

CHANTAL AKERMAN Y EL ESPÍRITU DE LOS AÑOS SETENTA¹

Janet Bergstrom
University of California-Los Angeles

El mes de enero de 1976, *Le Monde* proclamaba que la película de Chantal Akerman *Jeanne Dielman* era nada menos que “la primera obra maestra rodada en femenino de la historia del cine”. La sorprendente concreción y la originalidad de la puesta en escena de Akerman, junto con el tema de su película, convirtieron *Jeanne Dielman* en un notable símbolo de su época, los turbulentos años setenta, cuando el feminismo irrumpió en el campo de “la política y el cine”. En *Jeanne Dielman* Akerman quiso reflejar la insistente presencia de un punto de vista exterior a la historia, a saber, el suyo: el de una joven obsesionada con el mundo de la generación de su madre. Esta posición de “testigo apasionado” (como la llamó la propia Akerman) determinaba tanto el estilo nada convencional de la película (imágenes frontales, un montaje elíptico y disyuntivo que se apartaba de las normas clásicas) y su tema (la alienación de una mujer que mezcla su rutina diaria de ama de casa con una discreta especie de prostitución que la arrastra al asesinato). Parece, todavía hoy, asombrosamente actual.

No es que *Jeanne Dielman* fuera la única película innovadora que Akerman hizo en los setenta. A lo largo de la década toda su obra, lo mismo que sus entrevistas, reflejaban una manera de concebir el cine como una forma de arte única que cada nueva película podía, y debería, renovar (un modo de entender la película como algo que, conceptualmente, ha de solucionar problemas). Este gusto por la experimentación, que provenía del arte de vanguardia, resultó fundamental para la manera en que muchos directores y espectadores encontraron un punto de coincidencia a partir del cual pudieron hablar o discutir sobre películas del lado llamado independiente de la producción. En parte gracias a una serie de salas que en numerosas ciudades se empeñaron en exhibir cine de calidad, estas películas no pasaron desapercibidas. Eso no era todo: existían sistemas de financiación, distribuidoras, salas de cine y revistas especializadas en cuyas páginas eran analizadas, aparte de un público cada vez más comprometido y apasionado. Este aspecto de los años setenta nos parece ahora probablemente más lejano que las furiosas polémicas en torno a “la política y el cine” o “el feminismo y el cine”, pero la gente hablaba y escribía sobre él con idéntico interés. ¿Qué se entendía, después de todo, por “político”?

El feminismo sacó al foro público una cuestión aparentemente sencilla que todavía sigue hoy con nosotras: ¿quién habla cuando la mujer (en una película) habla (como personaje, como directora...)? Los numerosos debates en torno a qué forma debería adoptar el emergente cine feminista o “de la nueva mujer” alimentaron, por ejemplo, una supuesta dicotomía entre el cine llamado “realista” (o sea, fácilmente accesible para todo el mundo) y “vanguardista” (o sea, elitista). De manera similar, se discutía constantemente el tema de la distinción entre cine narrativo y no narrativo, pero, tal y como Akerman dijo a Gary Indiana en una entrevista para *Artforum*, “a mí eso no me preocupa, me da igual. Yo creo

¹ Traducción del inglés de Manuel Palazón.

que es lo mismo narrativo que no narrativo. Yo he hecho lo uno y lo otro. Sé que se trata exactamente de lo mismo. Cuando haces los dos, sabes que en cualquier caso te enfrentas a problemas idénticos. Esto viene desde finales de los sesenta” (Indiana, 1983, p. 61). Las películas de Akerman de los años setenta quitaban, de hecho, relevancia a ese tipo de distinciones, pues era evidente que aprovechaban todas estas tendencias e ilustraban el reductivismo de las categorías tales como eran invocadas en aquellos años, sobre todo en el mundo anglosajón.

Akerman fue una figura clave a la hora de sintetizar dos tradiciones del cine minoritario europeo y americano. Se inspiró fundamentalmente, según confesó ella misma, en dos directores: Jean-Luc Godard y Michael Snow. Alcanzó su mayoría de edad como directora en el mismo momento histórico que la nueva era del feminismo y, al contrario que algunas directoras de la época, no dudó en definir *Jeanne Dielman* como una película feminista. La posición de Akerman parecía más extraordinaria todavía porque explicaba muy convincentemente que lo que determinaba su perspectiva feminista era el modo en que la película se dirigía al público (su enunciación), y no sólo la historia que se contaba. Las películas de Akerman tuvieron una influencia fundamental en el naciente campo de la teoría cinematográfica feminista, así como en la teoría cinematográfica en general: *Jeanne Dielman* (1975), *Je tu il elle* (1974) y *News from Home* (1976) fueron utilizadas a menudo para articular debates en torno a la representación de la mujer y de la diferencia sexual en el cine. El hecho de que sus cintas fueran abiertamente autobiográficas, aunque de una manera estilizada, indirecta, y de que el aspecto de su vida que solía representar tocaba las relaciones entre madre e hija atrajo un enorme interés en el marco de las investigaciones que trataban de “las mujeres y el cine”. De igual forma, la larga escena final de *Je tu il elle*, donde la propia Akerman aparecía, desnuda, haciendo el amor con otra mujer, escena rodada de una manera incómodamente directa y sin embargo distanciada, aportaba una perspectiva inesperada, distinta, sobre el voyeurismo, el exhibicionismo y la imagen de la mujer en la pantalla, así como sobre la representación cinematográfica del deseo sexual entre mujeres. Más adelante la investigación sobre la identidad judía, formulada una vez más como una serie de preguntas, y no como afirmaciones, pasó a ser, de una forma explícita, el motivo central de la obra de Akerman. Pero ya estaba presente, de un modo u otro, en sus películas de los años setenta. Ella discutió este tema repetidamente en las entrevistas que le hicieron por aquellos años, sobre todo cuando hablaba de su familia, y en su presentación de *Les Rendez-vous d'Anna* (1978).

