hago películas» era cómo se definía la propia directora con el fin de no limitar su obra (Akerman 2020, 9). Así, volviendo al texto de Mulvey, en él se afirma que la mujer funciona como objeto de deseo de la mirada masculina en las obras cinematográficas que adoptan la estética dominante.





Imagen 2.

La imagen de la mujer como materia prima (pasiva) para la mirada (activa) del hombre acerca aún más el argumento a la estructura de representación, añadiendo un nuevo estrato que viene exigido por la ideología del orden patriarcal tal y como se entiende en su forma cinematográfica preferida: el cine narrativo ilusionista [...] Si se trata de desafiar a la corriente cinematográfica dominante y al placer que proporciona, antes es necesario minar estos códigos cinematográficos y la relación que mantienen con las estructuras externas formativas. Para empezar (y para terminar), habrá que socavar la propia mirada voyeurista-escopofílica, que constituye un elemento fundamental del placer fílmico tradicional (Mulvey 1975, 17-18).

Lo que propone Mulvey es acabar con ese tipo de representación de la mujer mediante una serie de estrategias cinematográficas. El objetivo es crear un cine radical y de vanguardia que altere las convenciones estéticas gestadas en Hollywood, con el fin de que la mujer deje de ser objeto de deseo masculino.

Por muy autoconsciente e irónico que pretenda ser el cine de Hollywood, siempre ha estado restringido por una puesta de escena formal que refleja el concepto de cine propio de la ideología dominante. El cine alternativo habilita un espacio en el que puede nacer un cine radical, tanto en sentido político como estético, que desafíe los supuestos básicos de la corriente cinematográfica dominante (Mulvey 1975, 7).

Así, esta estrategia busca acabar con el proceso de identificación que provoca el cine convencional. Una idea basada en las estrategias de distanciamiento ideadas por Bertolt Brecht en los años treinta. Brecht intentaba en su teatro impedir al espectador identificarse en una actitud pasiva con las escenas que contemplaba. «Al distanciarse de un estado de las cosas que hasta entonces había considerado ‘natural’, el espectador tomaba conciencia (al menos teóricamente) de los prejuicios y desigualdades sobre los que se sustentaba la hegemonía de la burguesía» (Mayayo 2007, 214).



Este tipo de estrategias servirían para acabar con el placer visual que genera el cine narrativo. Algo que otras teóricas como Teresa de Lauretis no ven necesario. Aunque esto no quiere decir que no estén de acuerdo con las ideas principales que Mulvey expone en su texto. Pero sí creen que entender el cine narrativo de esa manera es suponer que las mujeres no pueden reformular esas obras que están viendo, subvirtiendo las lecturas hegemónicas y logrando hacer contralecturas desde los márgenes. También han criticado que ese tipo de estética que propugna Mulvey, que podría calificarse como ‘des-estética’, puede acabar siendo contraproducente al no poder ser asimilada por un público amplio al poseer un grado elevado de complejidad (Mayayo 2007, 220).

La representación de la mujer como espectáculo –cuerpo para ser mirado, lugar de la sexualidad y objeto de deseo–, omnipresente en nuestra cultura en el cine narrativo su expresión más compleja y su circulación más amplia. Con la intención de desmitificar la estereotipación sexista de las mujeres la crítica feminista de cine de finales de los 60 y principios de los 70 se valió de la crítica marxista de la ideología y señaló los beneficios que sacaba el patriarcado de la divulgación de la idea de la mujer como poseedora de una esencia femenina eterna, ahistórica, una cercanía a la naturaleza que servía para mantener a las mujeres en «su» lugar (De Lauretis 1992, 13).

A lo que De Lauretis añade:

... el cine dominante instala a la mujer en un particular orden social y natural, la coloca en una cierta posición del significado, la fija en una cierta identificación. Representada como término negativo de la diferenciación sexual, espectáculo-fetiché o imagen especular, en todo caso ob-scena (esto es, fuera de la escena) la mujer queda constituida como terreno de la representación, imagen que se presenta al varón (De Lauretis 1992, 29).

Por tanto, el cine dominante, como apuntan estas teóricas, sirve para que las mujeres se conviertan en un espectáculo para la mirada masculina.

... las mujeres están doblemente negadas como sujetos: primero porque son definidas como vehículos de la comunicación masculina –signos de su lenguaje, transportes de sus hijos–; segundo, porque la sexualidad de las mujeres está reducida a la función «natural» de la concepción, lo que las coloca en un lugar intermedio entre la fertilidad de la naturaleza y la productividad de la máquina. El deseo, como la simbolización, es propiedad de los hombres, propiedad en los dos sentidos del término: algo que poseen los hombres, y algo que es inherente a los hombres, que constituye una cualidad (De Lauretis 1992, 37).

Ante esta situación de desigualdad, lo que le queda a la mujer es generar problemas en la representación cinematográfica. «La mujer no puede transformar los códigos; solo puede transgredirlos, crear problemas, provocar, pervertir, convertir la representación en una trampa» (De Lauretis 1992, 60). Esto supone que las mujeres deben indagar en maneras de representación que vayan más lejos de la imagen



de la mujer unida a una serie de valores. «[...] la teoría feminista del cine ha ido más allá de la simple oposición de imágenes positivas y negativas, y ha desplazado los términos mismos de la oposición mediante una sostenida atención crítica al funcionamiento oculto de aparato» (De Lauretis 1992, 95).

Por tanto, para Teresa de Lauretis no hay que realizar un cine que evite el placer narrativo. Sino que se debe buscar la manera de inventar un nuevo lenguaje que desenmascare todas esas estructuras. «El desafío al cine narrativo clásico, el esfuerzo por inventar “un nuevo lenguaje del deseo” en un cine alternativo implica nada menos que la destrucción del placer visual tal como lo conocemos» (De Lauretis 1992, 97).

El objetivo del cine feminista, por ello, no es «hacer visible lo invisible», como se suele decir, o destruir totalmente la visión, sino, más bien construir otra visión (y otro objeto) y las condiciones de visibilidad para un sujeto social diferente. [...] No se puede hacer esto destruyendo toda la coherencia de la representación, negando «el atractivo» de la imagen para impedir la identificación y el hecho de que el sujeto se sienta reflejado en ella, anulando la percepción de todo significado dado o preconstruido (De Lauretis 1992, 111).

Así, negar el valor del placer que provoca el cine narrativo es contraproducente, ya que sería más efectivo construir otra visión del mundo que destruir la existente. A esta crítica al texto de Mulvey se le deben añadir otras consideraciones. Como que el deseo femenino no tiene cabida en el cine convencional, ya que las espectadoras también pueden sentir interés con el cine narrativo.

Todo esto supone que no hay que concebir el placer visual y narrativo como si fuera exclusivo de los códigos dominantes, ni pensar que está únicamente al servicio de la «opresión». [...] El problema entonces es cómo reconstruir u organizar la visión a partir del «imposible» lugar del deseo femenino, el lugar histórico de la espectadora, situado entre la mirada de la cámara y la imagen que aparece en pantalla, y cómo representar los términos de su doble identificación en el proceso que tiene lugar cuando se mira a sí misma mirando (De Lauretis 1992, 113).

En este punto, es necesario que volvamos a la obra de Akerman. Porque todo este debate teórico parece perfectamente plasmado en *Jeanne Dielman*. Una obra que, consciente de cómo afecta la representación de las mujeres en el cine, busca maneras de transgredir esa visión dominante. Para ello la cinta muestra la vida cotidiana de un ama de casa bruselense a lo largo de tres días. Las rutinas domésticas de Jeanne Dielman, madre y viuda, se combinan con el ejercicio de la prostitución que realiza en su propio domicilio. La mecanización de sus actos se muestra sin cortes. Cuando prepara la comida para su hijo, la acción se extiende desde el arranque hasta el final. Cuando hace la cama o limpia el salón, también.

Todo ello mostrado mediante planos frontales, sin elipsis ni cortes ni combinación de planos. «La propia Chantal Akerman describió cómo esta película trata de mostrar lo que la elipsis en la narrativa convencional trata de omitir, mostrar las imágenes entre imágenes» (Margulies 2018, 4). Esta monumental obra, de más de



tres horas de duración, puede pasar por una obra narrativa convencional. Pero, sin duda, funciona como subversión de todos los códigos clásicos.

