



Chantal Akerman: Un cine de reconocimiento personal

Lulio García
Universidad de las Artes
Guayaquil, Ecuador
lulio.garcia@uartes.edu.ec

Resumen

TÍTULO: Chantal Akerman: Un cine de reconocimiento personal

En este texto intentamos reflejar la íntima relación entre la vida y obra de la realizadora belga Chantal Akerman. Para esto hacemos una semblanza biográfica que nos servirá para realizar una pesquisa cuyo objetivo es definir cuáles son los temas comunes, así como los puntos de vista que definen su cine, las relaciones con su biografía y con la nueva ola francesa.

Palabras claves: Chantal Akerman, cine francés, mujeres cineastas, nueva ola francesa.

Abstract

TITLE: Chantal Akerman: A cinema of personal recognition

In this text we try to reflect the intimate relationship between the life and the work of the Belgian filmmaker Chantal Akerman. To achieve this, we make a biographical sketch which will help us to carry out a research that aims to define what the common themes in her work are as well as the points of view that define it and the relations to her biography and to the French New Wave.

Keywords: Chantal Akerman, French Cinema, Women filmmakers, French New Wave.

Aujourd'hui dis-moi (1980)

En 1980, con el apoyo del productor Jean Frapat, se transmitió por Télévision Française (TF1) la serie *Grands mères*, en la que cineastas como Guy Oliver, Celine Serreau, Jean Eustache y Chantal Akerman tuvieron la libertad de hacer un documental que retratará a una abuela de su elección. Así, el 25 de agosto de ese año, Chantal Akerman estrenó el medimetraje *Aujourd'hui, dis-moi*.

En este documental tres abuelas de origen judío relatan los recuerdos que conservan de la época anterior a la Segunda Guerra Mundial. También hablan sobre sus vidas en los campos de concentración durante el Holocausto, hasta sus esfuerzos por sobrevivir a los traumas posguerra. Entre sus relatos se escucha en voz en off a Chantal Akerman (Ch. A.) preguntado a su madre, Natalia Leibel (N. L.), sobre quién fue su abuela:

Ch. A.: Dime mamá, ¿qué recuerdos guardas de tu madre?

N. L.: Mamá era una mujer muy hermosa, muy bien hecha, muy elegante, recuerdo a una mujer joven. No puedo decir que era una abuela. Ella era una mujer muy joven que tuvo 30... tenía 35 años cuando fue apartada. Nosotros nos quedamos con nuestra abuela y en su lecho, mi abuela hizo un hogar para mí. No sentí que era huérfana porque tuve este hogar donde mi abuela. Ella hizo todo por hacernos sentir cálidos en un medio así. Y cuando yo regresé del campo, regresé a casa de mi abuela. No me sentí como los otros que perdieron todo, mis amigos en este caso que eran infelices como piedras. Yo no sentí nada, al contrario, mi abuela hizo todo por mí.¹

Este primer relato —en el que Akerman manifiesta su deseo de saber más sobre su abuela— permite plantear las siguientes preguntas: ¿quién fue la mamá de Natalia Leibel?; cuando Natalia habla de «nosotros», ¿a quiénes se refiere y por qué?² Responder a estas interrogantes nos permite comprender de dónde proviene el interés de Akerman por hacer un cine de carácter feminista que exprese su relación, madre e hija, y su autorreferencia biográfica sugerida en la mayor parte de su filmografía.

La abuela de Chantal Akerman fue Sidonie Ehrenberg, quien nació en el seno de una familia judía en Tarnów-Polonia. Sidonie fue la mayor de cinco hermanos: Gusta, Tosca, Remek y Esther. Desde muy joven Sidonie demostró tener

¹ De nuestra traducción, los primeros diálogos en *Aujourd'hui, Dis-moi* entre Chantal Akerman y su madre: *Dis-moi maman, quels souvenirs tu gardes de ta mère?*

Maman était un très très belle femme. Elle était très grand bien faite, très élégante, je me souviens d'une jeune femme. Je peux pas dire qu'elle était une grand-mère pour moi, c'était une très jeune femme qui a été ...30...elle avait 35 ans quand elle a été déportée. On est resté avec notre grand mère, et au fond ma grand-mère a fait un foyer pour moi. Je n'ai pas senti que j'étais orpheline puisque j'avais ce foyer de ma grand-mère. Elle a tout fait pour nous sentir au chaud, dans un nid comme ça. Et alors, quand je suis revenue du camp, je suis revenue chez grand-mère. J'ai pas senti comme les autres qui ont tout perdu, mes amis dans ce cas que étaient malheureuses comme des pierres et moi, j'ai rien senti, au contraire ma grand mère a tout fait pour moi. 00:01:20-00:02:13. Disponible en: <https://www.ina.fr/video/CPA80050536>

² Para responder estas interrogantes se ha acudido a los documentos: *Autoportrait en cinéaste (Cahiers du cinéma, 2004)*, de Chantal Akerman; "La identidad judía de Chantal Akerman en *Aujourd'hui, dis-moi* (1982)", "Entender a la nieta tras conocer a la abuela. Lazos y conexiones entre Sidonie Ehrenberg y Chantal Akerman" y, "Chantal Akerman: estrategias para la autorrepresentación", de Renata Otero Ramallal. Estos textos han sido de gran apoyo por la originalidad de los contenidos biográficos de Akerman.

aptitudes para la pintura y el dibujo, pero su carrera como artista se vio truncada al ser casada con Chifrah Leibel, el hijo de un rabino, con quien tuvo dos hijas. Una de ellas fue Natalia.