Akerman ha rechazado casi todos los títulos con que los críticos más favorables han querido etiquetar su obra. Por otra parte, ella se ha descrito a sí misma en numerosas ocasiones subrayando su identidad judía y no francesa (a pesar del hecho de que vive en París) y su genealogía cinematográfica. “Yo soy belga, y, por mi origen, una judía polaca. Nací en Bruselas el 6 de junio de 1950, y quise hacer películas muy pronto, desde que vi la película de Godard *Pierrot le fou*” (Marcorelles, 1976). Ha hablado con total libertad de su vida en Nueva York a comienzos de los setenta, una experiencia que califica de decisiva, de la importancia que tuvo para ella el movimiento feminista norteamericano de aquellos años, y de las películas minimalistas / estructuralistas de Michael Snow y Warhol. Y ha dicho una y otra vez que su madre estuvo en un campo de concentración durante la Segunda Guerra Mundial y jamás había querido hablar de ello.

Chantal Akerman vio *Pierrot le fou* por casualidad. Tenía quince años, nunca había oído hablar de Godard y el cine no le gustaba mucho. Pero la experiencia de ver *Pierrot le fou* la cambió profundamente; se dio cuenta de que quería hacer películas que, igual que la de Godard, llevaran una carga erótica de inmediatez, que fueran “como conversar con una persona”. ¿Cómo, entonces, consiguió hacer su primera película, una

joya llena de audacia, *Saute ma ville* (1968, 13 minutos), cuando tenía sólo 18 años, en 35 mm (el formato de los profesionales), sin dinero, y sin ninguna ayuda institucional? Y luego, y esto es quizás más importante, ¿dónde encontró la ayuda práctica y emocional para continuar haciendo películas, considerando que su modo de expresión cinematográfica, su puesta en escena, ha sido tan poco convencional? Después de *Jeanne Dielman* y, de nuevo, después de *News from Home*, de 1977 -en otras palabras, después de que Akerman hubiese logrado establecerse con una identidad y una historia específicas como directora de cine (*News from Home* fue su octava película terminada, y su tercer estreno)- respondió a estas preguntas con un candor poco común:

Yo empecé poco a poco, así que al principio no tuve que depender de ninguna institución. Un día quise hacer una película sobre mí misma. Esa fue *Saute ma ville*. Necesitaba una cámara, alguien que la llevase, unos rollos de película y luces. Pregunté a un amigo si me ayudaría a hacer una película, otra persona me prestó la cámara, compramos unos rollos, e hicimos la película en una noche. Luego la monté. (Dubroux, Giraud y Skorecki, 1977, p. 40)

Akerman había pasado varios meses en una escuela de cine de Bruselas (INSAS), pero dejó los estudios cuando vio que no le dejaban ponerse enseguida a hacer películas. Sin embargo, allí conoció gente, pudo ver lo que hacían otros estudiantes, y hacer películas se convirtió en algo concreto. Tal vez esto explique cómo pudo describir su primer intento de una manera tan pragmática, como si los pasos que había de seguir fueran algo obvio. Según Akerman, la parte difícil llegó después de hacer el montaje de la película porque, a pesar de que había logrado terminarla, nadie de su entorno la veía aún como directora de cine. A nadie parecía importarle lo que hiciese. Se sintió tan aislada, tan insegura, que dejó su casa y se fue a París, donde permaneció dos años intentando escribir algo. Quería trabajar en el cine, pero no sabía cómo conseguirlo.

Akerman describió *Saute ma ville* con las siguientes palabras: “Ves a una chica adolescente, de 18 años, que se mete en la cocina y se pone a hacer las cosas más ordinarias, pero como con desgana, y acaba suicidándose. Al revés que *Jeanne Dielman*: Jeanne representaba la resignación. Aquí nos encontramos con la rabia, con la muerte” (Tremois, 1976, pp. 66-68). El papel de la chica lo interpreta Akerman. La película está estructurada alrededor de los actos más corrientes, como una serie de “gags” que tenían un lado rítmico, chaplinesco, y hacían pensar en una imitación. El humor, o el horror, surgen de la manera en que los actos más simples que tienen lugar en una cocina, como limpiar, se te van de las manos. Algunas reseñas decían que se trataba de una comedia. Sin embargo, la chica “canta” (la, la, la, la) con la impertinencia de un niño que busca llamar la atención, sobre todo a medida que su tono de voz aumenta y se hace más insistente. La forma en que las cosas se descontrolan también resulta intranquilizadora, porque cada acción parece la externalización de una explosión psíquica: por ejemplo, el inquietante entusiasmo con que la chica baila con su imagen reflejada en el espejo. Otras acciones se deslizan hacia un comportamiento maniático, carente de todo sentimiento, sin relación alguna con su esperado objetivo práctico, y quedan fuera de control después de que empiezan a remedar la rutina doméstica de una ama de casa: cocinar, lavar los platos, fregar el suelo de la cocina, limpiar los zapatos...

A muchas de estas tareas específicas volverá, tratándolas con meticulosidad, en *Jeanne Dielman*. La actividad dislocada de la muchacha sirve de desesperante preludio a su sepultura en vida (sella con cinta aislante la puerta y las ventanas), a la violencia que ejerce sobre sí misma, y al suicidio. La explosión que hace saltar en mil pedazos no sólo “su ciudad” sino, antes que nada, a la joven, tiene lugar cuando ella prende fuego a una carta

que no alcanzamos a leer; sostiene sin fuerza un ramo de flores, se inclina sobre la cocina, y abre el gas sin encender el hornillo. La imagen y el sonido de esta escena abren *Jeanne Dielman*: antes de que los nombres aparezcan en los títulos del principio, se oye un siseo del gas de la cocina, un ruido que volveremos a oír cada vez que Jeanne encienda el hornillo de la cocina. *Jeanne Dielman* es todo control, la otra cara de *Saute ma ville*.