La fuerza de la película se basa en su contrario: *Jeanne Dielman* rompe la asociación habitual del drama con la intensidad emocional, la larga duración y la distensión temporal del tedio. Casi clásica en su construcción, *Jeanne Dielman*, funciona como una bomba de relojería. La simetría de sus planos (como en la mayoría de películas de Chantal Akerman), el rango de color (la paleta de colores recuerda a la pintura flamenca), la linealidad de su historia (la división entre partes sucesivas, primer, segundo, tercer día y el decidido momento que conduce al final), todo el trabajo asocia esta película con la narrativa clásica y las leves disyuntivas del arte cinematográfico europeo. En contra de ese cerco de expectativas, *Jeanne Dielman* demuestra minuciosamente que no es nada convencional, cuando, por ejemplo, se realiza una actividad habitual en la cocina, esta se completa hasta el final. Al mismo tiempo, Akerman también reconsidera la edición analítica convencional mediante elipsis radicales y ausencia de contraplanos (Margulies 2018, 5).

Es importante que destaquemos, por encima de otra serie de decisiones estéticas que la directora belga acomete, la ausencia de contraplanos:

... la mayoría de los comentarios feministas persisten en la alusión al contraplano. La «negativa a establecer puntos de vista privilegiados sobre la acción mediante primeros planos, cortes o puntos de vista» es, sin duda, un aspecto importante de la dirección espectral de *Jeanne Dielman* (Margulies 2018, 7).

Eliminar los contraplanos es, junto con otra serie de decisiones, la que convierte a *Jeanne Dielman* en un film no voyerista. Así, lo que consigue Akerman con esta cinta es seguir las ideas de las teóricas feministas que abogaban por la búsqueda de un lenguaje narrativo que no cayese en la radicalidad excesiva, que podría tener como consecuencia no lograr un interés amplio. *Jeanne Dielman* es una subversión de los códigos narrativos imperantes que no cae en la destrucción del placer narrativo.

Uno de los aspectos del estilo visual de Akerman que más se notó fue la separación que mantuvo entre el campo visual ocupado por la cámara, que a menudo equiparó con su propia mirada, y el campo observado por la cámara. Hay una ausencia de la retórica convencional del plano-contraplano en la edición y un uso habitual de la elipsis que enfatiza la separación de estos dos campos. Una decisión que ha sido tomada para evitar que el espectador caiga en las profundidades psicológicas de la verosimilitud dramática. Akerman llamó a *Jeanne Dielman* una película feminista, pero no militante: Jeanne no es ni un modelo a seguir ni un ejemplo de víctima.⁸ (Bergstrom 1999).

⁸ One of the aspects of Akerman's visual style that was most noted was the separation she maintained between the visual field occupied by the camera, which she has often equated with her own view, and the field observed by the camera. There is an absence of the conventional shot/reverse-shot rhetoric of editing and a skilled use of ellipsis that emphasises the separation of these



Esta obra hace que el espectador sea consciente constantemente de que está ante una película. En ningún momento se puede lograr el sentimiento de inmersión en la cinta que consiguen las películas convencionales. El espectador nunca olvida su posición.

... el grueso de la producción cinematográfica dominante y las convenciones en cuyo seno ha evolucionado conscientemente representan un mundo herméticamente sellado que se despliega mágicamente, indiferente de la presencia del público, produciendo en este una sensación de separación y jugando con sus fantasías voyeurísticas (Mulvey 1975, 8).

Esta sensación, la de la disolución con la obra, fue algo que Akerman siempre quiso evitar en sus cintas.

... me di cuenta de que la mayoría de las películas eran muy manipuladoras y las películas se hacían para que nos olvidáramos del tiempo que transcurría, cuando en realidad una película es tiempo que transcurre, y a mí me gusta que la gente note que el tiempo pasa, y no que me olvide. Lo filmaba prácticamente todo recto y de frente, porque buscaba una relación correcta entre el espectador y la imagen, que no fuera una relación de idolatría o de esclavitud, en la cual el espectador se ve anulado en la imagen, sino que pueda existir como persona, o sea que es un rostro enfrente a otro rostro (Akerman 1996, 34).

En cuanto a las relaciones maternofiliales, aunque, como mencionamos antes, la protagonista no tiene una hija sino un hijo, es imprescindible entender esta cinta como una representación del rol materno no solo en relación con la sociedad, sino también con su hija. La relación entre madre e hija se puede entender, por tanto, como una reconciliación simbólica gracias al feminismo en la que la hija reivindica la labor de la madre desde un punto de vista político.

En *Jeanne Dielman* lo que interviene en el espacio entre la hija y el retorno cinematográfico a la madre es el feminismo, una comprensión del significado de la madre engendrada colectivamente, de su lugar dentro de una economía simbólica y política que niega su valor y su posibilidad de deseo⁹ (Longfellow 1989, 83).

Por tanto, esta cinta, dejando a un lado lo representado, es una obra de amor de su hija a su madre. Una obra de amor de una hija que, a lo largo de los años,

two fields. A choice has been made not to draw the viewer into the psychological depths of dramatic verisimilitude. Akerman called *Jeanne Dielman* a feminist film, but not a militant one: Jeanne is neither a role model nor an example of a victim.

⁹ In *Jeanne Dielman* what intervenes in the space between the daughter and the cinematographic return to the mother is feminism, a collectively engendered understanding of the mother's significance, of her place within a symbolic and political economy which denies her worth and the possibility of desire



mostró el pasado de su madre y que se valió de su figura y de su trabajo doméstico para su primera gran obra.

Jeanne Dielman funciona como un acto de reparación, una reparación de la distancia entre la hija y la madre, una «película romántica» que prevé un sublimado retorno al cuerpo de la madre. Igualmente, se trata de un acto de reparación política, en su amorosa atención al mundo doméstico de la madre, en su precisa documentación y validación cinematográfica de los gestos que constituyen su espacio experiencial¹⁰ (Longfellow 1989, 81).

Se pasa entonces de la *male gaze* de la que habla Mulvey –la mirada masculina que fetichiza el cuerpo de la mujer– a la *loving gaze* que la hija fija en la madre. Akerman demuestra que es posible realizar un cine narrativo sin caer en el voyeurismo.

En *Jeanne Dielman* la mirada amorosa de la hija está codificada como una manera de entendimiento con la madre, una mirada epistemofílica que hace de la película una escena originaria. Una escena originaria, sin embargo, que resiste el voyeurismo habitual del psicoanálisis donde el niño se topa con sus padres en pleno coito, o el voyeurismo habitual del cine clásico que muestra la mirada como algo destinado a la penetración y la apropiación¹¹ (Longfellow 1989, 82).

Por último, antes de que pasemos al siguiente film, es importante pararnos en el final de la obra. *Jeanne Dielman* actúa como trabajadora sexual en su casa. Algo que sabemos que ocurre a lo largo de los tres días de los que somos testigos. Pero también se muestra cómo en la última jornada acaba matando al hombre que acudió a su casa. Lo primero es destacar que, de la misma manera que realiza las tareas en casa, «Para Jeanne, su prostitución ocurre al mismo nivel que sus otras tareas, una actividad que no tiene más o menos significado que pelar patatas o lavar los platos»¹² (Longfellow 1989, 82).

Pero, más allá de eso, es importante que nos preguntemos qué buscaba Akerman con esa conclusión a su cinta. Puede ser una crítica al estado de alienación que vive o la incapacidad de asumir el sentimiento de placer.

¹⁰ *Jeanne Dielman* functions as an act of reparation, a repairing of the distance between daughter and mother, a “love-film” which provides for a sublimated return to the corps a corps with the mother. Equally, it is an act of political reparation, in its loving attentiveness to the domestic world of the mother, in its precise documentation and cinematic validation of the gestures which constitute her experiential space.

¹¹ In *Jeanne Dielman* this loving gaze of the daughter is also overcoded as a search for knowledge of the mother, an epistemophilic gaze which makes of the film something of a primal scene. It is a primal scene, however, which resists the habitual voyeurism of the psychoanalytic scene where the child stumbles upon its parents engaged in coitus, or the habitual voyeurism of classical cinema which overdetermines the look as one of penetration and appropriation.

