



Akerman, Chantal. *D'Est (Del Este)*. Bruselas: Paradise Films, 1993.

REVISTA DE CINE

FUE
RAD
ECA
MPO

Vol. 8 N.º1 / Guayaquil
I semestre 2024
ISSN 2661-6602

Mundos alternos en el mismo lugar

Multiversos, repeticiones y divergencias en Chantal Akerman y Jean-Luc Godard

11

Alternate Worlds in the Same Place
Multiverses, Repetitions, and Divergences
in Chantal Akerman and Jean-Luc Godard

Juan Alfredo Paredes Beckmann

Universidad Oberta de Cataluya (UOC)

jackbeckmann@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5581-7630>

RESUMEN

En este escrito exploramos el concepto de mundos alternos, también conocidos como multiversos, que surgen a partir de conceptos como repeticiones y disruptpciones que son capaces de subvertir un mundo unívoco de lo igual. Para ello, analizaremos una selección de películas de Chantal Akerman y Jean-Luc Godard con el fin de criticar la tendencia en la industria estadounidense de representar multiversos superficiales para simplificar la complejidad caótica de la diferencia como posibilidad multiversal. Por lo tanto, esta tendencia pensada para la cultura popular responde a una demanda a fin de crear una estructura narrativa que busque la venta excesiva de productos venideros como series, películas y otras mercancías referentes. Por ello, la idea de multiverso que acogemos y desarrollaremos corresponde a procesos multiversales e divergentes en lugar de productos destinados al consumo reiterativo.

Palabras clave: multiverso, repetición, Akerman, Godard

ABSTRACT

12

In this paper we explore the concept of alternate worlds, also known as multiverses, which arise from concepts such as repetitions and disruptions that are capable of subverting a univocal world of the same. To do this, we will analyze a selection of films by Chantal Akerman and Jean-Luc Godard in order to criticize the tendency in the American industry to represent superficial multiverses in order to simplify the chaotic complexity of difference as a multiversal possibility. Therefore, this trend designed for popular culture responds to a demand in order to create a narrative structure that seeks the excessive sale of upcoming products such as series, movies and other related merchandise. Therefore, the idea of the multiverse that we embrace and will develop corresponds to multiversal and divergent processes instead of products intended for repetitive consumption.

Keywords: multiverse, repetition, Akerman, Godard

El cine es movimiento que expone realidades alternas, mundos paralelos y reiterativos. En lugar de desarrollar y responder directamente a la previa obtenida, expondremos y sostendremos que la idea de conjugar otros lugares en el mismo sitio, esta dinámica va a tomar el nombre de «multiverso». La idea de multiverso delata las necesidades intrínsecas de reflexionar lo espacio-temporal en conjunción con el movimiento, el devenir del cosmos, por lo cual la sensación de este término tiene que ver con una noción de la repetición de una posibilidad otra: un espacio tangente a lo que asociamos posiblemente como lo cotidiano.

Lo multiversal es caótico, tiene un ritmo inmanente y descontrolado. No obstante, la idea de la naturaleza caótica es peligrosa para la civilización occidentalizada, por lo que la industria cinematográfica, sobre todo la norteamericana, busca crear un mundo nuevo, pero seguro, restringido y controlado; una tangente sin caos. Un lugar estable e inofensivo para el poder¹. Un sitio acabado con texturas celestiales y metraje exquisito: aguas calmas. Sin embargo, este tipo de propuestas tienden a simplificar la complejidad de la diferencia que nos propone el movimiento del caos, las posibilidades del cine alojadas desde repetición, las mismas que difieren de las normas. La industria restringe, moraliza y anula la multiplicidad de la diferencia, porque la potencia de la diferencia se multiplica en un movimiento multiprogresivo hacia lo infinito.

El cine de Chantal Akerman (1950), como el de Jean-Luc Godard (1930), nos expone las repeticiones a partir de sus propuestas estilísticas y estéticas muy personales. Akerman busca la repetición de acciones cotidianas que cuentan con un acto de creación y que son contestatarias a un sistema opresor de la diferencia femenina, mientras que Godard crea un mundo de las imágenes donde la trama queda castrada y una historia, aunque se encuentre por detrás de estas

¹ Foucault determina las heterocronías y las heterotopías como otros espacios y dimensiones de sentido que escapan al poder. Foucault hace una genealogía donde reflexiona sobre la existencia de otros espacios que confluyen en el mismo lugar y que, aunque el poder busque asfixiarlos, agruparlos y domarlos, existen. Vale agregar que esto que propone Foucault también puede ser visto como aproximaciones multiversales. Véase Michel Foucault, «De los espacios otros “Des espaces autres”» (conferencia dictada en el Cercle des études architecturals, 14 de marzo de 1967), *Architecture, Mouvement, Continuité*, n.º 5 (octubre de 1984): 86.

imágenes que las compongan, no tiene mucho sentido gracias a la interconexión que es completada desde y por el público espectador. Ahí acontece el multiverso de la microdiferencia. Nos muestran realidades alternas, realidades no escuchadas y mundos estéticos que podemos entender como un multiverso de lo sentido.