Saute ma ville estuvo en el laboratorio de fotografía dos años, porque Akerman no tenía el dinero para recogerla y además tampoco estaba segura de que fuese buena. Pero, finalmente, cuando el jefe del laboratorio quiso que pagase lo que le debía y se llevase la película, ella le pidió que la viese y le diese su opinión. No sólo le gustó, sino que puso a Akerman en contacto con la televisión belga, y Eric de Kuyper emitió *Saute ma ville* en su serie de "cine alternativo", que había dado a conocer a directores tales como Werner Schroeter y Fassbinder al público belga. Al día siguiente Akerman oyó a André Delvaux, el autor de cine más famoso del cine belga, alabar en la radio la calidad de su película. De la noche a la mañana se había convertido en "directora de cine" y, lo que es más importante, ella podía verse a sí misma como tal. No perdió el tiempo: llamó a Delvaux y le preguntó cómo podía hacer otra película (él le dio información sobre los subsidios que daba el gobierno), estableciendo con él una firme amistad. De Kuyper, además de director, era historiador de cine, y le recomendó que viese determinadas películas. Trabajaron juntos en varios guiones, incluyendo el de su nueva película, *La captive* (del año 2000, basada en *La prisonnière* de Proust).

Existen varios puntos de interés en esta historia que afectarán al resto de la carrera de Akerman, y de modo particular a las obras de los años setenta: en primer lugar, la confianza que tenía en su capacidad para hacer una película, junto al hecho de dedicarse a ella en cuerpo y alma (escribiendo el guión, actuando en ella, dirigiéndola), por no hablar de su habilidad para conseguir que otros le echasen una mano; en segundo lugar, la manera en que ajustaba el alcance y el tema de su película a los medios con que contaba (los cuales, en este caso, eran escasísimos); en tercer lugar, la subsiguiente pérdida de confianza en su proyecto, sobre todo porque se sentía aislada; en cuarto lugar, su empeño, a pesar de todo, en llevar a buen puerto su trabajo, solicitando una evaluación profesional de la película y siguiendo los consejos que le daban para conseguir que la exhibieran, sacar el dinero que necesitaba y organizar sus pasos siguientes como directora de cine.

Akerman siguió un camino poco usual, absorbiendo nuevas influencias y superando todo tipo de obstáculos antes de ser capaz de hacer una película tan lograda y original como *Jeanne Dielman* con una estrella de cine de verdad, Delphine Seyrig, uno de los iconos de la Nueva Ola francesa, interpretando al personaje del título. En 1970, el Ministerio de Cultura belga se negó a subvencionar una historia de Akerman en la que una niña envenena a sus padres. Al año siguiente, con un poco de dinero que juntaron ella y una amiga suya, rodó una película de 35 minutos en 16 milímetros, *L'enfant aimé, ou je joue à être une femme mariée*. Akerman dijo que se trataba de un día en la vida de una mujer del estilo de Madame Bovary, más que de alguien como Jeanne Dielman. Pero esta experiencia la llenó de amargura: todavía hoy piensa que la película había acabado siendo un fracaso absoluto, y no permite que la exhiban, explicando que las ideas habían tenido preferencia sobre las imágenes. No había tenido tiempo de digerir todo cuanto estaba aprendiendo sobre el cine. Creía que los actores sabrían improvisar, pero eso no salió bien. Hacía tomas larguísimas, pero no sabía darles el ritmo interno que requerían. Aprendió de sus errores que, por utilizar sus mismas palabras, el cine no consistía en copiar la vida; al contrario, la vida había de ser transformada a través de su puesta en escena. Akerman pensó que no valía para directora de cine; su primera película pudo haber sido, simplemente, un golpe de suerte, como ganar en la ruleta.

Entonces, de repente, y sin decírselo a nadie, abandonó Bruselas y se fue a Nueva York. "Junto con *Pierrot le fou*, ése fue el factor determinante de mi carrera cinematográfica. Allí vi la película de Brakhage y, sobre todo, la de Michael Snow. Las películas de este último trabajan exclusivamente con el lenguaje del cine, prescindiendo de historias y de sentimientos" (Treilhou, 1976, p. 89). Akerman pasó en Nueva York dieciocho meses aproximadamente, entre 1971 y 1974, regresando a Europa durante distintos periodos de tiempo. Casi inmediatamente conoció a Babette Mangolte, quien se convirtió en su amiga, en su mentora y en la persona que le abrió las puertas del mundo cinematográfico, teatral y musical de las vanguardias neoyorquinas. Además, colaboró con ella en todas las películas que hizo en esta época, excepto en el caso de *Je tu il elle* y *Le 15/8*, que fueron rodadas en Europa, mientras Babette trabajaba en otra película. Mangolte oía con entusiasmo las ideas de Akerman, y siempre estuvo dispuesta a probar nuevos medios técnicos y equipos con los que poder llevarlas a la práctica. Además, tenía los contactos que Akerman necesitaba para continuar haciendo películas de bajo presupuesto utilizando equipo prestado y aprovechando la ayuda de amigos. Fue una gran aventura.

Inmersa en el mundo del cine experimental de Nueva York Akerman vio maneras de hacer las cosas completamente distintas, de las que nada sabía. Los objetivos de los cineastas eran diferentes, y el lenguaje que se empleaba para hablar de las películas le abría las puertas de un universo nuevo. Las palabras con que Akerman describió su reacción ante la película de Snow *La région centrale* dicen mucho de sus ganas de asimilar estas nuevas experiencias: "Nada me había conmovido tanto jamás, y es que se trata de un lenguaje puro, sin parásitos, que impide cualquier posibilidad de identificación" (Treilhou, 1976, p. 89). Mangolte recordaba muy bien el impacto que la película tuvo sobre las dos:

Creo que fue en el invierno de 1972 cuando vimos *La région centrale* en el cine Elgin. Fue todo un acontecimiento. En aquellos años tú podías meterte en la sala a mitad de una película y quedarte, si querías, hasta que cerraban... Me acuerdo de que estábamos sentadas las dos, una al lado de la otra, y que nos quedamos todo el día. La película dura algo más de tres horas, y utiliza unas imágenes hipnóticas. La experiencia fue muy importante porque nos pareció que era la mejor película de todos los tiempos. (Bergstrom, 1997, p. 1)