Sidonie encontró un refugio en su diario personal en el que escribió que el ser mujer la limitaba a expresar su deseos y pensamientos. La artista e investigadora Renata Otero nos brinda en su texto "Entender a la nieta tras conocer a la abuela" las primeras líneas del diario de Sidonie traducidas del polaco al español, junto con un autorretrato pintado en acuarela.³

¡Soy una mujer! Ello me impide expresar todos mis deseos y pensamientos en voz alta. Solo puedo sufrir disimuladamente. Ahora, contigo, mi diario, quiero al menos poder decir parte de mis pensamientos, de mis deseos, de mis sufrimientos y de mis alegrías, y estaré segura de que nunca me traicionarás porque tú serás mi único confidente.⁴

A pesar de que Sidonie no pudo ejercer una profesión como artista, su esposo le permitía que aprendiera en casa con un profesor privado; sin embargo, toda la obra de Sidonie desapareció cuando el ejército nazi invadió Polonia.

Sidonie y su familia intentaron escapar por Suiza con identidades falsas, pero fueron descubiertos y enviados a Auschwitz (Birkenau), donde Sidonie falleció a la edad de 35 años. De la familia Leibel solo sobrevivieron Natalia y su hermana. Natalia es desplazada a Bruselas con su abuela Rivka, donde se casó con Jacob Akerman y tuvo dos hijas, que fueron bautizadas con nombres franceses: Sylviane y Chantal.

El 6 de junio de 1950 nació en Bruselas Chantal Akerman. De niña pasó la mayor parte del tiempo encerrada en casa junto a su madre. Nelly,⁵ como llamaban habitualmente a Natalia Leibel, quien temía que el Holocausto se repitiera, por ello mantenía a sus hijas encerradas y evitaba que jugaran con otros niños del barrio. Durante su infancia, Chantal adoptó las virtudes de su madre y se propuso explotarlas fuera de casa. Al respecto Renata Otero comenta:

Para la pequeña Chantal ver a su madre, una mujer culta, atractiva e inteligente, limitada a una vida tan rutinaria y gris es muy doloroso. Le parece injusto y se promete a sí misma que no cometerá el mismo error: ni se casará, ni tendrá hijos.⁶

3 El texto y autorretrato fueron publicados por primera vez en: "Chantal Akerman: Autoportrait en cinéaste", en *Cahiers du cinéma* (2004).

4 Renata Otero, "Entender a la nieta para comprender a la abuela" en *Chantal Akerman Cineasta de culto, mujer y transgresora*. Texto escrito para el seminario de la Universidad de Varán USC, 28-29 de julio, 2016. Con la dirección de Renata Otero y Marta Pérez Pereiro. Disponible en: <http://edicions.mostrafilmsdones.cat/index/entender-a-la-nieta-para-comprender/#marker-735-4>

5 Natalia y Jacob eran llamados Nelly y Jacques porque sus nombres reales les dieron problemas en Polonia.

6 Otero, "Entender..."; en: <http://edicions.mostrafilmsdones.cat/index/entender-a-la-nieta-para-comprender/#marker-735-4>.

Se puede asumir que Chantal Akerman heredó de su abuela el gusto por el arte; tal vez no se sintió atraída por la pintura o el dibujo, pero sí por el cine desde sus quince años cuando vio *Pierrot le fou* (1965) de Jean-Luc Godard. A partir de ese momento, Chantal decidió estudiar cine y entrar a los cursos del Institut National Supérieur des Arts du Spectacle (INSAS), pero al finalizar el trimestre se retira porque estaba en contra de las metodologías académicas. Por eso, la joven realizadora toma la decisión de aprender cine a través de la práctica.

En 1968 realiza su primer cortometraje, *Saute ma ville*, en el cual, además de dirigir, actúa. Ese mismo año se radicó en París donde aprendió dramaturgia en L'Université Internationale du Théâtre. Tres años más tarde, *Saute ma ville* gana el premio de la Crítica en el Festival de Oberhausen.

Entre 1971 y 1972 Akerman vivió en Estados Unidos y realizó, junto con Babette Mangolte⁷ (directora de fotografía), *La Chambre 1-2* (1972), *Hanging out yonkers* (1973)⁸ y *Hotel Monterrey* (1997). Posteriormente, en 1976, filmaron las calles de Nueva York para crear *News from home*, donde el paisaje urbano está acompañado por la voz en off de Chantal leyendo algunas cartas que su madre le enviaba cuando vivía en los Estados Unidos. En ese filme, el contenido epistolar es la base narrativa de la trama y Akerman, bajo la percepción de su madre, crea una suerte de autorretrato existencial en alteridad materna.

El primer largometraje de Akerman fue *Je, tu, il, elle* (1974), cuyo guion fue escrito en colaboración con Eric de Kuiper,⁹ un guionista y director belga, quien además le ayudó a escribir los guiones de *La Captive*¹⁰ (2000) y *Demain on déménage* (2004).

En 1973, antes de hacer su segundo largometraje, Chantal Akerman presentó en el Festival de Nancy su filme *Hotel Monterrey* (1972). En este festival, la cineasta conoció a la actriz Delphine Seyrig, quien para esa fecha ya había actuado en los filmes de Alain Resnais, *L'année dernière à Marienbad* (1961), *Muriel ou le temps d'un retour* (1963), en el filme de Truffaut, *Baisers volés* (1968), y para Luis Buñuel en *La vía láctea* (1969) y *El discreto encanto de la burguesía* (1972). Además, colaboró con su voz en el equipo de narradores del documental *Primer año* (1971) del realizador chileno Patricio Guzmán. Seyrig también dirigió un documental titulado *Sois belle et tais-toi (Sé bella y cállate)*,¹¹ en el que entrevista a veinticuatro actrices entre estadounidenses y francesas. Las actrices

7 Babette Mangolte seguiría trabajando años más tarde con Akerman para filmar *Jeanne Dielman, 23, Quai du commerce, 1080 Bruxelles*.

8 Este filme fue inacabado y archivado como material incompleto en la cinemateca Royal Belga.

9 Eric de Kuiper es conocido por sus filmes *Naughty Boys (Chicos Traviesos)*, 1984), *Costa Diva* (1982) y *A Strange love Affair (Un amor extraño)*, 1985).