¹² For Jeanne, her prostitution occurs at the same level as her other duties, an activity with no more or less significance than the peeling of potatoes or the washing up of dishes.



Imagen 3.

Para la espectadora lesbiana, la reacción de Jeanne representa una muestra de conciencia y el aterrador conocimiento de su propia alienación, de su propio estatus como objeto sexual. Para la espectadora heterosexual, el movimiento de la cabeza y el brazo connotan placer sexual, una irrupción de la posibilidad desordenada del deseo contra la que Jeanne reacciona con un gesto de violenta negación. [...] Parece imposible una interpretación única. ¿Es una histérica o una feminista revolucionaria? Quizá la única respuesta sea ambas, y simultáneamente¹³ (Longfellow 1989, 84).

Pero, más allá de la lectura ambigua que nos proporciona el texto, es necesario volver al lenguaje cinematográfico empleado durante la obra. Todo un ejemplo sobre cómo repensar y subvertir los códigos imperantes. Y un camino que Akerman no abandonaría nunca, porque estas estrategias comentadas respecto a esta obra también pueden encontrarse en sus otros de sus trabajos de ficción.

LOS ENCUENTROS DE ANNA (1978)

Los encuentros de Anna llega después del gran éxito que supuso *Jeanne Dielman*. Y es innegable que la directora belga se inspira en su propia vida para desarrollar esta historia. El guion, también escrito por Akerman, cuenta la vida de una

¹³ For the lesbian spectator, Jeanne's response represents a flash of consciousness and a frightening recognition of her own alienation, her own status as sexual object. For the heterosexual female spectator, the movement of the head and arm connote sexual pleasure, an eruption of the disordering possibility of desire against which Jeanne reacts with a gesture of violent negation. [...] A univocal interpretation appears impossible. Is she a hysteric or a feminist revolutionary? Perhaps the only answer is both, and simultaneously so.

directora de cine que viaja por distintas ciudades europeas enseñando su última película. Una de las distintas conversaciones en las que se ve involucrada a lo largo del film es con su madre, con la que se encuentra en la estación de Bruselas antes de ir a un hotel. Este encuentro será el que sirva para reflejar la relación madre e hija en la cinta.

La conversación con la madre será el único momento en el que la protagonista llegue a hablar o expresar sus pensamientos. Hasta ese momento, Anna había sido interpelada por las personas con las que se había ido cruzando, pero sin participar activamente en las charlas.

Los encuentros de Anna trata también sobre la lejanía que siente la protagonista hacia su espacio doméstico, al igual que en *News from Home*. Pero lo aborda de distinta forma. Ahora la protagonista es una nómada. Su vida se caracteriza por desplazarse constantemente en infinitos medios de transporte. No existe el tiempo para descansar en el hogar. Solo la posibilidad de dormir en hoteles y pasar tiempo con desconocidos o viejas amistades. Por eso, la vida de Anna es una vida itinerante. «*Los encuentros de Anna* también sigue a Deleuze y Guattari en que Akerman propone el nomadismo y el celibato de Anna como una forma de libertad de las normas sociales y estéticas, como un rechazo a la cultura individual» (Margulies 2018, 17).

Esta vida nómada que muestra la protagonista la podemos enlazar con sus raíces judías y con la sensación de desarraigo que Akerman siente como judía polaca emigrada a Bélgica. Además de que su experiencia errante se puede vincular con la tradición judía plasmada en los textos bíblicos.

La película sigue a una joven directora mientras viaja promocionando su nueva película por Alemania, Bélgica y Francia; según Akerman, la película habla tanto de Europa como de Anna regresando junto a su madre, el centro de su vida y el centro estructural de la cinta. Akerman ha hablado de los viajes de Anna en términos de «judío errante» y de su propio sentimiento de desarraigo. «Cuando miro a mis padres, veo que están muy bien integrados aquí... No tienen ese sentimiento de desarraigo. De alguna manera, han roto con su pasado... creo que nosotros representamos la generación en la que lo reprimido vuelve... Porque no nos hablaron de ese pasado, no nos lo transmitieron, lo que sí nos transmitieron fue precisamente ese desarraigo». En *Los encuentros de Anna*, como en muchas de las películas de Akerman, la autobiografía se presenta como si se hubiera abierto una brecha invisible entre la experiencia vivida y el público: miramos un mundo estilizado que no se llamaría autobiográfico en el sentido habitual¹⁴ (Bergstrom 1999).

¹⁴ The film follows a young woman film-maker as she travels with her new film from Germany to Belgium to France –according to Akerman it is at once about Europe and about Anna returning to her mother as the centre of her life and the structural centre of the film. Akerman has talked of Anna’s travels in terms of the “wandering Jew” and of her own sense of uprootedness. “When I look at my parents, I see that they are very well integrated here... They don’t have this feeling of exile. In a way, they have made a break with their past... I think that we represent the generation in which the repressed comes back... Because they didn’t tell us about that past, because they didn’t pass it down to us, what they did pass down was precisely this sense of uprootedness.” In *Les Rendez-vous*



Imagen 4.

Como decíamos anteriormente, en *Los encuentros de Anna* Akerman también usa una serie de estrategias formales ya presentes en *Jeanne Dielman*. Principalmente, unos encuadres muy trabajados y de larga duración. También vuelve a desechar la posibilidad de los planos detalle, los planos subjetivos o los contraplanos. Nada que pueda generar al espectador la sensación de sumergirse en las imágenes.

Akerman fija el encuadre simétrico y la duración de la toma larga borran la escena y magnifica el enfoque de los personajes individuales mientras hablan. Junto con la perspectiva fija, no hay contraplanos o planos subjetivos; los personajes siempre se ven desde el exterior. Este enfoque minimalista intensifica la cualidad literaria del texto de Akerman (Margulies 2018, 175).

Pero, dejando a un lado esta capacidad de Akerman de generar un cine que desafía los códigos visuales imperantes, es necesario que hablemos de cómo se representa la relación maternofilial. Para ello, volvemos a recurrir a las ideas de Adrienne Rich en las que hablaba de cómo la primera relación de la hija basada en la dependencia, el alimento, la ternura y la sensualidad es con su madre. Unos sentimientos, potencialmente lésbicos, que serán eliminados en una sociedad en la que prima la heterosexualidad.

Estas afirmaciones son muy útiles para analizar esta cinta. Y es que, en diversos encuentros, la protagonista –interpretada por Aurore Clément– mantiene o está cerca de mantener relaciones sexuales con hombres. Solo es cuando está con

d'Anna, as in many of Akerman's films, autobiography is presented as if an invisible wedge had been driven between the lived experience and the audience: we look on to a stylised world that would not be called autobiographical in the usual sense.



su madre, tumbadas ambas en una cama de hotel, cuando le confiesa sus relaciones con otras mujeres. Para Rich, esta confesión podría ser fruto de que «todo contacto sexual o íntimo nos devuelve a aquel primer cuerpo», el cuerpo de la madre. Un cuerpo que es invocado mediante el de las otras mujeres (Rich 2019, 318).

La mujer que siente la presencia de un abismo infranqueable entre ella y su madre, puede creerse obligada a suponer que la madre [...] nunca aceptará su sexualidad. Pero a pesar de que la ignorancia popular y la condena del lesbianismo son un hecho, y de que la madre teme aparecer a los ojos de la sociedad como responsable, hasta cierto punto, del extravío de la hija, acaso a cierto nivel, y de forma muda e indirecta, esa madre desea apoyar a la hija en su amor por las mujeres. Las madres que han vivido dentro de un esquema perfectamente tradicional y heterosexual, han recibido a las amantes de sus hijas y les han prestado ayuda, aunque, a menudo, si son preguntadas, nieguen la naturaleza de la relación. La mujer que acepta plena y alegremente su amor por otra mujer puede crear una atmósfera en la cual su madre no la rechace. Pero la aceptación tiene que partir primero de nosotras mismas; no surge como un acto voluntario (Rich 2019, 306).