Vale recapitular diciendo que la definición de multiverso no es nueva ni creada por estos cineastas antes mencionados. Los griegos pensaban en otros lugares posibles hacia el infinito y que no tienen principio ni fin. El presocrático Anaximandro de Mileto concebía el *ápeiron* como el principio (*arjē*) de todas las cosas y, de lo cual, no posee como atributo la ausencia de los límites. De esta materia primaria, inengendrada e imperecedera, inmortal e indestructible, el mundo surge por separación en virtud del movimiento. Esta idea aparece también en algunos textos órficos.²

El *ápeiron* se puede equiparar al Caos hesiódico y a la idea órfica que proponía una materia infinita en cuyo seno surge el huevo cósmico y su dinamicidad expansiva. La limitación de lo ilimitado mediante la imposición de números sobre él se aplica.³

14

Aquel proceso lleva a la generación del *kósmos*, es decir, hacia el universo y a las leyes naturales que lo gobiernan.⁴

A pesar de que para Anaximandro de Mileto las leyes se configuran desde lo natural, no confundamos la naturaleza con las imposiciones ni manifestaciones humanas de la cultura. En este sentido, Anaximandro fue el primero en sustentar que la vida se genera en el agua y que esta vida se va a adaptar según el ambiente que lo rodea, por lo que las reglas humanas entran, así como las manifestaciones culturales, a consecuencias de la adaptabilidad del movimiento. De esa manera, el movimiento puede ser dirigido, estimulado y retenido.

El multiverso que reflexionamos en este texto no tiene que ver con la idea de la industria estadounidense de multiverso. El cine nos

2 Los órficos alababan a Apolo y apostaban por la conservación del estado puro del alma. Ellos habitaban entre la creencia y el pensamiento.

3 José Antonio García González, «El problema de la forma de la Tierra en Anaximandro», *Geocentrismo y esfericidad*, vol. 42, n.º 86 (2019): 17.

4 Léase más en Jonathan Barnes, *Los presocráticos* (Madrid: Cátedra Teorema, 2000), 40.

permite adentrarnos en una relación alterna con la realidad; esto no es nada nuevo. Lo que proponemos es detenernos en la repetición para encontrar en ella disrupciones que nos replanteen, con aparentemente lo mismo, un plano multiversal de la realidad. Para ello, examinaremos ciertos detalles de películas de los cineastas Jean-Luc Godard y Chantal Akerman, entre las que se incluyen *Pierrot el loco* (*Pierrot le fou*, 1965), *Salta mi ciudad* (*Saute ma ville*, 1968), *Jeane Dielman* (1973), *Del Este* (D'Est, 1993), *El libro de imágenes* (*Le livre d'image*, 2018) y *Adiós al lenguaje* (*Adieu au langage*, 2014). No obstante, haremos una breve crítica a cómo concibe la industria, sobre todo hollywoodense, la idea de multiverso para hacer negocio y, también, moralizar a la audiencia.

La danza filosófica de la repetición y sus restricciones

Domar, restringir; repetir y expandir. A partir de estos dos puntos que se expanden a cuatro, podemos brevemente comentar una dicotomía en la concepción humana sobre desarrollo multiversal. Si bien los griegos no elaboraron una reflexión sobre lo multiversal como lo conocemos en la modernidad, asentaron las bases:

15

Leucipo (s. V a.C.), Demócrito (460 a.C.-370 a.C.), Metrodoro de Quíos (s. IV) y posteriormente Epicuro (circa. 341 a.C.- 270 a.C.). En la Física de Simplicio se puede leer: Pues los que supusieron que los/ mundos eran infinitos en número,/ como los seguidores de Anaximandro,/Leucipo y Demócrito y, después de ellos, los de Epicuro, supusieron que/ nacían y perecían durante un tiempo/ infinito, naciendo siempre unos y/ pereciendo otros; y afirmaban que el/ movimiento era eterno. Una mención especial merece el pitagórico Petron de Himera (s. VI a.C.), quien sostenía que existían 183 mundos/universos.⁵

⁵ Lizbeth Cabrera, «El multiverso, ícono del diálogo transdisciplinario: una aproximación en las obras de Jorge Luis Borges, Yasutaka Tsutsui y Grant Morrison» (tesis de doctorado, Universitat Autònoma de Barcelona, 2017), 42.

El estudio de otros mundos, que ahora entendemos como universos otros, son pensados como un factor indeterminado que ramifica el movimiento y el desarrollo del devenir cósmico, donde la ausencia, el sentido y la repetición crean una posibilidad múltiple de existencias.

Bajo esta noción, lo que realmente se está debatiendo es cómo el movimiento transforma al ser, lo expande como la sucesión indeterminada de la existencia. Un objeto carece todo lo que tiene otro, pero también posee las mismas características de «eso otro» que le falta. Heráclito, según Aristóteles, se concentra en la transformación hacia otro estado y desde la repetición se posibilita la expansión transformativa.

Según Aristóteles, «el relato de Heráclito dice que todo es y no es»; era esta una visión de Heráclito corriente en época de Aristóteles, a pesar de que el propio Aristóteles, por razones filosóficas, fuese en ocasiones reacio a aceptarla. El contexto en que aparece esta observación de Aristóteles nos permite interpretarla de forma bastante precisa: «Tomad una cosa cualquiera: hay alguna propiedad que, posee y de la que al mismo tiempo carece».⁶

16

La idea de que un objeto sea dos cosas al mismo tiempo y en el mismo lugar, ayuda a pensar en cómo la diferencia es transitiva, expansiva y múltiple, y se estimula con un movimiento material que se sustenta en el constante cambio reiterativo.

Como habíamos mencionado, en la concepción del *ápeiron* de Anaximandro, podemos ver cómo un principio detona la multiplicidad y el movimiento. Esto se conecta a la visión de Heráclito sobre la constante transformación y coexistencia de contrarios. El planteamiento de Heráclito cuenta con la condición del cambio perpetuo material que resalta la repetición. Aunque un elemento parezca a simple vista el mismo, va a ser en la repetición del flujo donde ocurre una modificación del mundo. El cambio constante descrito por Heráclito no solo es plausible para pensar lo multiversal, sino esencial

⁶ Barnes, *Los presocráticos*, 88.

para sustentar la idea de la repetición que dinamiza la multiplicidad transformadora. Heráclito toma como ejemplo el río.