Akerman hizo dos cortos extraordinarios durante su primer viaje a Nueva York, *La chambre* y *Hotel Monterey*. Ambos pertenecían a la tradición experimental, minimalista, del Nuevo cine americano. *La chambre* es una película muda, dura diez minutos (un carrete), y acusa la influencia directa de Snow. En ella, una cámara estudia un pequeño apartamento con un movimiento circular permanente, cambiando en ocasiones de dirección. Estaba concebida, por tanto, como un experimento formal. Pero su distanciamiento de Snow ya resulta evidente por la presencia de una joven, la propia Akerman, tumbada en una cama, y más en particular por la forma en que "nos" mira a los ojos ("nosotros" ocupamos el campo visual de la cámara). Pues a pesar de que "la cámara" parece ignorar todo cuanto pueda tener delante suyo (cuando la mujer entra en su campo de visión no modifica ni la distancia ni el ritmo), cada vez que la vemos lleva a cabo alguna acción sencilla (se mece, come una manzana...) y de un modo u otro trasciende las limitaciones formales de la película. Una bella luz natural invade la habitación, cosa que también rebaja la austeridad potencial de la experiencia.

Hotel Monterey, pese a su austeridad conceptual, es mucho más ambiciosa. Hecha el mismo año, describe en una hora un hotelucho y a las personas que se encuentran en él. Igual que sucedía en *La chambre*, el espacio que no se recoge en la pantalla, y que es precisamente el que la cámara habita, tiene una presencia muy notable que nunca se asocia

a ninguno de los personajes. Existe una conexión todavía menor entre el campo de visión de la cámara y las personas o los espacios vacíos que aparecen en él. Akerman describió su progresión narrativa como “una ascensión a través del espacio y del tiempo”, que comenzaba en la planta baja por la noche y terminaba en el tejado al amanecer, abriéndose a un mundo exterior bastante lejano. La cámara, inexorable, atraviesa el vestíbulo, se coloca dentro del ascensor y registra cómo las puertas de éste se van abriendo y cerrando al parar en este o aquel piso, recorre pasillos a menudo desiertos, y a veces entra en una habitación, donde podemos ver a una persona sentada. La experiencia parece a un tiempo inhumana y humana; se trata de un experimento formal (la frontalidad de la cámara, la regularidad de su campo de visión, que cambia en varias ocasiones) y de un estudio mudo, hecho desde fuera, de la gente del hotel. La sensación de que uno está esperando algo vago, inconcreto, es sobrecogedora, y recuerda a la pintura de Edward Hopper, con la cual alguna vez han comparado *Jeanne Dielman*. “Yo soy menos abstracta que Snow”, dijo Akerman. “Para él, se trata casi de pura experiencia. Pero cuando yo vi el hotel se me pusieron los pelos de punta. Si me hubiera puesto a trabajar inmediatamente, me habría salido una especie de reportaje. Pero estuve pensando en ese hotel seis meses: a través de esa puesta en escena y del trabajo que hice con el lenguaje, conseguí acercarme mucho más a la realidad del hotel. Lo que he intentado es recrear una determinada realidad a través del lenguaje cinematográfico” (Treilhou, 1976, p. 90). Akerman transmite una subjetividad opaca sirviéndose de un modo de presentación visual elusivo y, sin embargo, decidido. *Hotel Monterey* resultó crucial para su futuro: por ella conoció a Delphine Seyrig, que formó parte del jurado que otorgó un premio a la película en el Festival de Nancy en el verano de 1973. Y fue Seyrig quien hizo posible *Jeanne Dielman*.

Según Mangolte, Akerman pidió una subvención al gobierno belga para hacer una película con Seyrig, “pero pensó que nunca conseguiría el dinero con la flaca carpeta de trabajos que podía presentar. Tenía que hacer una película enseguida, así que hizo *Je tu il elle* en 35 milímetros, en blanco y negro. A mí me parece interesante ver lo pragmática que ha sido Chantal. Sabía adónde quería llegar, y qué pasos tenía que dar para conseguirlo. *Je tu il elle* es una gran película, pero en principio estaba pensada para conseguir otra cosa que Akerman creía que iba a ser el primer paso de gigante de su carrera cinematográfica, y así fue, pues pronto vendría *Jeanne Dielman*” (Bergstrom, 1997, p. 1).

Je tu il elle, el primer largometraje de Akerman, tuvo un enorme éxito. De regreso en Europa, rodó una película narrativa europea que absorbía elementos recogidos durante su formación experimental en Nueva York; realizó un atrevido análisis de la incierta constitución de nuestra identidad sexual y de nuestro deseo, y sentó las bases de la propuesta que haría con *Jeanne Dielman*. *Je tu il elle* estaba basada en un relato que Akerman había escrito en París en 1968, fue rodada en 1974 en una semana y, lo mismo que sus anteriores películas, fue realizada con un presupuesto muy reducido. “Alguien me regaló los rollos de película. Todavía no he pagado el alquiler de la cámara. Por la noche hacía el montaje. Y trabajaba en un banco para pagar al laboratorio” (Tremois, 1976, p. 67). Tal y como ocurriera con *Hotel Monterey* y, más adelante, con *News from Home*, resaltó la importancia de esperar hasta haber alcanzado una formalización suficiente de sus ideas: “Cuando escribí el cuento, yo tenía la edad del personaje, y el mismo tipo de problemas. Si la hubiera rodado entonces, habría hecho una película sobre algo anecdótico, pero el intervalo de seis años me permitió crear una puesta en escena de la que formaba parte mi papel como actriz” (entrevista con Chantal Akerman, Collection Cinémathèque Royale de Belgique).