En ese momento, una al lado de la otra, Anna cuenta a su madre cómo conoció a una mujer y cómo al principio sintió náuseas al besarse con ella. Luego habla de la felicidad que experimentó y dice a su madre que, en ese encuentro, por alguna razón, pensaba en ella. La madre escucha y pregunta sobre si han vuelto a verse. También afirma que no se atrevería a decírselo al padre. La confesión queda, por tanto, entre madre e hija. Lo que consigue la hija contando a su madre su relación con otra mujer es volver a conectar con ella.

Las mujeres se convierten en un tabú para las mujeres, no sólo desde la perspectiva sexual, sino también como camaradas, cocreadoras, coinspiradoras. Al destruir este tabú, nos reunimos con nuestras madres; y, al reunirnos con nuestras madres, destruimos el tabú (Rich 2019, 329).

En *Los encuentros de Anna*, al igual que en *News from Home*, entendemos que la madre es el objeto de deseo. Un objeto de amor que, como explica Rich, es el primero que la hija tiene en su vida.

Los encuentros de Anna y *News from Home* abordan la influencia de la madre en la hija de una manera diferente a Freud porque, sin identificar su intensa ambigüedad como algo negativo, las películas enfatizan que las percepciones que las hijas tienen del mundo están constituidas, incluso obsesionadas, por los sentimientos contradictorios hacia sus madres, sus primeros objetos de amor descartados¹⁵ (Molloy 2014, 394).

¹⁵ *Les rendez-vous d'Anna* and *News from Home* approach a mother's influence on her daughter differently than Freud because, without identifying its intense ambiguity as negative, the films stress that daughters' perceptions of the external world are constituted, and indeed haunted, by their contradictory feelings for their mothers, their first, discarded love-objects.





Imagen 5.

La relación de Anna con su madre es el epicentro de la cinta. Ya que cuando Anna se encuentra con su progenitora podrá dejar de escuchar y pasará a expresar sus ideas. La confesión sobre su sexualidad es lo que permite liberar sus emociones. Hasta ese momento se le había arrebatado la voz, ya que, prácticamente, su función era escuchar a las demás personas con las que se había encontrado –la amiga de su familia, el pasajero en el tren...–. Incluso no había podido conversar con la misma mujer con la que mantuvo ese encuentro que confiesa a su madre, ya que fracasaron sus intentos de llamarla por teléfono.

Akerman sugiere que la relación con su madre es la fuente de las emociones ocultas de Anna y la distribución desigual de las mismas. Además, Akerman incorpora varias estrategias para vincular el inusual afecto de Anna con su madre con su sexualidad: primero, haciendo que Anna intente y no pueda comunicarse con su amante por teléfono varias veces a lo largo de la película; segundo, haciendo a Anna narrar su encuentro sexual lésbico a su madre mientras están juntas desnudas en la cama de un hotel; y tercero, haciendo que el siguiente encuentro al de su madre sea el de Anna y Daniel¹⁶ (Molloy 2014, 389).

¹⁶ Akerman suggests that her relationship with her mother is the source of Anna's opaque emotions and their dramatically uneven distribution. In addition, Akerman incorporates several strategies to explicitly link Anna's unusual affect to her sexuality: first, by having Anna attempt and fail to reach her female lover by phone several times throughout the film; second, by showing Anna narrate her lesbian sexual encounter to her mother while they are laying together naked in a hotel bed; and third, by following the emotionally-charged meeting with her mother with the one between Anna and Daniel.

Así, el fin de esta obra llega tras una nueva cita con otro amante. Y después de ese intento fallido de tener una relación sexual con un hombre, la protagonista llega a su cuarto. Allí, en soledad, vuelve a aparecer la sensación de que en ningún momento podrá acabar con su vida en continuo tránsito, su vida de nómada. *Los encuentros de Anna* no tiene un final cerrado, sino que Akerman deja ver que el cierre solo es la manera de poner un punto y seguido a la vida de Anna. Mientras la cinta pasa a negro, comprendemos que esta directora –trasunto de Akerman– seguirá enseñando su película por diferentes ciudades europeas.

En *Los encuentros de Anna*, Akerman explora al máximo la afinidad entre los vehículos –trenes, un coche, un taxi– y el movimiento cinematográfico, en una narrativa estructurada enteramente como un viaje, evitando ‘las dos grandes convenciones del cierre narrativo’: la muerte y el matrimonio. Al final de la película, la narración tiene un final abierto; [...] Evitar la cámara en movimiento y el plano-contraplano, el uso del monólogo en lugar del diálogo y la coreografía de los movimientos del personaje son solo algunas de las muchas técnicas empleadas por Akerman¹⁷ (Rowley 2009, 7).

No será hasta que transcurran varias décadas cuando Chantal Akerman vuelva a realizar un proyecto de ficción en el que la trama se centre en la relación entre una madre y una hija. Aunque, para ese momento, la manera de abordar los mismos temas que hemos mencionado será diferente.

DEMAIN ON DÉMÉNAGE (2004)

En esta última obra de ficción que vamos a tratar, Akerman no utiliza el mismo tono que en las cintas vistas hasta este momento. Porque *Demain on déménage* es una comedia en la que una madre se acaba de mudar con su hija después de la muerte de su marido. En esta cinta, la madre es Aurore Clément. Por lo que pasa de ser la hija a ser la madre, de Chantal a Natalia. Así, el papel de la hija es interpretado por Sylvie Testud. En este caso, la hija no es una directora de cine, sino una escritora que está intentado realizar el encargo de una novela erótica que le han solicitado.

Las reminiscencias con la vida personal de Akerman son fáciles de encontrar. Incluso con otras obras que la propia directora belga había realizado en el pasado. El tema de la madre que pierde al marido ya lo desarrolló en su novela *Una familia en Bruselas*. «Y veo también un piso grande en Bruselas. Solo con una mujer

¹⁷ In *Les Rendez-vous d' Anna*, Akerman exploits to the full the conventional affinity between vehicles –trains, a car, a taxi– and cinematic movement in a narrative structured entirely as a journey, whilst avoiding the ‘two grand conventions of narrative closure’: death or marriage. At the end of the film, the narrative is open-ended; [...]. Strict avoidance of moving camera work and shot reverse shot, the use of monologue in preference to dialogue, and choreography of the character’s movement are just a few of many techniques employed by Akerman.



Imagen 6.

en bata. Una mujer que acaba de perder a su marido» (Akerman 2020, 15), escribe Akerman en este libro.

Aunque en *Demain on déménage* el escenario se traslada de Bruselas a París. Pero hay otros elementos que también estaban en otras películas, como la incapacidad de relacionarse entre la madre y la hija. Una especie de incomunicación que en obras como en *News from Home* eran fruto de la distancia. En *Los encuentros de Anna* se debían a que, en el momento de hablar, no se producía un diálogo, sino un monólogo. Sin embargo, en *Demain on déménage* parece que, aunque sean capaces de existir los diálogos entre la madre y la hija, pocas veces se expresan realmente las emociones.

En esta obra también podemos apreciar un estilo cinematográfico más convencional. La duración de los planos es más breve y se pueden ver escalas de planos más cortas. Aun así, Akerman sigue valiéndose de los planos frontales que han caracterizado su obra desde *Jeanne Dielman*. Así, esta obra y su tono más ligero sirven para que el peso que había sido conferido a las relaciones entre madre e hija se diluya. Ahora la presencia materna, aunque pueda llegar a ser molesta, no genera los mismos sentimientos para la hija.

Todo ello descrito en el estilo fotográfico característico de Akerman a base de planos fijos frontales, sin el juego de plano-contraplano y donde los dos personajes que dialogan aparecen simultáneamente en planos más o menos próximos (planos medios largos, americanos o generales en función de la movilidad de la escena) (Otero 2007, 807).

En *Demain on déménage* se cierra también un periplo que comenzaba en *News from Home*. Tanto en esa cinta como en *Los encuentros de Anna* la sensación es que la protagonista –sea el personaje de ficción o el yo autobiográfico del documen-



Imagen 7.

tal— siempre desea estar junto a su madre. Regresar al hogar. Pero, en esta última cinta, se puede ver qué ocurre cuando de nuevo comparte casa con la madre. Y es que la convivencia provoca que la hija quiera buscar su propio espacio y, de nuevo, separarse de la madre. No porque su relación sea insostenible, sino porque vivir con la madre no le permite desarrollar su trabajo.