Aguas distintas fluyen sobre los que entran en los mismos ríos (43: B 12 = 40 M). Entramos y no entramos en los mismos ríos: tanto somos como no somos (44: B 49a = 40 (c2) M). No es posible bañarse dos veces en el mismo río (45: B 91 = 40 (COM).⁷

En otras palabras, para que nunca sea un mismo río, debe haber la repetición del movimiento de las aguas que se entremezclan y arrasan la materia del terreno que da paso al cambio. Es allí donde se puede ver otros aspectos del mundo e, inclusive, de otros mundos. Por ello, en esta dinámica de una producción infinita, el mundo, aunque sea otro, sigue siendo el mismo al mismo tiempo gracias al movimiento de la repetición. De ahí la existencia de un posible y mismo ser en el movimiento hacia otras posibilidades ambivalentes e identitarias de existencia, donde la repetición posibilita otras formas de entender el universo.

17

Este detalle lo podemos ver en el *boom* de las películas hollywoodenses de superhéroes o con películas taquilleras que tratan de multiversos como *Doctor Extraño*, *Multiverso de la Locura* (*Doctor Strange in the Multiverse of Madness*, 2022) y *Todo en todas partes al mismo tiempo* (*Everything Everywhere All at Once*, 2022). La diferencia entre las propuestas que restringen con las que expanden es que, aunque estos productos reconocen la existencias de multiversos, no estimulan su naturaleza diferencial de expansión hacia la multiplicidad, sino que lo cierran hacia una explicación o síntesis ontológica de sentido. Para estos, hay un universo aparentemente puro y verdadero del cual formamos parte y el resto se queda restringido al otro lado, como si se tratara de cuidar un principio puro, donde la repetición y expansión no normada es de naturaleza impura. Esto va a ser el segundo punto, lo que busca restringir la multiplicidad y la diferencia existencial.

7 Cita de Heráclito tomada de Barnes, *Los presocráticos*, 84.



Imagen 1. Raimi, Sam. *Doctor Strange in the Multiverse of Madness*. Burbank: Marvel Studios, 2022.



Imagen 2. Godard, Jean-Luc. *Pierrat le fou*. París: Société Nouvelle de Cinématographie, 1965.



Imagen 3. Akerman, Chantal. *No Home Movie*. Bruselas: Paradise Films, 2015.

Vale comentar brevemente para entrar en contexto que estos ejemplos de películas hollywoodenses que tratan sobre multiversos no son cine, no tienen una función de película como tal, sino que cumplen con una labor más que nada publicitaria, son productos que apelan a otra reiteración: el consumo. En principio, estos productos cinematográficos generan ventas de sus productos, así como la promoción de otras películas y series⁸, por ejemplo, de Marvel Studios. En este sentido, la concepción de lo multiversal será la instrumentalización de la repetición que ya no será hacia un movimiento que parte del caos y que nos lleva a diferentes modos de existencia, sino para el reiterante consumo. Por ese motivo, este ejercicio tiene la función de domar el movimiento caótico de la diferencia. Gracias al *marketing*, el público logra enterarse, de una manera fácil, de la existencia y del concepto del multiverso y quedan predisuestos al concepto para el consumo de los productos venideros de la marca y todas sus variaciones.

Esta instrumentalización del concepto de multiverso logra crear una estructura narrativa menos compleja y más pensada, cuyo fin es también guiarnos hacia un moralismo implícito. Un mundo que se despliega para cerrarse. Esto lo podemos ver en *Todo en todas partes al mismo tiempo* (2022): aunque haya sido hecha con bajo presupuesto (25 millones de dólares) y por una productora relativamente pequeña, A24 Films, busca resumir el «todo» en unas pocas expresiones humanas cargadas de un aprendizaje moralizador, donde los personajes aprenden de otros universos para ser mejores personas en su universo principal. La propuesta resulta ser ambiciosa y trata de resumir el «todo» en términos aislados y narcisistas, con el fin de mejorar las vidas de los protagonistas.

19

⁸ «Se había pensado que el atractivo del multiverso radicaba en su infinita posibilidad. Imaginar que el único límite de la existencia es la amplitud de nuestra propia imaginación (...) *Doctor Strange in the Multiverse of Madness*, no tiene un potencial creativo. Aquí lo importante son sus cameos (apariciones de otros superhéroes). Podrían existir un millón de universos, y todos contendrían apariciones sorpresa de personas y cosas por las que los fans pueden gritar y gritar, antes de comprarlos como juguetes a la salida del cine».

Léase más en Clarisse Loughrey, «Reseña de 'Doctor Strange in the Multiverse of Madness'. Sam Raimi no puede rescatar un desastre total», *Independent en Español* (2023), <https://www.independentespanol.com/entretenimiento/doctor-strange-pelicula-marvel-wanda-b2077763.html>

Por esta razón, la idea de un multiverso resulta tan seductora. Tiene sentido abandonar un mundo condenado por nosotros mismos, ya que esto nos permitiría repetir nuestras vidas en una versión donde podríamos ser otras personas con el mismo rostro. Esta idea aparentemente revolucionaria ahoga lo caótico que resultaría conocer un espacio multiversal y da paso a una realidad del aprendizaje moral y consumista que busca un éxito normado y seguro, de manera que el multiverso aquí, a diferencia de lo anterior, serviría como comparativa de lo que no se debe hacer y así poder mejorar. Este filme nos muestra un multiverso homogenizado que rechaza lo anormal, donde lo distinto es representado como un «todo» seguro, con el objetivo de suplantar las características compuestas, muchas veces inconexas e irremplazables de nuestras autonomías mutiversales como posibilidad expandida.