Je tu il elle está dividida en tres secciones unidas por la búsqueda del conocimiento sexual y del deseo de una joven. Primero se presenta a esta mujer, interpretada por Akerman, a solas, aunque relacionada con alguien a través de una carta larguísima que está escribiendo (dirigida a “él”, mientras que el pronombre francés puede referirse tanto a “él” como a “ella” y su ambigüedad es esencial para la comprensión de la película). Ella externalizará su creciente ansiedad vaciando su habitación y desnudándose luego, dos gestos que indican que se quiere despojar de todo lo que no sea necesario. Cuando aparece desnuda, junto a la ventana de su dormitorio, que está en una planta baja, y un hombre pasa, el exhibicionismo de la escena es un hecho objetivo, no tiene nada de sensacional, y nos hace pensar que ella está de algún modo atrapada o, tal vez, escondida en su habitación, mirando hacia fuera. La dialéctica de mirar y ser mirada es presentada con indiferencia. Sólo en esta sección oímos la voz en off de Akerman describiendo algunas de sus acciones, pero lo que dice no siempre se corresponde con lo que vemos que hace.

De forma abrupta, la segunda sección la muestra en una toma desde lejos haciendo dedo, observando con intensa curiosidad al camionero que la recoge. Cuando él le pide, como si fuera algo que no tiene ninguna importancia, que le masturbe, ella lo hace, y lo escucha absorta cuando le cuenta cómo su deseo sexual hacia su mujer y su hija ha ido cambiando. Después, en la última sección, ella llega al apartamento de una joven que primero la rechaza, luego le da de comer, y finalmente hace el amor con ella en una escena eterna donde aparecen las dos desnudas frente a la cámara. Cuando termina la escena Akerman se sale del cuadro y la oímos cantar en la ducha. Esta pequeña obra maestra pudo verse en varios festivales antes de *Jeanne Dielman*, pero no llegó a las salas comerciales hasta más tarde.

Tal y como Michael Snow había observado respecto a *La région centrale*, “tres horas no son tanto. Uno puede aguantar tres horas”. Lo mismo vale para *Jeanne Dielman*, 23 *Quai de Commerce*, 1080 *Bruxelles*, que dura unas tres horas y veinte minutos. Con valentía, y sin ningún pudor, Akerman definió *Jeanne Dielman* como una película feminista, pero no militante: Jeanne no es ninguna heroína, pero tampoco una víctima ejemplar. La película relata tres días en la vida de una viuda belga de clase media que cuida de su hijo adolescente de una manera mecánica. Ella, para mantenerse en su papel de ama de casa, con una rutina en la que cada momento está marcado por una tarea específica, se prostituye con mucha discreción, recibiendo cada tarde a un caballero respetable con el que casi no cruza palabra. Pero su orden se ve trastocado por un segundo cliente, probablemente cuando experimenta un orgasmo no deseado, y es incapaz de reponer las piezas de su universo privado luego de haberse defendido con tanto cuidado de cualquier intrusión en el mismo. Al tercer día asesina al hombre después de hacer el amor.

Decidí mostrar que cualquier insignificancia podía desintegrar este orden que parecía tan “natural”... Las defensas de Jeanne Dielman se habían desmoronado, y quise demostrarlo mediante el símbolo más brutal de la opresión: la prostitución. Las cosas suelen estallar en pedazos cuando entra en juego la sexualidad. Jeanne Dielman mata para recuperar su orden, no porque se haya dado cuenta de nada. (Entrevista con Blandine Jeanson y Martine Storti, 9 de febrero de 1976)

Asistimos a la rutina diaria de Jeanne Dielman en sus más mínimos detalles, y sólo nos niega la entrada en el dormitorio. Allí entraremos sólo el último día, y manteniendo una cierta distancia.

La cuestión, hoy, es la siguiente: ¿por qué fue esta película abrazada inmediatamente por la crítica de los Estados Unidos y de toda Europa como feminista? Este fenómeno no es sino otro signo del discurso de los años setenta, época en la que las

cuestiones más básicas sobre la representación eran debatidas en el marco de la polémica más amplia y agresiva de "la política y el cine". Akerman, junto con, por ejemplo, Marguerite Duras, Agnès Varda, Yvonne Rainer y Laura Mulvey, o su co-director, Peter Wollen, eran vistos como modelos para un cine del futuro en el cual los directores utilizarían tanto un modo de expresión como un tema femeninos, o centrados alrededor de la mujer. Akerman lo explica en una entrevista con *Camera Obscura*:

Yo creo que se trata de una película feminista porque hago sitio a cosas que nunca, o casi nunca, aparecen presentadas de esa forma, por ejemplo, los gestos diarios de una mujer. Éstos ocupan el lugar más bajo dentro de la jerarquía de las imágenes cinematográficas. Un beso o un accidente de coche ocupan lugares más altos, y no creo que sea por casualidad. La razón está en que estos gestos de mujer cuentan muy poco. Por eso, entre otras cosas, me parece que se trata de una película feminista. [...] En el cine, las imágenes más importantes, las más eficaces y poderosas, reflejan crímenes, persecuciones en coche, etc. Jamás a una mujer filmada de espaldas, lavando los platos. Entonces, poner esto al mismo nivel que el de un asesinato... De hecho, a mí me parece mucho más dramático. Pienso, de verdad, que el momento en que ella deja bruscamente el vaso en la mesa y parece que vaya a derramarse la leche es tan dramático como el del asesinato. (*Camera Obscura* eds., 1977, pp. 115-116)²

Curiosamente, en 1968 Michael Snow había descrito *Wavelength* en términos muy semejantes:

Uno de los temas de *Wavelength*, o una de las cosas que busca, es el "equilibrio" de órdenes, clases de sucesos y protagonistas distintos. La imagen de la silla amarilla tiene tanto "valor" en su mundo como la de la chica que cierra la ventana. Las cosas no ocurren en la película obedeciendo a un orden jerárquico, sino que han sido elegidas partiendo de una escala de movilidad que va desde acontecimientos que son pura luz, pasando por las diversas percepciones de la habitación, hasta las imágenes de seres humanos moviéndose. (Snow, 1968, p. 4)

Sin embargo, precisamente la sensación de esa presencia opaca de los personajes de Akerman, y la observación obsesiva, desde fuera, que hace de ellos dentro de sus propios mundos es lo que la separa de Snow. Una silla no posee el mismo valor que una persona: dentro de la jerarquía de las imágenes cinematográficas Akerman intenta dar un mayor relieve a sucesos aparentemente banales en la medida en que estructuran las vidas de sus personajes.