La innovación del cine de Akerman es representar la maternidad no como algo monstruoso, sino como un lugar absolutamente común, previsible y mundano. Al evitar el espectáculo, Akerman aprovecha el sutil malestar que genera el discurso materno y lo prolonga; por lo tanto, invita a los espectadores a reflexionar cuidadosamente sobre los complicados efectos de la atención materna, que pueden inspirar simultáneamente emociones opuestas¹⁸ (Molloy 2014, 394).

Demain on déménage y *Los encuentros de Anna*, a pesar de la diferencia de sus tramas, ofrecen a la madre e hija un espacio común en el compartir espacio: la cama. La cama es un elemento fundamental y reiterativo en el cine de Akerman. Y es que, si pensamos en los elementos que caracterizan su filmografía, el dormitorio es un escenario que aparece en innumerables ocasiones. En obras como *Je, tu, il, elle* la cama está muy presente y es el lugar desde donde se desarrollan las acciones. O es donde no ocurren estas acciones, como en *La Chambre* (Otero 2007, 61).

¹⁸ Akerman's innovation is to represent maternity not as monstrous, but as utterly commonplace —predictable and mundane. By avoiding spectacle, Akerman taps into the subtle discomfort of maternal discourse and prolongs it; therefore, she invites viewers to carefully reflect on the complicated effects of maternal attention, which can simultaneously inspire opposing emotions.

Pero en *Demain on déménage*, cuando madre e hija se encuentran en la cama, es la madre la que acude y la hija la que no quiere que su madre esté allí. Porque la madre, cuando entra en sus sábanas, hace que se despierte cada noche. Ahora que la hija vuelve al hogar, la presencia de la madre es molesta para la hija.

Anna responde a la madre con su historia sobre hacer el amor con una mujer en la habitación del hotel en *Los encuentros de Anna*. Las noches de Charlotte son perturbadas por la soledad de su madre, su necesidad de consuelo y su deseo de compartir la cama. En *Los encuentros de Anna*, una cama compartida en una habitación de hotel entre una madre y una hija que está de paso por su ciudad era el espacio para la intimidad amorosa. En *Demain on déménage*, compartir la cama amenaza con convertirse en una rutina insostenible en la que la presencia de la madre es demasiado persistente, y al final de la película su hija no está dispuesta a comprometerse con su necesidad de ser la confidente de sus pensamientos sobre la vejez¹⁹ (Rowley 2009, 8).

Pero, aunque todas estas ideas que traza Akerman en esta cinta parezcan presentes en su anterior filmografía, hay un elemento que es novedoso sobre las demás. Es la presencia de la abuela materna, la madre de Natalia Akerman. Esta no ocurre de una manera directa, sino a través del diario que la abuela había escrito a lo largo de su vida. Un diario que, en la vida real, era lo único que la familia de Chantal Akerman conservaba de ella.

En el film, Aurore Clément interpreta a Catherine, un alterego de Natalia, y Silvie Testud a Charlotte, un alterego de Chantal. El film está plagado de alusiones a la diáspora, los hornos crematorios, el fallecimiento de Jacob Akerman... En una escena crucial, madre e hija descubren y leen el diario de la abuela. Más adelante una persona ajena a la familia roba el diario, aludiendo así al patrimonio pictórico de Sidonie que fue substraído para siempre por extraños (Otero 2017, 24).

Porque esta mujer, Sidonie, tuvo aspiraciones artísticas antes de contraer matrimonio. E incluso se dedicó a la pintura durante gran parte de su vida, aunque fuese de manera no profesional. Aun así, toda su obra se perdió durante la Segunda Guerra Mundial.

Desde muy niña muestra aptitudes para la pintura pero, siendo ella muy joven, su padre acuerda su matrimonio con Chifrah Leibel, un afable judío hasidista, muy devoto, descendiente del rabino de Delz y cantor de la sinagoga. Chifrah respeta

¹⁹ Anna's answer to her mother's response to her story about making love with the woman in the hotel room in *Les Rendez vous d'Anna*. Charlotte's nights are disturbed by her mother's loneliness, need for comfort and desire to share her bed. In *Les Rendez-vous d'Anna*, a bed shared in a hotel room between a mother and a daughter in transit through her home city was the space of loving intimacy. At home in *Tomorrow We Move* [*Demain on déménage*], the bed-sharing threatens to become an unsustainable routine in which the mother's presence is intolerably persistent, and late in the film her daughter is unwilling to engage with her need to confide her thoughts about old age.



la vocación de su esposa que se pasa el día dibujando y le paga unas clases particulares con un pintor ruso para que siga evolucionando. Con todo, lo cierto es que pronto son padres de dos niñas y, debido a su rol de cuidadora y a los quehaceres domésticos, Sidonie ha de relegar la pintura al tiempo de ocio. Pese a ello, pintaría cientos de lienzos. Con la invasión nazi de Polonia, Sidonie y su familia tratan de escapar, aterrorizados, a través de Suiza. Pero les detienen por viajar con documentación falsa y les deportan de nuevo al gueto de Tarnow. Posteriormente, en agosto de 1943, la deportan a Auschwitz-Birkenau junto con su padre, sus hermanas, su hermano Romek, su marido y sus hijas. Sidonie morirá allí a los 34 años de edad, junto a Chiffrah, Romek y su padre (Otero 2017, 22).

Este tema ya lo trató Akerman de soslayo en su novela *Una familia en Bruselas*, poniéndose en este caso en el lugar de la madre.

Y cuando mi hija dice que habría que rastrear las huellas de mi madre y sus pinturas me enfado también porque sé perfectamente que jamás la encontraremos y que no merece la pena decir esas cosas que no sirven para nada. Me enfado y no puedo evitarme preguntarme cómo habría sido la vida si todo eso no hubiera pasado (Akerman 2020, 65-66).

La figura de la abuela, aunque no había aparecido hasta esta película, ya había sido mencionada por Akerman en otro de sus trabajos: *Dis-moi* (1980), un documental que realizó para la televisión francesa. En esta obra Akerman entrevista a tres mujeres ancianas que cuentan su experiencia como judías polacas que estuvieron retenidas en los campos de concentración. Una experiencia vital similar a las de su madre y su abuela. «Es el primer filme de Akerman dedicado íntegramente a la investigación sobre la memoria judía» (Otero 2005, 6). Pero, junto a estas tres mujeres, habrá otra invitada más.

Mientras acudimos a estos encuentros, e incluso en medio de alguno de ellos, escuchamos en *off* a Chantal hablando con su madre, preguntándole cosas sobre su abuela Sidonie, desaparecida en Auschwitz. Es la primera vez que Akerman incluye la presencia sonora de su madre en una película. [...] La impresión de pérdida inunda las palabras de Natalia, al igual que el testimonio de las otras tres ancianas (Otero 2005, 6-7).

Si el silencio y el dolor de su madre siempre fueron parte del motor creativo de Akerman, la figura de su abuela Sidonie es otro de los elementos que despiertan el interés de la cineasta belga por las mujeres de su familia. Aunque nunca la conociese, siempre quiso saber más sobre ella. «Natalia había roto, mediante su incapacidad para afrontar el pasado, el papel como perpetuadora de la historia familiar y su hija ha intentado restituir los silencios de la madre, mediante los relatos de las abuelas ajenas» (Otero 2005, 7-8).

Así, en *Demain on déménage* la abuela vuelve a estar presente, tal vez más que en ninguna de las cintas mencionadas anteriormente. Y, junto a ella, las heridas que causó el Holocausto en la familia. La imposibilidad de hablar sobre estos hechos por parte de la madre fue lo que causó que la hija tuviera siempre la intención de indagar en lo ocurrido.



La cinta, que algunos autores han señalado como una en la que más presente está la identidad judía, realiza un gran número de bromas a costa de la experiencia en los campos de concentración que vivió la familia materna de Akerman. Los momentos cómicos que proporcionan los hornos o las cocinas de gas sirven para ejemplificar cómo la directora belga aborda aquí el pasado de su madre y su abuela de una manera más ligera que en el pasado.