10 *La Captive* es una cinta creada con fines comerciales y se inspiró en la novela de Marcel Proust *La prisonnière* (1923).

11 Este nombre desafió el adagio machista que había utilizado Marc Allégret para titular una comedia que estrenó en 1958 y en la cual participó Jean-Paul Belmondo, quien luego interpretaría el papel principal en la cinta *Pierrot le fou* (1965) de Godard.

hablan sobre la mujer y sus roles en el cine; mencionan, además, sus relaciones profesionales con los directores y el equipo técnico de los rodajes. El documental es una suerte de informe colectivo bastante negativo sobre una profesión que solo permitía a la mujer ocupar roles estereotipados y alienantes.

Gracias a Delphine, Chantal conoció en el Centro Audiovisual Simone de Beauvoir¹² a Claire Atherton, quien se convertiría en la editora de sus filmes *Letters Home* (1986), *Le Marteau* (1986), *Rue Mallet-Stevens* (1986), *Chantal Akerman par Chantal Akerman* (1996), *Le jour où* (1997), *D'est* (1993), *Sud* (1999), *La captive* (2000), *Avec Sonia Wieder-Atherton* (2002), *De l'autre côté* (2002), *Demain on déménage* (2004), *Là-bas* (2006), *La folie Almayer* (2011) y *No home movie* (2015). Después de Claire, la cineasta conoció a su hermana, Sonia Wieder-Atherton, artista musical especializada en composición y violonchelo. Wieder-Atherton se convirtió en su colega y trabajó los aspectos sonoros de algunos de sus filmes.

Para abreviar la relación profesional entre Chantal y Sonia, citemos la siguiente información brindada por Renata Otero:

Wieder-Atherton resultó crucial para la elaboración de las partituras que conformaron la banda sonora de *Les Années 80* y las posteriores *Pour Febe Elizabeth Velasquez*, *Un romance en Nueva York*, *Chantal Akerman par Chantal Akerman*, *La Captive* y *Demain on déménage*. Además, aparece físicamente, como música en *Portrait d'une paresseuse*, *Rue Mallet-Stevens* y *Trois strophes sur le nom de Sacher*. En los últimos tiempos la violonchelista se ha convertido además en la protagonista del filme *Avec Sonia Wieder-Atherton* (2002) y en *D'Est en Musique* (2005-2006): un espectáculo musical dirigido por Akerman donde Wieder-Atherton comparte escena con Laurent Cabasso al piano.¹³

37

En 1973, Delphine ya era una figura importante en el feminismo y su nombre era parte del Manifiesto de las 343 zorras,¹⁴ redactado por Simone de Beauvoir y publicado en Francia en 1971. Para ese entonces, Akerman quería realizar un filme con el objetivo de: «Hacer sitio a cosas que nunca, o casi nunca, aparecían representadas, como los gestos diarios de una mujer». ¹⁵ Por esta razón, la actriz

12 El Centro Audiovisual Simone de Beauvoir fue fundado en París en el año 1982 por Carole Roussopoulos, Ioana Wieder y Delphine Seyrig, con el objetivo de reunir, producir y difundir material audiovisual sobre los derechos, las luchas y creaciones artísticas de la mujer. En este Centro se produjo el filme *Letters home* (1986), en el que actuaron Delphine Seyrig y su sobrina Coralie Seyrig. Historia completa disponible en: <http://www.centre-simone-de-beauvoir.com/wp-content/uploads/2017/05/HistoriqueCASdB-Mai2017.pdf>

13 Renata Otero, *Chantal Akerman. Estrategias para la autorrepresentación* (Universidad de Barcelona. Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Historia del Arte, 2007), 479.

14 Nuestra traducción del francés: *Manifeste des 343 salopes*.

15 Chantal Akerman, *Camera obscura, Interview with Chantal Akerman*, Camera Obscura eds. 1977, pp. 115-116.

que trabajaría con ella debía de ser una mujer que sintiera un gran cariño por las mujeres.

Bajo esa iniciativa realiza su segundo largometraje, *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), en el cual la cineasta muestra tres días de la vida cotidiana de un ama de casa. Esta cinta otorgó a Akerman el reconocimiento internacional y la posicionó en el contexto del cine feminista. En una entrevista, la realizadora comenta sobre la ejecución de *Jeanne Dielman*.

Pienso que es una película feminista porque doy lugar a cosas que nunca se mostraron de ese modo, como la vida diaria de una mujer. Estas imágenes son las menos jerarquizadas en el cine [...] Más por el contenido que por el estilo. Si una decide mostrar los gestos de una mujer con tanta precisión es porque una quiere a las mujeres. De alguna manera, una reconoce esos gestos que siempre han sido negados e ignorados. Creo que el verdadero problema que se presenta con el cine de mujeres nunca tiene que ver con el contenido. Es que muy pocas mujeres tienen suficiente confianza para dejarse guiar por sus sentimientos. En cambio, el contenido les resulta más simple y obvio. Lo encaran y se olvidan de buscar las vías formales de expresar lo que son, lo que quieren, sus propios ritmos, su manera singular de ver las cosas. Una gran cantidad de mujeres sienten un desprecio inconsciente por sus sentimientos. No creo que sea mi caso. Tengo suficiente confianza en mí misma. Ésta es la otra razón por la que creo que es una película feminista —no sólo por lo que dice, sino también por lo que muestra y cómo lo muestra.¹⁶

38

A partir de lo citado se puede pensar que Akerman toma la primera línea del diario de Sidonie: «¡Soy mujer! Ello me impide expresar mis deseos y sentimientos» y la lleva a su cine para cuestionarla. De esta manera, la cineasta se permite hablar por las mujeres silenciadas e invisibilizadas como su bisabuela Rivka, su abuela Sidonie y su madre Nelly. Según estas ideas, podemos decir que el cine de Chantal Akerman es una expresión de sentimientos, una evocación a la memoria de sus abuelas y una suerte de homenaje hacia su 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. Su último filme, *No home movie* (2014) es, probablemente, el más bello retrato hecho a su madre antes de morir. No obstante, el crítico de cine Jérôme Momcilovic comenta que este filme no se trata de la muerte, sino:

Sobre el desvanecimiento progresivo de dos imágenes destinadas a desaparecer juntas. Una, la de la madre a quien la edad le ha arrebatado su luminosidad, y que noso-

¹⁶ Akerman, *Camera Obscura...* pp., 118-119.

tros no nos podemos hacer a la idea de verla extinguirse en la pantalla del computador, en la que Skype la trae del otro lado del mundo. Entonces, un zoom desesperado en la imagen, que termina por ahogarla en un charco de píxeles. La otra, la de la hija que filma y que, pronto desarraigada, no tendrá nada que filmar: nada más que su sombra que flota en la superficie de un lago y parece desear irse con la corriente.¹⁷

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, dejándonos un legado de obras cinematográficas que ahora nos permiten desarrollar esta investigación sobre el cine feminista.

La pos-nouvelle vague: *De Pierrot le fou* (1965) a *Saute ma ville* (1968)

Cuando vi *Pierrot le fou*, tenía 15 años. No sabía quién era Godard, casi no sabía ni que hubiese un cine de autor. Cuando iba al cine, era para ver *La gran juerga*, las películas de Walt Disney; no era más que un entretenimiento, una excusa para salir en grupo y comer helados; de ninguna manera era para sentir un choque emocional o para ver una obra de arte; yo no sabía que el cine pudiese ser una obra de arte. Y fui a ver esa película porque me gustó el título: *Pierrot le fou*... Y vi la película, y fue algo tan distinto, era tan diferente.¹⁸

39

Como indica Chantal Akerman, su primer encuentro con el cine de autor fue gracias a la obra de Godard que la llevó a replantearse sus estudios universitarios y cambió su interés en estudiar literatura por estudiar cine, aunque en el transcurso de su vida profesional no dejó de lado las letras. Por ejemplo, mientras estuvo en l'Université Internationale du Théâtre (Francia) escribió tres piezas teatrales: «*Une histoire d'amour*, *L'enfant mort* y una adaptación de las cartas de Vincent van Gogh a su hermano Theo».¹⁹ Después, Akerman escribió cinco libros: *Hall de Nuit*

17 Jérôme Momcilovic, *Dieu se repose mais pas nous*. (France: Capricci, 2018), 97.

Nuestra traducción del francés: *No home movie n'est pas un film sur la mort, mais sur l'effacement progressif de deux images vouées à disparaître ensemble. L'une, celle de la mère à qui l'âge a fait perdre ses couleurs, et qu'on ne peut se résoudre à voir s'éteindre sur l'écran d'ordinateur où Skype la ramène du bout monde — Alors: un zoom éperdu sur l'image, qui finit par la noyer dans une boue de pixels. L'autre, celle de la fille que filme et qui, bientôt déracinée, n'aura plus rien à filmer: plus rien que son ombre que flotte à la surface d'un lac, et qui semble vouloir partir avec le courant.*

18 Arnaud Héé, *Pierrot le fou*, Jean-Luc Godard, *Cuaderno pedagógico* (España/Francia: CinEd, 1992), 11.

19 Otero, *Chantal Akerman. Estrategias...*, 28.

(1992), *Un divan à New York* (1996), *Une famille à Bruxelles* (1998), *Autoportrait en cinéaste* (2004) y *Ma mère rit* (2013).

El primer cortometraje de Akerman es *Saute ma ville*, que tiene una duración de trece minutos durante los cuales la cineasta cumple los papeles de directora y actriz. Las primeras imágenes muestran las calles de la ciudad y a Chantal Akerman acercándose al buzón del correo antes de subir a su departamento, donde se encierra en la cocina. En ese espacio, Akerman empieza a sacar los utensilios de limpieza, ensucia el piso, lo limpia, arroja las reservas de las estanterías al suelo, cocina espagueti, se lustra los zapatos, se ensucia las piernas, entre otras acciones que no se realizan o no son comunes de hacer por una mujer en el espacio-cocina.

El sonido del cortometraje corresponde a lo que Michel Chion denomina «lógica externa», la cual «acusa los efectos de discontinuidad y de ruptura en cuanto intervenciones externas al contenido representado: montaje que corta el hilo de una imagen o de un sonido, rupturas, arrítmicas, cambios bruscos de velocidad, etc.».²⁰ Esta lógica es la inversa a la «lógica interna» que, en cambio, busca un encadenamiento orgánico entre imágenes y sonidos. La lógica externa que emplea Akerman es la que caracteriza a los filmes de *la nouvelle vague*, en especial a los de Godard. Por esto, asumimos que la composición con relación al tratamiento del sonido en *Saute ma ville* es similar a la de *Pierrot le fou*.

40

Saute ma ville puede ser interpretada como una crítica al lugar de la mujer en el espacio doméstico. Desde el gesto más simple como tomar el tenedor al revés,²¹ hasta la destrucción de la cocina con los mismo utensilios y electrodomésticos que se encuentran en ella. Todo es un caos, un quiebre de normas, un ir en contra del sistema patriarcal. Akerman, a través de la explosión voluntaria de la cocina, se libera del espacio doméstico y las costumbres relacionadas con el símbolo 'cocina'. Estas costumbres son aquellas realizadas por las mujeres a lo largo de la historia: cocinar, servir y lavar los platos. La científica y filósofa Luce Giard inscribe dichos oficios o trabajos domésticos dentro de lo que ella considera «pueblo femenino de las cocinas», conformado por las múltiples mujeres, tías, abuelas, madres, etc., que van heredando de generación en generación las recetas culinarias. El problema con estos trabajos está en que los grupos familiares o sociales los han desplazado a la noción de labor común de mujeres, sin horario ni salario:

Trabajos sin término visible, nunca susceptibles de recibir un último toque: el cuidado de los bienes del hogar, el mantenimiento del conjunto de la familia parecen caer fuera del campo de una productividad digna de evaluación; sólo su ausencia arranca una señal de interés, pero es entonces de reprobación.²²

20 Michel Chion, *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido* (Barcelona: Paidós, 1993), 40.

21 Véase: Chantal Akerman, *Saute ma ville* (00:03:36).

22 Michel De Certeau, Luce Giard y Pierre Mayol, *La invención de lo cotidiano 2. Habitar, cocinar*. (México D. F.: Universidad Iberoamericana, 1999), 158.