Las condiciones en que fue producida la película también la sitúan dentro de una era potencialmente nueva: fue hecha por una mujer de 24 años fuera del sistema dominante (aunque recibió alguna subvención), y no se ceñía a lo que era la norma, lo habitual, en cuanto a duración, tipo de argumento, modo de visualización o modo de enunciación. El equipo estaba compuesto de manera casi exclusiva por mujeres y *Jeanne Dielman*, tal y como la conocemos, habría resultado inconcebible sin la dedicada ayuda tanto de Delphine Seyrig, que era con mucho la persona de más experiencia, como de Babette Mangolte.

Uno de los aspectos del estilo visual de Akerman que más ha llamado la atención es la rigurosa separación que mantiene entre dos campos visuales distintos: el campo ocupado por la cámara, y que Akerman ha equiparado a menudo con su propia mirada, y el campo que la cámara registra. Se da una ausencia de la retórica convencional del montaje que utiliza el plano y contraplano y, mediante un hábil uso de la elipsis, subraya la separación de estos dos espacios, que son también espacios significativos, algo que casa

muy bien con la naturaleza de las películas de Akerman, que buscan sobre todo observar. Ella ha decidido, y esto es algo que continuamente se pone de manifiesto cuando vemos sus películas, no arrastrar al espectador hasta las honduras psicológicas de la verosimilitud dramática. En lugar de eso, se produce una quiebra entre lo que se representa y la lógica que preside dicha representación (y que es la que le da sentido, la que constituye su enunciación), poniéndose el acento en el hecho de que no son lo mismo. Si es cierto que puede haber tomado prestada esta estrategia del cine estructuralista de vanguardia, también lo es que Akerman la modifica en diversos sentidos presentando de una manera obsesiva, única, a unos personajes cuya densa y sugerente opacidad no puede ser penetrada. Solemos verlos yendo de un sitio a otro, o esperando, de ahí que abunden las estaciones de tren, las paradas de autobús, el metro, los hoteles, o los ascensores, lugares todos donde estamos con la mirada perdida, refugiados en nuestro mundo interior.

Akerman ha concedido numerosas entrevistas en los últimos treinta años donde se refiere a la dimensión autobiográfica de sus películas. Lo más asombroso de sus comentarios no es el elemento autobiográfico en sí, sino, más bien, de que sólo habla, una y otra vez, de unas pocas circunstancias de su pasado. Ella insiste en que no está escribiendo su autobiografía en la pantalla, pero en sus entrevistas se produce un deslizamiento entre la ficción y la memoria en cuanto pasa a describir las relaciones entre madre e hija. Citaré sólo un ejemplo referido a *Jeanne Dielman*:

Recordé, primero como de pasada, y luego con insistencia, que quería dedicar esta película a mi madre, que quería decir "a mi madre, Natalia, o Nelly", y que inmediatamente reprimí esta idea por modestia o la censuré por alguna otra razón... y también me digo a mí misma que si yo no hubiera conocido a mi madre, jamás habría hecho esta película, película que, sin embargo, no es en absoluto un retrato de mi madre. (Courant, 1975, p. 1)

En una entrevista para *Camera Obscura* Akerman resaltaba su pasión por los gestos maternos que con tanto esmero observó en *Jeanne Dielman*, y cómo sus encuadres le permitían expresar el respeto que sentía por acciones domésticas que el cine normalmente suprime.

Sabes quién está mirando; siempre sabes cuál es el punto de vista, todo el tiempo. Siempre es el mismo. A pesar de ello, mi mirada lo registraba todo con una atención nada distanciada. No era una mirada natural... eso, en todo caso, no existe. Para mí, mi manera de mirar lo que estaba ocurriendo estaba llena de amor y respeto. Tal vez resulte difícil de entender, pero creo que era así. Yo la encuadraba y dejaba que ella viviera su vida. No me acerqué demasiado, pero tampoco estaba muy lejos. La dejé estar en su espacio. No es que yo no controlase nada. Pero con la cámara no practicaba el típico voyeurismo comercial, porque siempre sabías dónde me encontraba. Lo que quiero decir es que la cámara no estaba mirando por el ojo de una cerradura. (*Camera Obscura* eds., 1977, p. 116)³

Por otro lado, resulta evidente que en *Jeanne Dielman* tanto el punto de vista de Akerman como los encuadres representan el control de la directora sobre cada uno de los movimientos de la madre. Es posible que a todos los niños les mueva este deseo de omnipotencia, pero en el caso de Akerman, puesto que su madre se niega a hablar de lo que debe de haberle parecido la parte más importante de su pasado, había algo más. Cada imagen estaba encuadrada de forma precisa, pero además todos y cada uno de los

³ Véase también mi texto sobre *Jeanne Dielman*, que precede a la entrevista.

movimientos eran ensayados meticulosamente hasta conseguir expresar lo que Akerman quería.

Para hacer *Jeanne Dielman*, (Delphine Seyrig y yo) ensayábamos las escenas por la mañana con una cámara de vídeo. Todo se estudiaba al detalle: cuánto tiempo llevaba hacer esto o lo otro... Mirábamos la cinta juntas, y yo decía: "No te acerques tanto, haz eso más deprisa, acércate más cuando hagas eso, esto hazlo con mayor suavidad, esto con más fuerza" Luego ya estábamos listas. Rodábamos desde el mediodía hasta las siete. (Entrevista con el autor, 27 de junio de 1989)⁴

En 1975 *Jeanne Dielman* fue seleccionada para participar en la sección de la "Quincena de Directores" del Festival de cine de Cannes. Allí Akerman fue presentada por Marguerite Duras. Más tarde, tras el estreno de la película en París, Agnès Varda publicó una carta en la que animaba a la gente a que fuese a ver esta película tan original enseguida, pues era importante que pudiera seguir en cartel.