En ningún momento de la cinta se mencionan términos como judío, Holocausto, Shoah, exterminio y etc., pero –como comprobaremos por acumulación– esta frase, más concretamente la alusión al olor, se refiere a su experiencia en los campos de exterminio y recubre al personaje de una carga significativa: es un superviviente del Holocausto (Otero 2007, 618).

Así, Akerman parece haber aceptado el pasado familiar con el paso de los años y es capaz de tratarlo de una manera diferente. De estas tres mujeres, ya sabe que ella es la única que podrá hablar de lo ocurrido.

Como ocurría en trabajos anteriores, las tres generaciones de mujeres que no pueden compartir el espacio fílmico representan la dificultad de transmisión del testimonio asociada a una cuestión de género: a la abuela le impedían hablar por ser mujer en un entorno patriarcal tradicional, la madre quedó silenciada por su experiencia como deportada y la hija se proclama enunciativa (Otero 2017, 25).

En esta cinta Akerman vuelve de manera casi obsesiva a los mismos temas vistos antes. Ya sea la utilización de elementos autobiográficos en su obra –en la ficción o el documental–, la identidad judía o la presencia de la madre: el cine de Akerman regresa a cuestiones tratadas años atrás. Y, como no podría ser de otra manera, la última película que realizó en vida no podía ser diferente.

NO HOME MOVIE (2015)

En esta última parada antes de pasar a las conclusiones, es necesario que nos detengamos en las palabras que Chantal Akerman había escrito en su último libro, *Mi madre se ríe*. Una obra en la que hay bastantes similitudes con *No Home Movie*. Tanto en la película como en la obra escrita se habla sobre la enfermedad de la madre en el último tramo de su vida. Pero, en el texto, Akerman parece hablar de manera premonitrice de lo que tenía pensado hacer una vez que su madre ya no estuviese con ella.

Un día incluso quise suicidarme, pero sonriendo, especialmente sin olvidarme de sonreír como si fuera un gesto sin consecuencias. Afortunadamente lo fue porque sobreviví. He sobrevivido a todo hasta ahora y muchas veces he querido suicidarme. Pero pensaba, no puedo hacerle eso a mi madre. Después, cuando ella ya no esté (Akerman 2019, 137).

Chantal Akerman murió en octubre de 2015, apenas unos meses después del fallecimiento de su madre. Por lo que debemos entender la combinación de estos





Imagen 8.

dos proyectos, libro y película, como el punto final de su extensa obra. En ellos logra plasmar las ideas sobre la importancia de su madre en su vida de una manera mucho más nítida que hasta el momento. Ya no recurre a la ficción. Ella y su madre se vuelven el material de sus cintas sin ningún tipo de interferencia.

... el proyecto de autorrepresentación en su obra se sacia en la fotobiografía *Ma mère rit* (2013) y su última película *No Home Movie* (2015). La figura de la madre es el alimento primitivo en toda su obra y en estas dos piezas es su único paisaje. *Ma mère rit* es recuerdo y fotografía. Recuerdo y fotografía son experiencia constituidas en el tiempo, dos dimensiones íntimas y exclusivas. Ambos conllevan un proceso de aprendizaje, de conocimiento y creación. *Ma mère rit* es acto de escritura y acto visual. El texto está ilustrado por imágenes de archivo de la cineasta, imágenes que presentan rastros y heridas de su propia historia: fotografías de familia, imágenes fijas de su trabajo de imagen en movimiento. La recuperación de materiales fotográficos le permite la investigación en un pasado recuperable, releíble y reinterpretable. Su autorretrato es un seísmo que actúa sobre cualquier noción de identidad, y explora creativamente los límites entre la autobiografía y la ficción (González Casero 2018, 177).

Lo cierto es que la experiencia traumática que supone la muerte de la madre no ha sido explorada tan en profundidad como otro tipo de supuestos. Porque, como apunta Rich, aunque los textos más importantes de la humanidad hablan de la separación entre un padre y una hija o un padre y un hijo, la idea de hablar de la pérdida de una madre no ha sido descrita con tanta minuciosidad como hace Akerman.

Para la madre, la pérdida de la hija, y para la hija, la pérdida de la madre, constituye la tragedia femenina esencial. Reconocemos a Liar (escisión padre-hija), Hamlet (hijo-madre) y Edipo (hijo-padre) como las tragedias más importantes de la humanidad; pero hasta ahora no existe reconocimiento alguno de la pasión y ruptura madre-hija (Rich 2019, 314).

Si en páginas anteriores hemos dicho que Natalia Akerman es una constante en el cine de su hija, lo cierto es que no es hasta *No Home Movie* cuando su presencia –en un sentido físico, presencial– tiene un papel protagonista. Ya no son otras actrices las que le dan vida. Ni son sus cartas las que aparecen, leídas por su hija. Tampoco su voz. Ahora es ella la que estará ante la cámara. Aunque, antes de que pasemos al análisis de la cinta en cuestión, es justo que mencionemos que en *Toute une nuit* hacía una pequeña aparición. Pero, dejando a un lado esta breve presencia, nunca más había estado delante de una cámara.

En *No Home Movie*, Akerman tampoco abandona las posibilidades estéticas que aprendió en los años setenta durante su estancia en Nueva York. Sin embargo, lo enmascara con la aparente sencillez de una película casera, como si la directora belga se dedicase a grabar episodios de su vida doméstica como cualquier otra persona. Pero en esas imágenes se esconden varias de las características de su cine. Es evidente que el uso de largos planos estáticos es una de las decisiones formales que componen *No Home Movie*. Muchos de esos momentos se fijan en lugares vacíos, como el plano que abre la cinta, donde se filma un desierto azotado por el viento.

Aún impregnada del espíritu estructuralista que recorre buena parte de su filmografía, que la cineasta belga atribuye a la precisión de los rituales de su educación judía, la película enmarca la relación materno-filial en un entre imágenes en el que Akerman sigue negándose a ser contraplano de la imagen materna –la cámara la filma a ella, relegando a la directora a una voz en *off* o a una figura que se cuele, descuidada, en el encuadre– pero en el que las distancias se abrevian, casi a su pesar, por obra y gracia del digital (Sánchez Martí y Fernández Moreno 2016, 83).

Así:

Las estrategias estéticas desplegadas a lo largo de la película son ciertamente múltiples y muchas de ellas forman parte del aparato ejecutado por Akerman desde sus inicios [...] incluyen el uso de imágenes estáticas, de la repetición reiterada como estrategia, de los diálogos a la distancia vía Skype y de largos planos secuencia dedicados a paisajes aparentemente vacíos. Este trabajo está abocado a indagar en el modo en que estas operaciones estéticas generan una estrategia para pensar el silencio sobre el trauma a través de una espesura afectiva particular: aquella que asocia silencio a vacío en términos del resultado de la colisión de afectos supuestamente incompatibles por su nimiedad como marca tensionada del trauma (Macón 2018, 76).

Esa manera de pensar el silencio que genera el trauma es la seña de identidad de gran parte del cine de Akerman. Y si con el plano inicial –un largo encuadre del desierto– buscaba reflejar ese vacío, el que cierra la obra –y por tanto toda la filmografía de Akerman– se dirige a la misma dirección. Aunque, en este caso, lo que se muestra es el hogar materno. Ahora, tras la muerte de la madre, vacío y en silencio. Y, definitivamente, ya no habrá ninguna posibilidad de que el trauma materno aflore y de que lo ocurrido en los campos de concentración sea transmitido de la madre a la hija.





Imagen 9.

... la última película de Akerman expresa un modo de dar cuenta el trauma capaz de volver significativo el silencio. Lo que exhibe aquí Akerman es el deseo de su madre por evitar que su experiencia pase a formar parte justamente de un archivo, en tanto aquello tenido como trasfondo lejano del presente, pero también su vocación por otros modos de representación. Ante esta evidencia Akerman despliega su película recuperando aquello que su madre decide hacer visible: afectos que distan de ser los esperados por la escucha de la audiencia pero que resultan capaces de capturar a su manera el terror de sus días en Auschwitz. Hace hablar a ese silencio a través del azar con el que se conectan esas emociones imprevisibles creando un modo alternativo de representación del horror (Macón 2018, 86).