Todo en todas partes al mismo tiempo es una multiplicación de lo igual que se disfraza bajo la palabra «múltiple». La multiplicación de lo igual no es multiversal. En esta película todas las versiones de una persona parecieran ser la misma que se decidió por algo más, por lo que su entorno se vuelve extraño, como una mofa de lo diferente, sin embargo, la persona no cambia en términos ontológicos. Hay personas extrañas, con manos de salchichas, con cuerpos de piedra y decorados extravagantes o exagerados, pero los protagonistas son las mismas personas que siguieron el camino diferente. Cambia el contexto, el entorno, pero no la condición de los personajes; siguen estando los personajes del punto de partida sobre los demás universos. Esta dinámica responde al agotamiento del cine de superhéroes y refuerza la idea de exponer propuestas que parezcan nuevas siempre y cuando vendan. Por lo tanto, este fenómeno termina sustentándose como la repetición de una posible fórmula para que Hollywood pueda ofertarnos más propuestas de lo que consideramos como multiverso⁹ de lo seguro.

9 Películas como *The Flash* (2023) y los *Elseworlds* (2025) de DC Comics son ejemplos de filmes que buscan repetir la idea de los multiversos para crear productos taquilleros.

Estas películas mencionadas cuentan con las siguientes características: la rapidez narrativa, la desestructura argumentativa que busca explicar un «todo», la enseñanza moral y la idea de repetir una fórmula desde los deseos fantasiosos y egoístas que identifiquen a grandes públicos. No obstante, la repetición no es solamente crear productos en masa con una aceptación homogénea. Esta no es la única forma de repetición. Aunque el fin de esta iniciativa sea comercializar productos repetidos para vender aceleradamente, hay otros tipos de repeticiones que nos llevan a conectarnos con acciones o procesos para ver algo que se nos había pasado. En este sentido sería darle «de-espacio»¹⁰ al entramado iterativo y cotidiano. Esto nos permitiría ver el cine no como un entretenimiento que nos medie con el placer inmediato, sino como una impronta ético-política de observar los entramados de las versiones múltiples de la realidad.

La repetición de Akerman

21

Chantal Akerman se radicó en París en 1968, donde aprendió dramaturgia en L'Université Internationale du Théâtre. En ese mismo periodo histórico tiene lugar la segunda ola feminista, que estaría formada por nuevas voces críticas. Akerman realizó su primer cortometraje, *Salta mi ciudad (Saute ma ville)*, 1968), en el cual, además de dirigir y actuar en su cinta, da una muestra o un indicio de su propuesta cinematográfica, debido a que ella establece unos lazos hacia unas sensibilidades proporcionales entre su intimidad biográfica con el espectador y su interés político. Por ello, la ficción se convierte en un medio exponencial de esta relación repetitiva de acciones cotidianas donde habita lo femenino. «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 po-

¹⁰ La palabra «de-espacio» debe entenderse a partir del detenimiento, donde solo así acontece un lugar. No es posible observar ni habitar en una época de la aceleración, ya que nos encontramos colapsados gracias a la infinidad de productos, así como de la impronta aceleración de los contenidos.

líticamente»¹¹. Esta relación en Akerman no tiene que ver con una política supremacista y superficial, sino desde una relación con ella misma y su madre, en la cual ha encontrado una estela de posibilidad femenina.

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.¹²

Esto determina en Akerman una desvinculación con cierta imagen de mujer propuesta por el machismo de manera sociocultural, como estereotipo, y entra en un lugar de lo femenino muy íntimo y personal.

Akerman encuentra, a través de su madre, una feminidad alterna al universo cognitivo y epistemológico de su época. Vale recordar que en este momento hay una apuesta por el psicoanálisis al que la directora no se suscribe como pensadora, sino que visita desde su feminidad para transgredirlo. Jaques Lacan, en sus seminarios, se encontraba en disputas y acuerdos con el ortodoxo psicoanálisis freudiano, el cual ya había creado un escenario edípico, donde la mujer se encontraba ligada a la repetición para encontrar neuróticamente, y en muchos casos de manera histérica, su deseo. Lacan va a comentar que estamos en falta y que, como resultado de la búsqueda de ese gran otro (A), tendríamos un resto que Lacan lo denominará como el objeto pequeño (a). Ya que para el psicoanálisis la mujer va a estar en una reiterativa falta de deseo, sus potencias se movilizarán hacia el encuentro nómada de este deseo.

En este momento, Akerman nos muestra «una perspectiva feminista en el psicoanálisis que nos permite explorar las relaciones entre madres e hijas sin caer en prejuicios freudianos»¹³. Vale

11 Ivonne Marguilies, *Nada ocurre: El hiperrealismo cotidiano en Chantal Akerman* (Madrid: Editorial Ocho Milímetros, 2018), 5.

12 Renata Otero, «Chantal Akermann. Estrategias para la autorrepresentación» (tesis, Universidad de Barcelona, 2007).

13 Luis García, «Todo sobre mi madre y yo: género, memoria e identidad en el cine de Chantal Akerman», *Revista Latente*, n.º 20 (julio 2022): 15.

comentar que este va a ser un momento crucial no solo para el cine feminista, sino también para el psicoanálisis, ya que la idea de castración en el psicoanálisis tradicional va a ser subvertida.

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.¹⁴

La propuesta de Akerman agita la cultura de su tiempo, debido a que su repetición no va a condenar a las mujeres a una orden heteropatriarcal, sino que va «de-espacio» hacia el encuentro con las pulsiones de lo femenino. Este deseo lésbico y netamente femenino deja por fuera, y en la inutilidad, al hombre como centro de las relaciones humanas. Para el psicoanálisis lacaniano, el nombre paterno (NP) hace lazos con lo simbólico, es decir, con la realidad simbólica. Akerman nos muestra otras realidades posibles desde encuentros con lo femenino dentro de la propia repetición.