El segundo viaje fundamental de Akerman a Nueva York llegó después de *Jeanne Dielman*, el mes de mayo de 1976, y a raíz de éste hizo, en julio, otra pequeña obra maestra, *News from Home*. La película, una producción en 16 mm. de sonido no sincronizado, fue rodada por Babette Mangolte, y no era en absoluto lo que uno podía haber esperado que Akerman hiciera después de conseguir una crítica tan favorable con *Jeanne Dielman*. *News from Home* enlaza de forma más directa con la tradición del cine experimental norteamericano y es, seguramente, una película más difícil para el público en general. Cuando Akerman volvió a Nueva York, recordó su primer viaje, y las cartas que su madre le había escrito entonces. Resolvió hacer una película basada en aquellas cartas. Al revés de lo que sucedía en *Jeanne Dielman*, en *News from Home* es sobre todo la banda sonora lo que aporta a las imágenes un significado del cual, de otro modo, carecería. Lo que vemos y lo que oímos no coinciden jamás. A la protagonista no llegamos a verla. Conceptualmente, *News from Home* representa un paso más allá de *Je tu il elle*, donde la voz en off de la primera parte describe, al parecer, lo que vemos, aunque unas veces la descripción precede a las acciones y otras las contradice. Esta película está marcada por una firme consistencia visual: las imágenes, estables y centradas, nos hacen creer en la presencia de un testigo que ha seleccionado las "vistas".

En *News from Home* se establece una doble relación a través de las cartas que una madre escribe a su hija, la cual ha dejado a su familia en Bélgica para hacer cine en Nueva York. Esto, como todo cuanto vamos conociendo sobre la madre o la hija, lo sabemos por las cartas de la madre, que son leídas por una joven a quien no vemos, y cuya voz, en off, suponemos que pertenece a la hija. Las imágenes parecen casi fotografías, puesto que la cámara fija su mirada en escenas inconexas: las calles de Nueva York, el metro... En unas salen personas, en otras no, y ninguna de ellas es el "tú" (la hija) a quien van dirigidas las cartas.

Una clase distinta de relación dual, la que se da entre la lógica narrativa que incluye estos elementos (la enunciación de la película) y el espectador, aparece atrapada entre diversas representaciones: aquellas que la madre trata incesantemente de articular en el espacio imaginario de las cartas (la familia, presente como "noticias de casa", la falta de sentido de la vida de la madre, provocada por la ausencia de la hija, los intentos de la madre de visualizar la vida de su hija, de encajarla en el mundo que ella conoce, y que la lleva a pedirle más y más noticias, descripciones, fotografías) y las representaciones que enmarcan las cartas... las imágenes que vemos, la voz de la joven leyendo las cartas, o el sonido

ambiente de la ciudad (el tráfico, el metro) que en ocasiones impiden que distingamos la lectura de las cartas.

Una está tentada de identificar tanto la voz que lee las cartas como la perspectiva visual con las de la hija, y de fundir tres términos distintos en uno: el tema de la enunciación (la lógica narrativa), la hija de la que se habla en las cartas, y Chantal Akerman, cineasta, que ha dicho que *News from Home* estaba basada en las cartas que su madre le había enviado desde Bruselas cuando se marchó a Nueva York a hacer cine. Hacerlo, sin embargo, supondría no entender la manera innovadora, indirecta, en que la película describe la dificultad y fragilidad de los intentos de madre e hija, cada una a su modo, de representarse a sí mismas y de expresar sus deseos dirigiéndose a la otra. Las referencias autobiográficas tienen en esta película una función muy compleja: se echa mano a la experiencia vivida por una mujer al mismo tiempo que se dispersa, analizándola así de forma indirecta, la expresión de dicha experiencia sirviéndose de los medios que el cine pone a su disposición.

Después de *News from Home* Akerman regresó a Europa y se puso a trabajar en su primera producción a gran escala, *Les rendez-vous d'Anna*, con la cual buscaba llegar a un público más amplio. En *Les rendez-vous d'Anna* sigue a una joven cineasta que viaja, con su nueva película, por Alemania, Bélgica y Francia. La cinta tiene unas marcas lingüísticas y territoriales muy significativas. Por ejemplo, Anna encuentra a dos alemanes que hablan con ella en francés, un idioma que no es el suyo, como si su presencia impasible, no alemana, les permitiese dar voz a pensamientos íntimos que mantenían ocultos y a los que no sabían dar salida, y que ahora recitan como si se tratase de confesiones hechas en soledad. Akerman quería hacer de ésta una película sobre Europa, y también sobre el regreso de Anna con su madre, alrededor de la cual su vida se centra, de la misma manera que ella es el centro estructural de la película. Comparaba además los viajes de Anna con el mito del judío errante.

Akerman ha explicado que su relación con su herencia judía es compleja. Sus padres eran judíos polacos desplazados que se asentaron en Bélgica. Habían experimentado cosas que necesitaban dejar atrás. Akerman repitió en numerosas entrevistas que su madre había estado en el campo de concentración de Auschwitz y que se negaba a hablar de aquello. Una de las razones de este silencio es que los supervivientes querían ahorrar a sus hijos el horror. Pero esas historias reprimidas volvieron para atormentar a la segunda generación.