En ausencia del orden establecido es que Chantal Akerman propone una nueva narrativa del espacio doméstico donde, por medio de su cuerpo, expresa señas y acciones incoherentes, transformando al espacio cocina en un territorio de lucha, una lucha entre el cuerpo y el espacio. Esta lucha busca hacer visible a la mujer a través de su corporalidad y la puesta en quiebre del «anónimo innumerable»²³ en que ha sido reservada por generaciones.

Saute ma ville, además, puede pensarse como una respuesta de apoyo a las manifestaciones ocurridas en París durante Mayo del 68 cuando las mujeres se unieron en revueltas para luchar a favor de la legalización del aborto libre, la autoridad parental conjunta sobre los hijos, la igualdad profesional entre hombres y mujeres, entre otras razones que militantes como Martine Stort y Francisca Martínez apoyaban para eliminar las dicotomías entre lo masculino y lo femenino.

Ese mismo año, en el ámbito cinematográfico, se forma en Francia el grupo Zanzíbar conformado por Sylvina Boissonnas, Patrick Deval, Serge Bard, Juliet Berto, Olivier Mosset, Philippe Garrel, Alain Jouffroy y Jackie Raynal, entre otros.

Este grupo de jóvenes cineastas tenía la intención de cambiar el cine francés realizando obras sobre las manifestaciones políticas y las reflexiones filosóficas de la época. Los miembros trabajaban siempre en colectivo bajo las influencias de cineastas experimentales estadounidenses como Andy Warhol, Jonas Mekas y Ken Jacobs. Esto se debe a que el colectivo observaba las cintas de estos artistas en la Cinemateca Francesa y porque Olivier Mosset,²⁴ artista plástico y miembro del grupo, estaba relacionado con sus obras. Al respecto, Jackie Raynal comenta:

41

Serge Bard me llevaba a menudo a ver a un amigo pintor, Olivier Mosset, que vivía en el número 33 de la Rue de l'Échaudé, en un minúsculo estudio amueblado con un colchón, una manta y un proyector de súper 8. Olivier había pasado un año en la Factory de Andy Warhol y nos proyectaba películas en súper 8. En el marco de este cine-club de habitaciones, se formaría un grupo: Pierre Clémenti, por supuesto, quien ya hacía películas experimentales en 16 mm desde hacía algunos años, Patrick Deval, un amigo con el que vivía y a quien había producido *Héraclite l'obscur* (1967) en Túnez, el pintor Daniel Pommereulle y Sylvina. Todos compramos cámaras de súper 8 y nos mostramos nuestras películas, proyectándolas en casa de Olivier.²⁵

23 Bajo esa definición, Luce Giard subtitula una parte de su texto "Arte de alimentarse" en el que toma como punto de partida el film *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080, Bruxelles*, para hacer un análisis de la posición de la mujer en la cocina. El texto es parte del libro *La invención de lo cotidiano 2. Habitar, cocinar*.

24 Oliver Mosset es un artista visual francés que durante 1966-67 formó parte del grupo BMPT (nombre compuesto por las iniciales de sus miembros: Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier y Niele Toroni). Estos artistas desarrollaban sus obras con el objetivo de cuestionar la noción de autoría y originalidad. Ellos manifestaban que la importancia de las obras debe recaer en el objeto y no tanto en el autor.

25 Jackie Raynal, "El grupo Zanzíbar", traducción de Francisco Algarín Navarro. Disponible en: <http://www.ocec.eu/cinemacomparativecinema/index.php/es/11-materiales-web/70-el-grupo-zanzibar#nota1>.

En 1973, el colectivo Zanzibar se separa por razones personales entre sus miembros. Uno de sus aportes para la historia del cine francés fue haber creado, a través del cine club y sus prácticas cinematográficas en super-8, un puente entre la *nouvelle vague* y el cine underground de EE. UU. Ese mismo año, Jackie Raynal, dada su previa relación con el cine de EE. UU., se muda a Nueva York y trabaja como programadora en el Bleecker St. Cinema donde, en el marco de la semana de cine Cahiers du cinéma, programa algunos filmes del nuevo cine francés entre ellos *News from home* (1976) de Chantal Akerman, del que Philippe Garrel opina:

Chantal, ella tenía algo de simplicidad en l'Entrepôt, algo de inteligencia en Rotterdam. Chantal... querida hija de las mujeres de nuestra generación. Lo más lindo del coraje de una mujer, ella lo pone en un filme: *News from home* de Chantal Akerman. Santa soledad, amores, secretos, tenacidad. Chantal.²⁶

Años más tarde, en 1988, Garrel estrena el documental *Les ministères de l'art* donde entrevista a Chantal Akerman y otros cineastas cercanos a su época. En el filme se observa a Juliet Berto, Leos Carax, Jacques Doillon, Hélène Garidou, Benoît Jacquot, Jean-Pierre Léaud, Werner Schroeter, Brigitte Sy, André Téchiné y Jean Eustache. Este mediometraje no es una ficción que parte de la experiencia personal del cineasta, sino un retrato de los realizadores mencionados y sus dinámicas casi autoformativas en el cine.