La moralidad de los personajes no tiene sentido en el cine de Akerman. Los personajes de Akerman no son ídolos, rufianes ni superhéroes, ni se encuentran en un escenario de la tragedia griega. Sus personajes habitan la realidad donde las labores cotidianas son muestras y registros de la singularidad humana. Este es el caso de su segundo largometraje, *Jeane Dielman* (1973). En *Jeanne Dielman*, la cineasta muestra tres días de la vida habitual de una ama de casa. Este filme otorgó a Chantal Akerman el reconocimiento internacional y la posicionó en el contexto del cine feminista. En una entrevista, ella comenta sobre la ejecución de este filme.

23

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 [...]

14 García, «Todo sobre mi madre...», 15.



Imagen 4. Kwan, Daniel, y Daniel Scheinert. *Everything Everywhere All at Once*. Los Ángeles: A24, 2022.



Imagen 5. Akerman, Chantal. *D'Est (Del Este)*. Bruselas: Paradise Films, 1993.



Imagen 6. Kwan, Daniel, y Daniel Scheinert. *Everything Everywhere All at Once*. Los Ángeles: A24, 2022.

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. Esta 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.¹⁵

Vale decir que las películas de Akerman cuentan con una sinceridad y una textura que reflejan un lugar interior, donde la dirección de arte también es parte de un registro íntimo donde se exterioriza no solamente el cotidiano, sino también la forma de mediar con este mundo interior plurivalente. Lo que se siente se expresa en los muros inconscientes del exterior. En *Jeanne Dielman* se muestran las labores y acciones cotidianas, pero lo importante es «lo que muestra y cómo lo muestra»¹⁶. La exposición de un evento y su temporalidad revela lo sensible puesto en relación con los demás y, de acuerdo con ello, las tensiones latentes que varían en cada repetición.

Por esto, en su obra no hay lugar para los grandes eventos dramáticos o una tragedia sin precedente de un lugar inmaterial y suprasensible de los personajes. Esta es una obra íntima, menor, donde «el personaje se reduce a sus propias actitudes corporales»¹⁷.

15 Chantal Akerman, *Camera obscura, Interview with Chantal Akerman* (Camera Obscura Eds. 1977), 118–119.

16 Akerman, *Camera obscura...*, 118–119.

17 Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (Barcelona: Paidós, 1987), 225.

No obstante, en su obra hay un registro de lo trágico, pero de manera mínima, de manera microscópica; los acontecimientos habitan en la producción de sus fuerzas activas. En este sentido, estos personajes están vivos y cuentan con un pasado, un futuro, y el presente es una muestra de la posibilidad multiversal. Es por esto que estas mujeres no son una descripción de otra persona. En la obra de Akerman, las mujeres son cuerpos que habitan en un espacio de lo real, son personas vivas que obran y se desplazan por la pantalla del cine.

En la propuesta cinematográfica de la realizadora, incluso los eventos de gran envergadura son dejados de lado en favor de las intimidades y sus repeticiones. Un ejemplo de ello es la película *Del Este* (*D'Est*, 1993), la cual aborda el tema de los desplazamientos migratorios en Europa del Este tras la caída del Muro de Berlín. En esta cinta, Akerman se cuestiona acerca de su propio pasado y busca una sensación que resulta ser inexpresable. «Y es que la representación del Holocausto “partía de la imposibilidad, la irrepresentabilidad de un acontecimiento atroz del que no se conservaban las imágenes”»¹⁸. Akerman se pregunta acerca de aquello que siente como parte de un trauma colectivo, pero que solo habita de manera singular en su mundo interior. En *Del Este*, la directora buscó seguir esa sensación hacia el pasado, ya que este permaneció desconocido y la vez muy presente en su interior.

Por esta razón, la biografía de Akerman es importante para su obra. En su propuesta, ya no importa la realidad paterna, sino la materna y, en particular, la su madre. En su libro, *Mi Madre ríe* (*Ma Mere rit*, 2013), hay una instancia y relación cercana con su madre, Natalia Akerman. Vale comentar que, biográficamente, Natalia estuvo interna en un campo de refugiados durante la Segunda Guerra Mundial. En 1943 fue deportada a Auschwitz-Birkenau. Aunque ella sobrevivió «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»¹⁹ de manera que «las vidas de Natalia y Chantal Akerman

18 Jaime Peña, *El cine después de Auschwitz. Representación de la ausencia en el cine moderno y contemporáneo* (Cátedra, 2020), 32.

19 Chantal Akerman, *Una familia en Bruselas* (España: Editorial Tránsito, 2020), 7.

quedarán marcadas por el Holocausto y siempre determinarán sus relaciones familiares»²⁰. De esta manera la propuesta de la directora ha sido indagar hacia el pasado, pero no como un ejercicio melancólico, sino como la repetición de un actual donde los gestos existen como posibilidad multiversal: el presente donde se manifiesta un pasado y que es determinante para un advenimiento, un mismo lugar donde, mediante la repetición, convergen diferentes tiempos y posibilidades en el mismo lugar.

Para Akerman somos hijas del holocausto, estamos marcadas por un trauma que ya no se presenta solamente en un acontecimiento pasado, sino que habita en el día a día, en el cotidiano, en las calles y en las casas. «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»²¹. La propuesta cinematográfica de la realizadora no evoca un pasado, sino que hace preguntas del trauma de este pasado y los desarrolla en un presente como mundo alterno.