Cuando miro a mis padres, veo que se han integrado muy bien aquí. Han establecido fuertes lazos con Bélgica. Para ellos, venir aquí representó una oportunidad extraordinaria. No se sienten desterrados. Aquí han encontrado un hogar. Han encontrado algo con más facilidad que yo. Yo creo que nosotros representamos a una generación que ha de enfrentarse a eso que estaba reprimido. Por eso tenemos problemas. En vez de hacer preguntas sobre el pasado, ellos tuvieron que reconstruir sus vidas. Y al no contarnos el pasado, al no habérselo transmitido, lo que sí nos transmitieron fue precisamente esta sensación de desarraigo. (Outers, 1989, p. 6)

Cuando se estrenó *Les rendez-vous d'Anna*, Akerman describió la originalidad de su concepto del cine estableciendo una analogía con la "desterritorialización" de Kafka, con su "literatura menor", tal y como había sido presentada unos pocos años antes por Deleuze

⁴ La entrevista fue realizada en inglés.

y Guattari (1975)⁵. Sus referencias a la lectura que ellos hacían de Kafka, junto con sus propias observaciones a propósito de los diarios y las cartas del autor, nos permiten comprender mejor dos aspectos únicos de las películas de Akerman: primero, su “voz”, es decir, la posición de su enunciación, que se presenta ante el espectador como si estuviese escindida; y, por otro lado, su manera tan poco habitual (en parte consciente y en parte inconsciente, creo yo) de lograr que sus películas giren alrededor de sus experiencias personales. Estos dos aspectos están relacionados, ya que la experiencia personal se presenta a través del modo de enunciación que ha adoptado Akerman, como si entre la experiencia representada y el espectador se hubiera abierto una brecha: nos hallamos ante un mundo estilizado que no puede llamarse autobiográfico en su sentido más corriente. Si bien Akerman utiliza algunos aspectos autobiográficos, mantiene su vida a distancia. Este “distanciamiento”, de hecho, es un elemento clave en todo el cine de Akerman, y refleja algo fundamental, no se trata de una mera estrategia formal o estilística. Ahí reside la fuerza de sus películas, y es eso, también, lo que aparta de ellas al público mayoritario. Y es que, aparte de los numerosos documentales para la televisión que ha dirigido, todos ellos fascinantes, los intentos de Akerman de adaptar su técnica cinematográfica a las normas comerciales, como en su comedia musical, *Golden Eighties* (1986), en *Nuit et Jour* (1991) o *Un divan à New York* (1996), no han tenido demasiado éxito. En cambio ha cultivado y mantenido un público fiel en todo el mundo que aprecia los desafíos que de una forma tan memorable plantearon sus películas, una tras otra, en los años setenta. Su última película, *La captive* (2000) posee el mismo vigor de *Jeanne Dielman*, y señala para ella un nuevo punto de partida.

En sus películas, Akerman comparte con otras directoras un interés especial en analizar cómo se representa a la mujer... su deseo, la imagen que tiene de sí misma, la imagen que otros crean de ella y para ella. Sus películas han propuesto diversas soluciones a la pregunta de “quién habla” cuando se trata de la voz y de la imagen de la mujer. Parece importante subrayar que es precisamente como pregunta que este tema de la representación ha funcionado tanto en sus películas, donde era una cuestión crucial, como en la teoría cinematográfica feminista. Y es que acaso toda respuesta se quede siempre corta. Akerman ha demostrado, sin ánimo didáctico, la naturaleza nada obvia y siempre quebradiza de la representación de “la mujer” (como hija, como madre, etc.) en el momento en que te apartas de los usos cinematográficos convencionales. Y, en fin, estas preguntas, que las películas dirigidas por mujeres y la teoría feminista de los años setenta planteaban con tanta urgencia, ¿han sido resueltas? Yo creo que no, a pesar de algunos intentos de que no se discuta sobre “el discurso de la mujer” o “la voz de la mujer”, porque hoy vuelven a oírse, planteadas por una generación nueva.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AKERMAN, Chantal (1978), “Présentation”, en *Les Rendez-vous d'Anna*, París, Albatros.
 BERGSTROM, Janet (1997), “La femme à la caméra: entrevista di Janet Bergstrom a Babette Mangolte”, en *Il Cinema di Chantal Akerman*, Adriano Aprà y Bruno Di Marino (eds.), Dino Audino Editore. La entrevista fue realizada en inglés.
 CAMERA OBSCURA eds. (1977), “Interview with Chantal Akerman”, *Camera Obscura*, 2 (otoño).
 COURANT, Gérard (1975), “Jeanne Dielman”, *Cinéma Différent*, 1 (junio).

⁵ Acerca de las afirmaciones de Akerman, véase, por ejemplo, “Présentation” (Akerman, 1978, pp. 17-24); “Du côté de chez Kafka” y “Propos de Chantal Akerman” de Michèle Levieux (1978, pp. 45-51).

- DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI (1975), *Kafka: Toward a Minor Literature*, Trad. Dana Polan, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986.
 DUBROUX, Danièle, Thérèse GIRAUD y Louis SKORECKI (1977), “Entretien avec Chantal Akerman”, en *Cahiers du Cinéma*, 278 (julio).
 INDIANA, Gary (1983), “Getting Ready for the *Golden Eighties*: A Conversation with Chantal Akerman”, *Artforum* (verano).
 JEANSON, Blandine Y Martine STORTI (entrevista) (1976), “Dans le plan des pommes de terre, il y a tout”. *Libération* (9 de febrero).
 LEVIEUX, Michèle (1978), “Du côté de chez Kafka” y “Propos de Chantal Akerman”, *Ecran*, 78 (diciembre).
 MARCORELLES, Louis (1976), “Comment dire chef-d'oeuvre au féminin?”, *Le Monde* (enero 22).
 OUTERS, Jean-Luc (1989), “Histoires d'Amérique”. en *Cinergie* (febrero).
 SNOW, Michael (1968), “Letter from Michael Snow. 21 August 1968”, *Film Culture*, 46 (carta fechada en otoño de 1967; publicada en octubre de 1968).
 TREILHOU, Marie-Claude (1976), “Chantal Akerman: La vie, il faut la mettre en scène...”, *Cinéma* 76 (206) (febrero).
 TREMOIS, Claude-Marie (1976), “Chantal Akerman: ‘À partir de quelques images de mon enfance’”, en *Télérama* (14 de enero).