Si toda la obra anterior de Akerman estaba marcada por la distancia o por la necesidad de volver al hogar, aquí eso ya no ocurre. Al menos, para la directora belga, Skype posibilita que ya no existan las distancias. La separación que ha existido durante el pasado se disipa.

La obra filmica, dedicada a los últimos momentos de su existencia, anula la distancia con esta y resuelve la escisión íntima. Ahora tanto madre como hija aparecen y hablan en la imagen. Sus presencias y sus palabras se reúnen en sus respectivos cuerpos para destruir la ausencia y hacer desaparecer la voz *off*, elementos ambos que materializaban el conflicto identitario en las obras anteriores. Además, Akerman introduce la cámara en mano, que se convierte en expresión de la conciliación entre identidad y alteridad, que permite a la cineasta filmar al tiempo que es filmada por la cámara fija (Monterrubio Ibáñez 2016, 68).

Si hacemos una comparación entre *No Home Movie* y *News from Home* se muestra un cambio en la relación maternofilial. En esta otra obra, la comunicación entre madre e hija se realizaba mediante cartas. Unas cartas de las que, en primer lugar, solo conocíamos las de la madre. Y, en segundo lugar, evitaban una comunicación tan directa y constante como las videollamadas –en muchas ocasiones Natalia Akerman reprochaba a su hija que tenía que escribir más habitualmente–. Por

tanto, la tecnología acerca a madre e hija. Ahora que parecen más cercanas, será la muerte de la madre la que suponga la separación definitiva.

... el abismo generacional mostrado en *News from Home* mediante la correspondencia epistolar se mitiga ahora a través de las conversaciones por Skype, donde madre e hija son nuevamente voz e imagen presentes. Anulación de la anterior distancia entre ambas que Akerman subraya al ejecutar un zoom sobre la imagen de la madre en el ordenador hasta desfigurarla. Finalmente, y de nuevo cámara en mano, la cineasta afronta su propia imagen mediante la autofilmación, primero la de su sombra en el agua, después la de su reflejo en el cristal de la cocina. La muerte impone la ausencia definitiva de la madre con la que concluye el film y la obra de la cineasta, que nos proporcionó un autorretrato de su intimidad identitaria a través de su pensamiento cinematográfico (Monterrubio Ibáñez 2016, 69).

Así, podemos entender estas dos obras como un paréntesis en el que se recoge toda la relación entre ambas mujeres. Toda su filmografía, como ya hemos dicho, busca la comprensión de la madre. Y, al mismo tiempo, es un intento de entender el horror que vivió en los campos de concentración.

Entre *News From Home* y *No Home Movie* se abre un intervalo [...]. Entre la imagen que cierra la primera, las Torres Gemelas, y la última, la imagen vacía del piso de la madre de Akerman, la cineasta belga invoca sus demonios interiores sin nombrarlos. Da la impresión de que la película es, secretamente, el diálogo entre esos dos planos finales, como si, en un extraño ejercicio de videncia, hubiera un hilo conductor entre esa reliquia monumental, que en 1976 era símbolo del imperialismo americano, y la muerte de una superviviente del Holocausto y el futuro suicidio de su hija (Sánchez Martí y Fernández Moreno 2016, 83).

Pero aunque hayamos dicho que en esta obra se acaba la distancia entre ambas, también existen señales de que el vínculo nunca puede repararse del todo. Cuando interactúan por Skype, ambas son mucho más afectuosas que cuando están presentes físicamente. Solo la separación puede hacerlas mostrar amor por la otra. Una ficción que se rompe cuando se reencuentran. Otra vez, por tanto, la constante lucha en la vida de Akerman de no saber si estar en el hogar o fuera del mismo.

Las corrientes de afecto efusivo, los motes y el tono indulgente ocurren principalmente durante los períodos de distancia física [...]: Chantal llama repetidamente a su madre «Mamiko» hablando con una voz dulce, como a un niño amado, y la madre le dice sonriendo, «Quiero estrujarte entre mis brazos». Esta cascada de afecto se evapora cuando están próximas. Cara a cara suelen ser más reservadas, tratándose con mesura y manteniendo la distancia, tanto física como emocional. Se supone que es precisamente la misma distancia (ni demasiado cerca, ni demasiado lejos) la que ha caracterizado el estilo [cinematográfico] de Akerman²⁰ (Lebow 2016, 55).

²⁰ The streams of effusive affection, the sobriquets and indulgent tone occur mainly during the periods of physical distance [...]: Chantal repeatedly calls her mother «Mamiko» speaking in a



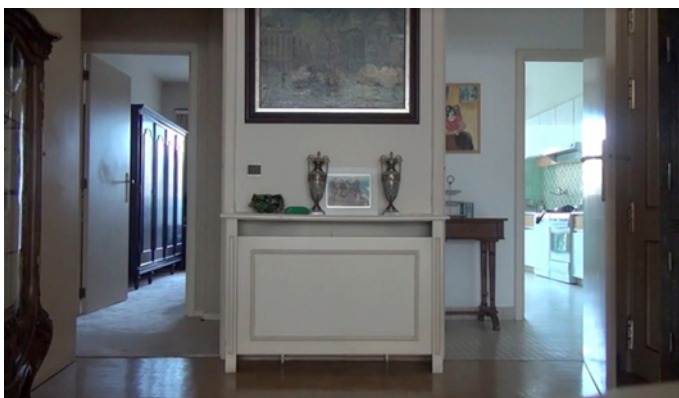


Imagen 10.

Todo documental, como dijo la propia Akerman, parece tener algo de ficción. De la misma manera que todas las ficciones poseen una parte documental. Esta película es la exposición pública de cómo eran madre e hija. De cómo Natalia y Chantal Akerman eran entre sí.

CONCLUSIONES

... mi hija cuenta montones de anécdotas y no todas son verdaderas pero algunas sí que lo son y en general son anécdotas tristes no anécdotas de las que te hacen reír, las que hacen reír también las cuenta cuando estamos juntas y cuando se acuerda y esas tampoco siempre son verdaderas pero a veces sí que lo son (Akerman 2020, 68).

Con estas palabras, puestas en boca de su madre por la propia Chantal Akerman, la directora belga parece estar definiendo gran parte de su cine: una obra que se basa en las vivencias personales, principalmente tristes, pero que nunca sabremos hasta qué punto eran ciertas.

En este punto, es el momento de que expliquemos algunas conclusiones a las que hemos llegado gracias a la realización de este trabajo. Así, más arriba nos preguntábamos sobre si la relación madre e hija era el tema central de su obra. Algo

sweetly charged voice, as if to a beloved child, and the mother tells her when she smiles a certain way, «I want to squeeze you in my arms». This cascade of affect evaporates into a trickle when they're proximate. Face-to-face they tend to be more reserved, taking the measure of the other and maintaining a distance, both physical and emotional. One surmises it is precisely the same distance (not too close, not too far) that has come to characterize Akerman's signature style.

que creíamos previamente, ya que poseíamos la intuición de que en un gran número de sus obras se trataban las fricciones propias entre una madre y una hija.

Pero, gracias a este estudio, hemos podido descubrir que, aunque la presencia de Natalia Akerman es habitual en el cine de la directora belga, no es tan predominante como pensábamos antes de abordar este proyecto. En concreto, de las cuarenta y seis películas que llevó a cabo en vida –entre cortometrajes y largometrajes para cine y televisión–, Chantal Akerman aborda las relaciones entre madre e hija de una manera directa en cinco de ellas.

Estas cinco películas que hemos analizado en las páginas precedentes –en concreto, *News from Home*, *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, *Los encuentros de Anna*, *Demain on déménage* y *No Home Movie*– solo suponen un porcentaje reducido de su filmografía. Aunque en otras cintas mencionadas en este trabajo la presencia de la madre se puede intuir, no consideramos que sean un reflejo de cómo Natalia y Chantal Akerman se relacionaron en vida.