42

Este grupo de cineastas fue identificado como parte de la *pos-nouvelle vague*, pero ¿cómo empezó este reconocimiento? El primer cineasta de esta generación, como afirma Garrel, fue Jean Eustache, quien llevaba diez años haciendo cine *pos-nouvelle vague* con el apoyo de Godard, quien le ayudó en la producción de *Le Père Noël a les yeux bleus* (1965/66):

Papá Noel tiene los ojos azules, según me dijo Eustache, se filmó con una película que Godard mismo le sacó a uno de sus largometrajes. Le dio unas latas de película virgen de 35 mm para que hiciera Papá Noel. Eustache tenía 28 años, yo tenía 18 y él me decía que quería provocar de algún modo al espectador mostrándole a unos jóvenes moralmente indefendibles.²⁷

A finales de los setenta, Chantal Akerman se lanza al mundo del cine con *Saute ma ville*. Según Garrel, ella pudo ser la primera mujer joven de su época en

26 Philippe Garrel y Thomas Lescure, *Une caméra à la place du cœur* (Admiranda/Institut de l'image: 1992), 38. <http://bandesapart.fr/?films=les-ministeres-de-lart>. De nuestra traducción del francés: *Chantal, elle avait quelque chose de la simplicité à l'Entrepôt, quelque chose de l'intelligence à Rotterdam. Enfant chérie des femmes de notre génération. Ce qu'il y a de plus joli dans le courage d'une femme, elle le pose là sur un film. News from Home de Chantal Akerman. Sainte solitude, amours, secrets, ténacité. Chantal.*

27 Pablo Martín Castro, "Philippe Garrel", en *laFuga*, 20. (2018-10-19): <http://2016.lafuga.cl/philippe-garrel/858>.

hacer cine. Así, Eustache, Garrel y Akerman empiezan teniendo en común la experimentación con el carácter formal y narrativo de sus obras, tal como lo hacían los padres de la *nouvelle vague* (Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Agnès Varda, Louis Malle o Alain Resnais). Sin embargo, los cineastas pos-*nouvelle vague* no usaban los métodos convencionales de producción que emplearon sus antecesores. La crítica de cine Nanako Tsukidate señala:

Al nivel del sistema de producción, sin embargo, la *Nouvelle Vague* ha preservado mucho algunas modalidades de financiamiento bastante clásicas, a pesar de sus cambios estéticos. La generación de Garrel ha comenzado a realizar sus filmes en un desierto económico total, afuera del sistema tradicional.²⁸

Tal fue el caso de *Saute ma ville*, que se realizó en 1968 durante una noche de noviembre, con una cámara prestada y «sin planificación previa ni un guion al uso, el resultado es un trabajo espontáneo, con una componente catártica muy importante».²⁹ Dado que Akerman no tenía dinero, tuvieron que pasar dos años para que retirara su cortometraje del laboratorio de edición Meuter Titra. Fue el director del laboratorio quien le pidió que lo sacara y le aconsejó llamar al canal de televisión RTB para distribuirlo. De esta manera, Akerman conoció a Eric de Kuper, que en ese entonces producía un programa llamado *De Andere Film* (*La otra película*) en el que se transmitía cine poético, no narrativo como *Eika Katappa* (1968) de Werner Schroeter y *Dyn Amo* (1972) de Stephen Dwoskin.

La distancia de Akerman con los métodos convencionales de producción en sus primeros filmes, y su debut en pleno contexto de la generación de Garret, son acontecimientos que la conllevaron a ser parte de la pos-*nouvelle vague*. Un movimiento que realizaba producciones de manera espontánea, improvisada, sin una historia atrás de la cámara y cuyos miembros tenían como hilo conductor la puesta en escena de lo inmoral, el suicidio, la juventud y la soledad. Akerman seguirá abordando estos temas a lo largo de filmes como *Je, tu, il, elle* (1975) y *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080, Bruxelles* (1975), largometraje que se convirtió en una suerte de extensión de *Saute ma ville*, pensado en la necesidad de criticar el espacio de la mujer en la sociedad. *Jeanne Dielman* nos permitirá reflexionar sobre el cine feminista como respuesta crítica al sistema patriarcal.

28 Nanako Tsukidate, "Philippe Garrel...", 8. De nuestra traducción del francés: *Au niveau du système de production, cependant, la Nouvelle Vague a peu ou prou préservé des modalités de financement assez classiques, malgré ses bouleversements esthétiques. La génération de Garrel a commencé à réaliser ses films dans un désert économique total, en dehors du système traditionnel.*

29 Otero, *Chantal Akerman. Estrategias...*, 28.

Por elección, el equipo de *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080, Bruxelles* está compuesto esencialmente por mujeres
(Par choix, l'équipe est essentiellement composée de femmes)
Asistentes de dirección: Marilyn Walelet, Serge Brodsky, Marianne de Maylder.
Imagen: Dominique Delesalle
Dirección de foto: Babette Mangolte
Montaje: Patricia Canino
Scripte: Danae Maroulacou
Sonido: Banie Deswarte, Françoise Van Thienen
Montaje sonoro: Alain Marchal
Mezcla: Jean Paul Loublier
Producción: Evelyne Paul
Actores: Delphine Seyrig, Jan Decorte, Henri Stork,
Jacques Doniol-Valcroze, Yves Bical.

El cine feminista y las narrativas corporales en *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975)

44

Comer totalmente sola en una cocina. El espacio doméstico como dicen ahora. Es menos cómico y nada burlesco, es triste, incluso. Es como una respuesta a Saute ma ville o, más bien, Saute ma ville ya era una respuesta a Jeanne Dielman.³⁰

Durante doscientos minutos el espectador observa la cotidianidad de un ama de casa llamada Jeanne Dielman, que vive con su hijo adolescente en un departamento en Bruselas. El filme está compuesto por tres días dramáticos durante los que Jeanne realiza sus rutinas domésticas como cocinar, tender la cama, limpiar, lavar los platos, salir de compras y, ocasionalmente, se prostituye en el departamento antes de que llegue su hijo. Estas actividades son algunas características que definen la imagen estereotipada de la mujer tanto en la ficción como en la realidad.