Cabe preguntarnos ¿por qué no nos centramos en el gran evento como tal? La idea de vincular el trauma a un solo acontecimiento deslinda la violencia y los otros traumas de la vida que día a día sigue afectando nuestros cuerpos. El discurso heteropatriarcal pretende reunir todo trauma en un solo evento, los agrupa y los entierra bajo capas de errores del pasado, proyectando un presente donde todo aparentemente está bien. Akerman justamente no cree en la idea de expiación hegemónica y heteropatriarcal, con la que aparentemente todo se encuentra saldado en un presente, sino que hay unos traumas que se imponen a los cuerpos femeninos y que invisibilizan la potencia de las mujeres. Es por esto que los personajes femeninos de la obra de Akerman van a significar tanto desde sus actos reiterativos, desde la acción de la repetición, porque mediante la repetición se lleva consigo la posibilidad de un gesto diferente que trae como consecuencia la invención de mundos alternos.

20 García, «Todo sobre mi madre...», 10.

21 García, «Todo sobre mi madre...», 10.

La repetición de Godard

La repetición es también una constante en Jean-Luc Godard. Sus películas están determinadas por un espíritu de lo colectivo, una desterritorialización de la imagen tradicional. Con ese fin, la forma en que hace películas cambiará no solo para él, sino también para cineastas como la misma Akerman. Ella comenta:

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.²²

28

En *Pierrot el loco* (*Pierrot le fou*, 1965), Godard introduce una idea revolucionaria que desafía las convenciones cinematográficas, exigiendo reflexionar al espectador y buscar significados en una serie de imágenes que resultan ser una interpellación hacia el público. Así, Marianne, en *Pierrot el loco*, pasea por la playa repitiendo como una suerte de consigna iterativa: «¿Qué puedo hacer? No sé qué hacer. ¿Qué puedo hacer? No sé qué hacer. ¿Qué puedo hacer? No sé qué hacer»²³.

Aquí la repetición se define desde dos aspectos. En primer lugar, se refiere a la repetición de imágenes o momentos conocidos que son presentados de manera inconexa, sin una narrativa o guion clásico establecido para la completa compresión de los espectadores. La repetición de diálogos y preguntas se utiliza como un medio para

22 Otero «Chantal Akermann...», 28.

23 La frase en el idioma original es: «Qu'est-ce que j'peux faire ? J'sais pas quoi faire. Qu'est-ce que j'peux faire ? J'sais pas quoi faire. Qu'est-ce que j'peux faire ? J'sais pas quoi faire».

remodelar el mundo y evocar otro nivel de comunicación más allá de la conversación clásica que pretende siempre transmitir un mensaje a las masas. En segundo lugar, los diálogos se basan en preguntas e interrogatorios repetidas, lo que crea un efecto de mantra y ayuda a distinguir los atributos y particularidades de los personajes.

En Godard se destaca la importancia de la repetición tanto en la caracterización como en la construcción de los personajes desde el lenguaje. Si en Akerman había una repetición de las acciones que mostraban, dentro de la misma repetición, una diferencia, en Godard son las imágenes inconexas las que crean mundos alternos. Según Gilles Deleuze, en Godard hay una sucesión entre los tiempos en la narración, donde cada personaje cuenta con una carga de un antes y un después.

[...] la simple sucesión afecta a los presentes que pasan, pero cada presente coexiste con un pasado y un futuro sin los cuales él mismo no pasaría. Al cine le toca captar este pasado y este futuro que coexisten con la imagen presente. Filmar lo que está «antes» y lo que está «después»... Tal vez, para salir de la cadena de los presentes haga falta hacer pasar al interior del film lo que está antes del film, y lo que está después del film. Los personajes, por ejemplo: Godard dice que hay que saber qué eran antes de ser colocados en el cuadro, y después. «El cine es eso, en él el presente no existe nunca, salvo en los malos filmes».²⁴

29

Los personajes no son lo que se dice en escena, no se rigen por un plan con fines específicos como un producto estratégico de mercado. Por lo tanto, la idea de multiverso en estos autores difiere de una idea moralizante en la que lo diferente ocurre al mismo tiempo en cada espectador. Lo que los personajes son tiene que ver con lo que ocurre íntimamente en el espacio el cine, donde se crea una puesta en escena única en cada repetición: una remodelación y distribución de un mundo alternativo en cada mirada. Al igual que Akerman, los

24 Deleuze, *La imagen-tiempo...*, 60.



Imagen 7. Akerman, Chantal. *D'Est (Del Este)*. Bruselas: Paradise Films, 1993.



Imagen 8. Kwan, Daniel, y Daniel Scheinert. *Everything Everywhere All at Once*. Los Angeles: A24, 2022.



Imagen 9. Godard, Jean-Luc. *Pierrot le fou*. París: Société Nouvelle de Cinématographie, 1965.

personajes de Godard tienen vida propia y cuestionan el mundo plano y universal de lo igual.

Los personajes se ponen a jugar para sí mismos, bailan, miman para sí mismos en una teatralización que prolonga directamente sus actitudes cotidianas; el personaje se hace a sí mismo un teatro. En Pierrot el loco, se pasa constantemente de la actitud del cuerpo al *gestus* teatral que enlaza las actitudes y engendra otras nuevas, hasta el suicidio final que las absorbe a todas. En Godard, las actitudes de cuerpo son las categorías del espíritu mismo, y el *gestus* es el hilo que va de una categoría a otra.²⁵

Lo que queremos decir es que los personajes adquieren vida propia; en un momento fueron dibujados por un artista, realizador o poeta, pero finalmente se desprenden de sus manos con un alma²⁶ que va a determinar lo que sentimos como público al observar el filme.