A pesar de esta primera refutación, este trabajo nos ha servido para alcanzar otras conclusiones. Una de ellas es que Chantal Akerman habla de su madre en sus cintas por varios motivos. Uno de ellos es una apuesta por la visibilización de las condiciones de la mujer. Su objetivo es mostrar el trabajo doméstico, representarlo en sus cintas sin elipsis. Las acciones se completan, se muestran hasta el último momento. Por lo tanto, podríamos señalar que Akerman forma parte del conjunto de creadoras que en los años setenta apostaron por tratar el cine desde una nueva óptica. Una decisión en la que el feminismo tiene vital importancia.

Y es que el cine de Akerman es un cine que tiene gran interés para las teóricas cinematográficas feministas. El motivo más claro para realizar esa afirmación es que se sitúa dentro de los debates sobre qué hacer con el lenguaje cinematográfico. Y, al contrario que algunas voces, Akerman apuesta por no caer en la excesiva radicalidad. Aunque sus obras son parte indisoluble de la vanguardia cinematográfica –herederas del cine estructuralista de Michael Snow–, no buscan destruir el placer narrativo. Lo que intentan sus cintas es poner al espectador en la posición de incertidumbre que genera ser consciente de que se está viendo una película. Esto lo consigue, principalmente, mediante la utilización de planos frontales de gran duración y la eliminación de recursos típicos del cine dominante como la elipsis o los contraplanos, que hacen que el espectador pierda la noción de estar ante el aparato cinematográfico.

Una de las dudas que planteábamos responder era saber si su obra se puede entender como una autobiografía. Al igual que otras creadoras y creadores contemporáneos, su obra es fuertemente subjetiva y tiende a usar elementos de la vida personal para sacar adelante sus proyectos, sean de ficción o de carácter documental. Por tanto, es normal que su madre haga acto de presencia en sus películas, ya que estas tienen un marcado carácter autobiográfico. Además, Natalia Akerman supuso una gran influencia para su hija. Algo que, obviamente, acabaría apareciendo en su cine.

Porque si la madre está tan presente en el cine de Akerman es por su pasado en los campos de concentración durante la Segunda Guerra Mundial. La directora belga intenta solventar mediante su cine la brecha entre ambas. Esta experiencia traumática impidió a la madre explicar a su hija qué le ocurrió tanto a ella como a sus



familiares cuando estuvieron en Auschwitz-Birkenau. Ante ese silencio, Akerman buscó maneras de llenar esos vacíos de información. Un ejercicio de recuperación de la memoria que implica, al mismo tiempo, la reivindicación de sus orígenes judíos.

Porque la identidad judía en Akerman no se expresa solo en la intención de indagar en lo ocurrido en los campos de concentración. También la manera que tiene ella de entender la vida, como una nómada, sin un hogar fijo. Esto es un símbolo de sus raíces histórico-culturales. Ya sea desde Nueva York, desde París o viajando por Europa, las películas de Akerman siempre hablan sobre personajes que desean salir del espacio doméstico y que no tienen un lugar al que puedan llamar hogar.

Sin embargo, aunque exista esa reticencia hacia el espacio doméstico, el cine de Akerman se muestra siempre dispuesto a reflexionar sobre la madre y cómo, a pesar de las diferencias y traumas que puedan existir, siempre existe el deseo de volver con ella. Porque, una vez que no esté, no quedará más que una casa vacía.

RECIBIDO: 9 de diciembre de 2021; ACEPTADO: 7 de febrero de 2022



BIBLIOGRAFÍA

- AKERMAN, Chantal. *Mi madre se ríe*. Madrid: Editorial Ocho Milímetros, 2019.
- AKERMAN, Chantal. *Una familia en Bruselas*. España: Editorial Tránsito, 2020.
- AKERMAN, Chantal. «Declaraciones de Chantal Akerman». *Banda aparte* 5 (1996): 31-35.
- ARAUJO, Mateus. «Chantal Akerman, between the Mother and the World». *Film Quarterly* 70 (2016): 32-38.
- ARIAS DOBLAS, Rosario. *Madres e hijas en la teoría feminista. Una perspectiva psicoanalítica*. Málaga: Universidad de Málaga, 2002.
- BERGSTROM, Janet. «The Innovators 1970-1980: Keeping a Distance». *Sight and Sound*, en noviembre de 1999.
- BERGSTROM, Janet. «Chantal Akerman y el espíritu de los 70». *Lectora: revista de dones i textualitat* 7 (2001): 33-45.
- DE LAURETIS, Teresa. *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. Madrid: Cátedra, 1992.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2004.
- GARCÍA, Lulio. «Chantal Akerman: Un cine de reconocimiento personal». *Fuera de Campo* 3 (2019): 32-48.
- GONZÁLEZ CASERO, Ana. «Atlas fotográfico Akerman: una aproximación a Maniac Shadows de Chantal Akerman como proyecto de autobiografía visual». *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria* 18 (2018): 169-188.
- IRIGARAY, Luce. «Y la una no se mueve sin la otra». *DUODA: estudis de la diferència sexual* 6 (1994): 85-94.
- LAGOS LABBÉ, Paola. «Primera persona singular. Estrategias de (auto) representación para modular el 'yo' en el cine de no ficción». *Comunicación y medios* 26 (2012): 12-22.
- LEBOW, Alisa. «Identity slips: the autobiographical register in the work of Chantal Akerman». *Film Quarterly* 70 (2016): 54-60.
- LONGFELLOW, Brenda. «Love Letters to the mother: the work of Chantal Akerman». *Canadian Journal of Political and Social Theory* 13 (1989).
- MACÓN, Cecilia. «No word movie: Chantal Akerman y el silencio como contra-archivo de sentimientos». *452ºF: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 18 (2018): 74-87.
- MARGULIES, Ivonne. *Nada ocurre. El hiperrealismo cotidiano en Chantal Akerman*. Madrid: Editorial Ocho Milímetros, 2018.
- MAYAYO, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra, 2007.
- MOLLOY, Missy. «Mother-Daughter Ambivalence According to Sigmund Freud and Chantal Akerman». *PsyArt* 18 (2014): 386-395.
- MONTERRUBIO IBÁÑEZ, Lourdes. «Autorretratos identitarios de una mirada filmica. De la ausencia a la (multi)presencia: Duras, Akerman, Varda». *Comparative Cinema* 8 (2016): 63-73.
- MULVEY, Laura. «Placer visual y cine narrativo». *Screen* (1975): 6-18.
- Nada pasa, todo cambia. Retrospectiva de Chantal Akerman*. <https://www.museoreinasofia.es/actividades/chantal-akerman>. Consultado el 22 de julio de 2021.



- POLLOCK, Griselda. «The Long Journey: Maternal Trauma, Tears and Kisses in a Work by Chantal Akerman». *Studies in the Maternal 2* (2010).
- PENA, Jaime. *El cine después de Auschwitz. Representación de la ausencia en el cine moderno y contemporáneo*. Madrid: Cátedra, 2020.
- RICH, Adrienne. *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*. Madrid: Traficantes de sueños, 2019.
- ROWLEY, Alison. «Between Les Rendez-vous d'Anna and Demain on Déménagement: m(o)ther inscriptions in two films by Chantal Akerman». *Studies in the Maternal 2* (2009): 1-15.
- SÁNCHEZ MARTÍ, Sergi y FERNÁNDEZ MORENO, Ana Aitana. «La intimidad como acto político. Sobre Grey Gardens y el cine autobiográfico de Chantal Akerman». *L'Atalante: revista de estudios cinematográficos 22* (2016): 77-86.
- SCHLENKER, Juana. «La difícil tarea de documentar: 'Sans Soleil' y 'News from Home', dos propuestas poco ortodoxas de representación». *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología 9* (2009): 199-215.
- OTERO, Renata. «Chantal Akerman. Estrategias para la autorrepresentación». Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 2007.
- OTERO, Renata. «Entender a la nieta tras comprender a la abuela». En *Chantal Akerman: un gest, vin- cles i espais*, editado por Edicions de la Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona, 21-26. Barcelona: 2017.
- OTERO, Renata. «La identidad judía de Chantal Akerman en 'Aujourd -hui, dis-moi' (1982)». Comunicación presentada en el 1.º Congreso Internacional sobre el Cine Europeo Contemporáneo (CICEC), 2005. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5394499>.