Sin embargo, la constante repetición de estas actividades en la imagen cinematográfica deviene el ritual doméstico en una coreografía que desarrolla la estructura narrativa del film. Tal estructura desecha el uso excesivo de los diálogos, convirtiendo las acciones corporales en las líneas de lo que podría describirse como un diario íntimo, el cual, como indica el crítico David Oubiña: «Pretende anular el azar, la casualidad, intenta controlar el curso de los acontecimientos a través de la estructura cíclica del hábito. Por eso es el género de neurosis obsesiva; ese fluir re-

³⁰ Chantal Akerman. "La hielera está vacía. Podemos llenarla". En *Chantal Akerman. Una autobiografía*. (Argentina: Malba- Colección Constantiti). 2005, 47.

gular, pautado, maniático».³¹ Según esta definición, se le da un sentido a la coreografía de Jeanne; todo su orden se trata, entonces, de los síntomas de una neurosis que finalmente la impulsan a cometer el asesinato con el que termina el tercer y último día dramático.

La soledad y los silencios refuerzan la noción de intimidad en Jeanne Dielman, los diálogos pasan a segundo plano y son usados con más frecuencia en los breves encuentros de Jeanne con su hijo y sus clientes. Además, resultan tan naturales que el espectador se siente parte de la experiencia cotidiana de Jeanne. Gus Van Sant y Todd Haynes, desde su condición como cineastas, comentan:

Gran parte de la información, las explicaciones sobre los personajes y la historia de un gran número de films provienen de lo que las personas dicen, de la forma en que lo dicen, y en general hablan más bien con la intención del público que en nombre de las necesidades de verosimilitud vinculadas a los personajes. Por el contrario, los diálogos del film de Chantal Akerman son un evento que ocurre exclusivamente entre los dos personajes en el proceso de hablar, no se tratan como espectadores.³²

El poco uso de la palabra define el campo de la visión del espectador en el cuerpo de Jeanne, en su temporalidad y ritmo con el que hace y repite constantemente la actividad de cocinar y limpiar. Pero estas escenas no solo responden a Jeanne, sino que también evocan la imagen de la mayoría de mujeres que habitan en una casa; imagen que puede ser relacionada con nuestra madre, abuela, tía, amiga, etc. Esta relación ocurre porque las actividades domésticas han sido colocadas en la conciencia social como quehaceres 'normales' del género femenino. La antropóloga Marta Lamas, en su texto "El género es cultura" explica que los estereotipos sobre el ser o hacer de hombres y mujeres, es una construcción cultural y cita a Pierre Bourdieu para señalar que el género es «la mejor fundada de las ilusiones colectivas».³³ Esto responde a una ilusión binaria que clasifica a los hombres y a las mujeres por su vestimenta, maneras de expresarse, espacios ocupacionales, entre otras actividades que representan a cada género dentro de un sistema heteronormatizado.

31 David Oubiña. "Íntima bitácora. El cine infrafino de Chantal Akerman". En *Chantal Akerman. Una autobiografía*. (Argentina: Malba- Colección Constantiti). 2005, 22.

32 Todd Haynes, Gus Van Sant. "Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles". En, *Chantal Akerman: Autoportrait en cinéaste*. (París: Centre Georges Pompidou/Éditions Cahiers du cinéma, 2004), 180. De nuestra traducción del francés: *Le dialogue est l'une des armes qui empêchent une telle indetification. Une grande partie des informations, des explications concernat les personnages et l'histoire d'un grand nombre de films proviennent de ce que le gents disent, de la manière dont ils le disent, et en général ils parlent plutôt à l'intention du public qu'au nom de nécessités de vraisemblance liées aux personnages. Au contraire, les dialogues du film de Chantal Akerman sont un événement que se produit exclusivement entre le deux personnages en train de parler, ils ne sont pas adressés en spectateur.*

33 Marta Lamas, "El género es cultura". En *V campus euroamericano de cooperación cultural*. 2007, 3. https://perio.unlp.edu.ar/catedras/system/files/3.p_lamas_m._el_genero_es_cultura.pdf

Entonces, la imagen de la mujer en la cocina se vuelve algo socialmente normal y habitual que, en algunas ocasiones, nos lleva inconscientemente a invisibilizarla del espacio doméstico. De esta manera la mujer es detenida en un espacio anónimo, «¿cómo liberarla?» es la pregunta en cuestión. Akerman la responde gracias a su interés por develar el gesto femenino en sus imágenes. No acude al reclamo o a la protesta en los diálogos de Jeanne, porque esto haría que el personaje sea construido en relación a la figura preestablecida del héroe que lucha contra su enemigo, y no es sobre esto que va la película, sino que se asienta en la idea feminista de buscar la igualdad y criticar al sistema patriarcal a través del cuerpo del personaje. Deleuze hace la siguiente reflexión sobre esto: «El personaje se reduce a sus propias actitudes corporales, y lo que debe surgir de ellas es el *gestus*, es decir, un 'espectáculo', una teatralización o una dramatización que vale por cualquier intriga».³⁴ Y agrega: «la innovación que introduce Chantal Akerman es mostrar las actitudes corporales como el signo de estados de cuerpos propios del personaje femenino».³⁵

Además del cuerpo, el tiempo es otro recurso que Akerman usa para posicionar a la mujer en el espacio cinematográfico. Las largas escenas de Jeanne pelando papas, cocinando o bañándose, compuestas por planos fijos que suelen durar aproximadamente tres minutos, son capaces de hacer sentir al espectador estar en el lugar de la mujer, incitándolo a una relectura del espacio doméstico y de las acciones de Jeanne. De esta manera, la imagen cinematográfica que reproduce el *gestus*,³⁶ compromete a la mirada en su acción de observar. Las actividades domésticas superan las perspectivas del público y se convierten en manifestaciones fenomenológicas, como lo indica la misma Akerman:

Para mi cine, tengo más bien la impresión de que la palabra más conveniente es fenomenológico: siempre es una sucesión de acontecimientos, de pequeñas acciones que se describen de manera precisa. Y lo que me interesa exactamente es esa relación con la mirada inmediata, con el cómo miras estas pequeñas acciones que pasan. Y también es una relación con la extrañeza. Todo es extraño para mí, todo lo que no sale a la superficie es extraño. Una extrañeza ligada a un conocimiento, ligada a alguna cosa que siempre has visto, que siempre está allí en torno tuyo. Lo que produce un sentido.³⁷

34 Gilles Deleuze, *Cine II. La imagen tiempo* (Barcelona, Ediciones Paidós, 1987), 225.

35 Deleuze, *Cine II...*, 260.

36 Lo que llamamos *gestus* (énfasis propio) en general es el vínculo o el nudo de las actitudes entre sí, su coordinación recíproca, pero en cuanto no depende de una historia previa, de una intriga preexistente o de una imagen-acción. Por el contrario, el *gestus* es el desarrollo de las actitudes mismas y, con este carácter, opera una teatralización directa de los cuerpos, a menudo muy discreta, pues se efectúa independientemente de cualquier rol (Deleuze, *Cine II*, 255).

37 De Certeau, Michel, Luce Giard y Pierre Mayol. *La invención de lo cotidiano 2. Habitar, cocinar*. México D. F.: Universidad Iberoamericana, 1999, 157.

Chantal Akerman encuentra posible transmitir ese sentido, o sentidos, que se producen tras la observación de los planos de *Jeanne Dielman*, por medio del tiempo; es decir, proyectando las acciones que realiza Jeanne en tiempo real. Así, la cineasta refleja el grado de importancia que le da al personaje y, a su vez, implementa un ejercicio de observación en el espectador, transformándolo en una suerte de investigador etnográfico que mira sistemáticamente las prácticas cotidianas de la mujer. Esto se trata de un aprender a mirar las posturas del cuerpo femenino en el espacio doméstico, donde las mujeres deben inventar, día a día, métodos y maneras de hacer sus actividades, las cuales nadie las había reconocido y consolidado en el cine como lo hizo Akerman.

Referencias bibliográficas

- Akerman, Chantal. *Chantal Akerman: Autoportrait en cinéaste*, Ed. Cahiers du cinéma, 2004.
- Akerman, Chantal. –. "La hielera está vacía. Podemos llenarla". En *Chantal Akerman. Una autobiografía*. Argentina: Malba- Colección Constantiti, 2005.
- Camera obscura, *Interview with Chantal Akerman*, Camera Obscura eds. 1977.
- Casas, Quim. "Philippe Garrel, Los ministerios del arte", en I Congreso internacional sobre Cine Europeo Contemporáneo. Barcelona: Universidad Pompeu Farra, 2005.
- De Certeau, Michel. Giard, Luce y Mayol, Pierre. *La invención de lo cotidiano 2. Habitar, cocinar*. México D. F.: Universidad Iberoamericana, 1999.
- Garrel, Philippe. Lescure, Thomas. *Une caméra à la place du cœur*. Admiranda/Institut de l'image, 1992.
- Gilles Deleuze, *Cine II, La imagen tiempo*. Barcelona: Paidós, 1987.
- Hée, Arnaud. *Pierrot le fou, Jean-Luc Godard, Cuaderno pedagógico*. España/Francia: CinEd, 1992.
- Lamas, Marta. "El género es cultura". En *V campus euroamericano de cooperación cultural*. 2007.
- Momcilovic, Jérôme, *Dieu se repose mais pas nous*. France: Capricci, 2018.
- Otero, Renata. *Chantal Akerman. Estrategias para la autorrepresentación*. Universidad de Barcelona. Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Historia del Arte, 2007.
- Oubiña, David. "Íntima bitácora. El cine infrafino de Chantal Akerman". En *Chantal Akerman. Una autobiografía*. Argentina: Malba- Colección Constantiti, 2005.

Webgrafía

- Olea, Andrea. "Para las mujeres, Mayo del 68 empezó en junio". País Vasco: *Revista Pikara* [11/05/18]. Disponible en: <http://www.pikaramagazine.com/2018/05/para-las-mujeres-mayo-del-68-empezo-en-junio/>
- Otero, Renata. "Entender a la nieta para comprender a la abuela", en *Chantal Akerman Cineasta de culto, mujer y transgresora*. Texto escrito para el seminario de la Universidad

de Varán USC, 28-29 de julio, 2016. Con la dirección de Renata Otero y Marta Pérez Pereiro. Disponible en: <http://edicions.mostrafilmsdones.cat/index/entender-a-la-nieta-para-comprender/#marker-735-4>

Raynal, Jackie. "El grupo Zamzibar", traducción de Francisco Algarín Navarro, en: <http://www.ocec.eu/cinemascomparativecinema/index.php/es/11-materiales-web/70-el-grupo-zanzibar#notal>

Russell, Catherine. "Otra mirada". 2008. Disponible en: http://www.academia.edu/33346893/OTRA_MIRADA_CATHERINE_RUSSELL

Tsukidate, Nanaki. "Philippe Garrel, l'expérience interieur/exterieure. Philippe Garrel et sa génération dans les années 1960-1970". [France, 5/04/2018]. Disponible en: <http://debordements.fr/Philippe-Garrel-l-experience-interieure-exterieure-671>

Filmografía

Saute ma ville, 1958, Bélgica, 35 mm, 13 min, b/n, sin diálogos.

Jeanne Dielman, 23, Quai du commerce, 1080 Bruxelles, 1975, Bélgica-Francia, 35 mm, 200 min, color.

Aujourd'hui, dis-moi, 1982, Francia, 45 min, color.