Godard crea superficies inscritas con múltiples mensajes, una repetición ya no de la misma película con otro nombre, sino de unas poéticas tanto visuales como sonoras que entran en relaciones diversas y complejas sin filiación preestablecida entre sí. En este sentido, no se trata de una historia como tal que el espectador debe percibir y de la cual enterarse, sino de una serie de imágenes, una repetición desunida, donde el público hace vínculo hacia una redistribución de las imágenes que liberan, desde su génesis, la capacidad asociativa.

31

Ver y leer coexisten en Godard, y suponen un reencadenamiento constante. Godard piensa, al igual que Deleuze, que en la medida en que la imagen acrecienta su legibilidad el acto de habla hace ver, aunque haga ver algo distinto de lo que dice. La razón es que el enunciado del acto de habla tiene su propio objeto correlativo, y no es una proposición que designa un objeto visible, como desearía la lógica; pero lo visible tampoco es un sentido mudo,

25 Deleuze, *La imagen-tiempo...*, 258.

26 Étienne Souriau, *Del modo de existencia de la obra por hacer* (Editorial Cactus, 2017).

un significado de potencia que se actualiza en el lenguaje, como querría la fenomenología. Más allá de la lógica y de la fenomenología, Godard crea un intervalo entre la palabra y la imagen para aprehender el mundo.²⁷

Cuando uno comienza a ver una película de Godard como, por ejemplo, *El libro de imágenes* (*Le livre d'image*, 2018) o *Adiós al lenguaje* (*Adieu au langage*, 2014), podemos hacer una libre asociación de imágenes. «Para Godard, el lenguaje es algo imperfecto y no puede existir sin la conciencia, ya que entonces la incomprendición se hace presente. Cuando las palabras son pronunciadas sin la plena conciencia del locutor la comunicación muere»²⁸. No obstante, Godard no estafa a la conciencia y utiliza un lenguaje poético que le da un impulso a nuestra capacidad de percepción consciente.

La diferencia de la propuesta fílmica de Godard a otros filmes clásicos es que Godard hace una poética cuyos versos se traspasan del sentido unilateral e insiste en una multiversalidad de las imágenes.

32

Por eso, Godard no puede servirse del lenguaje común, vacío y banalizado por el uso cotidiano. La mayor parte de sus películas se organizan alrededor de este problema: la imposibilidad del lenguaje. Es por ello, que Godard siente la necesidad de crear un nuevo lenguaje poético.²⁹

No tienen un fin específico y su historia puede devenir como muchas otras, por lo que la narrativa o la trama en las películas de Godard se inscriben como un pretexto para mostrarnos algo más. Es decir, de fondo sabemos que hay una historia, pero esa historia se convierte en un pretexto y no un fin, un proceso de trasfondo y no de objetivo.

27 Jean-Luc Godard, *Historia(s) del cine* (Caja Negra Editora, 2014), 13.

28 Maite Noeno Carballo, «El lenguaje en el cine de Jean-Luc Godard», *STVDIVM. Revista de Humanidades*, vol. 13 (2007): 75.

29 Noeno Carballo, «El lenguaje...», 75.

Las películas de Godard renuevan los códigos narrativos y sus guiones, aunque autónomos, no responden a un sistema cerrado que trata de explicarlo todo. Al igual que Akerman, Godard no se detiene solo en el guion para revelarnos un gran hecho o una historia rimbombante, «sino que el guion es siempre un elemento vivo, susceptible de ser cambiado, que evoluciona constantemente y que toma todo su sentido en el desarrollo del filme, desde el rodaje hasta el montaje final»³⁰. Por esta razón, los modos de hacer cine de Godard tienen que ver con las imágenes *poiéticas*³¹ que él establece para el espectador que esté dispuesto a adentrarse a un cambio de sentido multiversal.

Conclusiones

En un principio, el concepto de multiversos se ha formado desde la concepción caótica de los mundos alternos que surgen a partir de las repeticiones y disruptpciones que subvierten un mundo unívoco convencional. Desde un segundo lugar, la industria cinematográfica estadounidense ha optado por representaciones superficiales de los multiversos, diseñadas para simplificar la complejidad inherente a la diferencia como posibilidad multiversal. Estas representaciones, frecuentemente encaminadas hacia el consumo masivo, contrastan marcadamente con las aproximaciones de los cineastas Chantal Akerman y Jean-Luc Godard, quienes exploran los multiversos de una manera más profunda y filosófica.

33

Hemos contextualizado el concepto de multiversos dentro de un marco filosófico griego presocrático para desafiar la narrativa clásica heredada por el guion griego, reconociendo las aportaciones de los filósofos antiguos como Anaximandro, con su noción de lo *ápeiron*, y Heráclito, con su énfasis en el cambio perpetuo del movimiento que se encuentra integrado en la concepción, no solo hu-

30 Noeno Carballo, «El lenguaje...», 74.

31 Vale comentar que la palabra *poiesis* la tomamos del griego —en particular del *Banquete*, de Platón—, que significa «modo de hacer» o «creación».

mana, sino cosmológica y cosmogónica. Estos anticiparon las ideas modernas sobre la infinitud y la transformación constante de dicho cosmos. Estas concepciones filosóficas encuentran eco en la forma en que los cineastas contemporáneos como Akerman y Godard conceptualizan y utilizan el multiverso, subrayando la fluidez y la multiplicidad de las existencias y realidades multiversales.

Tanto Akerman como Godard utilizan los multiversos no solo como elementos narrativos, sino como herramientas para informar en las complejidades humanas, cuestionando las normativas sociales y culturales a través de la repetición y la variación. Sus películas se convierten en plataformas para discutir y desafiar el orden establecido, habitar desde lo desconocido y así expandir el sentido de este mundo. De esa forma, el multiverso en este cine expansivo y repetitivo de la diferencia sirve como un lienzo para explorar dinámicas como el género y la identidad, así como la resistencia contra estructuras opresivas. Akerman, en particular, utiliza su cine para dialogar sobre la intimidad y el habitar político a través de la repetición de acciones cotidianas que desafiaban las expectativas normativas, especialmente en torno a la feminidad. Godard, por su parte, descompone narrativas convencionales para involucrar al espectador en un proceso activo de creación de significado, donde cada repetición, cada imagen divergente, sugiere un universo alternativo de interpretación que se encuentra libre dentro de su propio caos y que es igual de válido que cualquier otro universo.

Por lo tanto, instamos a realizar una crítica al uso comercial de los multiversos, rudimentos artificiosos en las producciones masivas. Como se observa en el cine de superhéroes de Hollywood, es posible notar una tendencia hacia la simplificación y el moralismo: los multiversos se reducen a meros vehículos para la venta de productos relacionados y a la promoción de una moral convencional.

Akerman y Godard habitan entre saltos temporales como elipsis y repeticiones de acciones y de palabras. Así como Akerman hace mundos desde lo que todos podemos ver, pero no palpar, Godard hace *collage* de los sentidos semánticos de la cultura para que el espectador crea una realidad alterna. De todas formas, ambos se en-

cuentran en un lugar de la repetición que, en cada una de sus vueltas, crean disrupciones; allí se agencia el acto de creación hacia lo real, el lugar de la liberación, donde es posible un mundo nuevo del porvenir, mundos más reales y divergentes que nunca. Akerman y Godard nos muestran, desde hace ya algunos años, el sentido subversor y caótico de los multiversos que habitan a la misma vez en el mismo lugar, donde las propuestas populares de las grandes industrias estadounidenses quedan limitadas e insuficientes.

Cómo citar este artículo:

Paredes Beckmann, Juan Alfredo. «Mundos alternos en el mismo lugar. Multiversos, repeticiones y divergencias en Chantal Akerman y Jean-Luc Godard». *Fuera de Campo* 8, n.º 1 (2024): 10-38.



Imagen 10. Godard, Jean-Luc. *Pierrot le fou*. París: Société Nouvelle de Cinématographie, 1965.



36

Imagen 11. Godard, Jean-Luc. *Vivre sa vie*. París: Pathé Consortium Cinéma, 1962.



Imagen 12. Akerman, Chantal. *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles*. Bruselas: Paradise Films, 1975.

Bibliografía

- Akerman, Chantal. *Mi madre se ríe*. Editorial Ocho Milímetros, 2019.
- . *Camera obscura, Interview with Chantal Akerman*. Camera Obscura Eds. 1977.
- . *Una familia en Bruselas*. España: Editorial Tránsito, 2020.
- Barnes, John. *Los presocráticos*. Cátedra Teorema: Madrid. 2000.
- . *Para entender la fotografía*. Editorial Gustavo Gili S. A., 2015.
- . *Modos de ver*. Editorial Gustavo Gili S. A., 2016.
- Cabrera, Lizbeth. «El multiverso, ícono del diálogo transdisciplinario: una aproximación en las obras de Jorge Luis Borges, Yasutaka Tsutsui y Grant Morrison». Tesis final de doctorado, Universidad Autónoma de Barcelona, 2017.
- Chión, Michel. *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Paidós, 1993.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Paidós Comunicación, 1987.
- Foucault, Michel. «De los espacios otros». Conferencia dictada en el Cercle des études architecturals, 14 de marzo de 1967, publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n.º 5, octubre de 1984. Traducida por Pablo Blitstein y TadeoLima.
- García, José. «El problema de la forma de la Tierra en Anaximandro. Geocentrismo y esfericidad». *Llull, Revista de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de las Técnicas* 42, n.º 86 (2019): 15–41.
- García, Luis. «Todo sobre mi madre y yo: género, memoria e identidad en el cine de Chantal Akerman». *Revista Latente*, n.º 20 (julio 2022): 9–52.
- Godard, Jean-Luc. *Historia(s) del cine*. Caja Negra Editora, 2014.
- Loughrey, Clarisse. «Reseña de ‘Doctor Strange in the Multiverse of Madness’: Sam Raimi no puede rescatar un desastre total». *Independent en Español*, 18 de abril de 2023, <https://www.independentes-panol.com/entretenimiento/doctor-strange-pelicula-marvel-wanda-b2077763.html>.
- Margulies, Ivonne. *Nada ocurre. El hiperrealismo cotidiano en Chantal Akerman*. Madrid: Editorial Ocho Milímetros, 2018.

- Noeno Carballo, Maite. «El lenguaje en el cine de Jean-Luc Godard». *STVDIVM. Revista de Humanidades*, n.º 13 (2007): 73–86.
- Otero, Renata. «Chantal Akermann. Estrategias para la autorrepresentación». Tesis, Universidad de Barcelona, 2007.
- Peña, Jaime. *El cine después de Auschwitz. Representación de la ausencia en el cine moderno y contemporáneo*. Cátedra, 2020.
- Rouch, Jean. «¿El cine del futuro?». *La descolonización de la mirada. Una introducción a la antropología visual*. Edición de Daniel García Santos, 115–116. Ediciones ICAIC, 2012.

Filmografía visionada

Akerman, Chantal (directora). *Aujourd’hui, dis-moi*. Francia, 1982. 45 minutos. Color.

---. D'Est. 1993.

---. *Saute ma ville*. Bélgica, 1958. 13 minutos. 35mm. Blanco y negro. Sin diálogos.

Godard, Jean-Luc (director). *Pierrot le fou*. Francia, 1965.

Kwan, Dan y Daniel Scheinert. *Everything Everywhere All At Once*. Estados Unidos, 2022.