



# De la forma-ritual a la experiencia corporal

---

El cine de Chantal Akerman

Ariadna Moreno Pellejero





*DE LA FORMA-RITUAL A LA EXPERIENCIA CORPORAL*

*El cine de Chantal Akerman*



*DE LA FORMA-RITUAL  
A LA EXPERIENCIA CORPORAL  
El cine de Chantal Akerman*

Ariadna Moreno Pellejero

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, [www.cedro.org](http://www.cedro.org)) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

© Ariadna Moreno Pellejero  
© De la presente edición, Prensas de la Universidad de Zaragoza  
(Vicerrectorado de Cultura y Patrimonio)  
1.<sup>a</sup> edición, 2025

Colección Sagardiana. Estudios Feministas, n.<sup>o</sup> 31  
Directora de la colección: Ángela Cenarro Lagunas

Imagen de cubierta: *Jeanne Dielman* (fotograma). Chantal Akerman

Prensas de la Universidad de Zaragoza. Edificio de Ciencias Geológicas, c/ Pedro Cerbuna, 12. 50009 Zaragoza, España. Tel.: 976 761 330  
[puz@unizar.es](mailto:puz@unizar.es) <http://puz.unizar.es>

 Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional.

Diseño de cubierta: Óscar Sanmartín

ISBN 978-84-1340-972-6  
Impreso en España  
Imprime: Servicio de Publicaciones. Universidad de Zaragoza  
D.L.: Z 1068-2025





Este libro parte de la tesis doctoral *La forma-ritual del cine de Chantal Akerman: Hacia un espectador encarnado*, dirigida por Gonzalo de Lucas y defendida en el doctorado de Comunicación de la Universitat Pompeu Fabra en febrero de 2023.

La tesis doctoral recibió el 1.<sup>er</sup> premio de la xxxv edición de los Premios CAC (Consell de l'Audiovisual de Catalunya), a la investigación en Comunicación Audiovisual, y la primera Mención Honorífica del Premio a la investigación en Humanidades y Arte de la Real Academia de Doctores de España de 2023.



## AGRADECIMIENTOS

Agradezco especialmente a Gonzalo de Lucas, director de la tesis de la que parto en este libro, por su confianza y valiosos aportes, y al grupo CINEMA por haber aceptado mi propuesta de investigación para entrar al Doctorado de Comunicación de la Universitat Pompeu Fabra. Quisiera dar las gracias también a Carmen Peña Ardid y Ángela Cenarro por su empuje para que esta publicación fuera posible en la colección Sagardiana de Prensas de la Universidad de Zaragoza, y a las personas que han contribuido con sus revisiones a que mi investigación tome la forma de libro. Agradezco también a Núria Araüna, por haber leído minuciosamente mi trabajo y por sus excelentes contribuciones, así como a Inma Merino y Albert Elduque, quienes fueron parte del tribunal de mi tesis y me brindaron con entusiasmo las sugerencias y motivación necesarias para tratar de publicar mi investigación.

Muchas gracias también a las instituciones que me han brindado su apoyo, principalmente a la Fundación Chantal Akerman y a Collections CINEMATEK de Bruselas por su magnífico trabajo, gestiones y amabilidad. También al INA y a Dies Blau por el acceso a *Lettre d'une cinéaste* (1984) y a la productora Les Poissons Volants por el de *Le déménagement* (1992). Quiero agradecer también a la sala de exhibición de cine independiente OCHOYMEDIO en Ecuador, por haberme permitido dedicar un pequeño homenaje a Chantal

Akerman en Quito hace ya algunos años, así como a las compañeras y compañeros, con los que hicimos posible el festival en el que se integró. Ha sido fundamental también la visibilidad que me han brindado los reconocimientos que ha tenido mi trabajo. Agradezco al Consell de l'Audiovisual de Catalunya por haber galardonado mi tesis con el 1.<sup>er</sup> premio de la xxxv edición de los Premios CAC, a la investigación en Comunicación Audiovisual; y a la Real Academia de Doctores de España por la primera Mención especial del Premio a la Investigación 2023 en Humanidades y Arte.

Por supuesto, agradezco fundamentalmente a mi madre, mi padre y mi familia, así como a mis amigas y amigos por su apoyo durante todo este tiempo. Sin su apoyo hubiera sido más difícil llevar a cabo este ensayo. En general, agradezco a todas las personas que me han dado su confianza y soporte en algún momento de este camino.

## PREFACIO

Mi interés por la conexión entre Akerman y lo ritual en el cine parte de mi experiencia personal a partir del visionado de *Jeanne Dielman* en una sala de cine independiente en Quito en la que trabajaba y para la que programé el Festival de Cine europeo de Ecuador en 2016. Surge así de mi propia vivencia como espectadora que entró en la turbación de la protagonista conforme sentía el paso del tiempo en el fluir de la película durante las más de tres horas que mostraban tres días en la vida de Jeanne Dielman, en la realización de sus tareas domésticas. Una experiencia que también experimentaron algunas personas que asistieron a la función tal y como lo manifestaron al salir de la sala.

Conforme revisaba algunos de los filmes de Akerman con detenimiento para el homenaje que le dedicamos en el festival, sus interiores domésticos me hacían pensar en los del cine neorrealista italiano. En ese cine, los espacios domésticos eran mostrados como relevantes, a diferencia de las elipsis que se hacían de ellos en gran parte del cine, según el interés por mostrar la vida cotidiana de la posguerra italiana. Desde una perspectiva diversa y yendo más allá, apreciaba en Akerman su atención a los interiores con un cuidado trabajo sobre la forma que, desde lo autorreferencial, movía a una experiencia ritual. De este modo, decidí ir más a fondo para entender mejor por qué y cómo su cine conectaba conmigo como especta-

dora. Me interesaba, además, mostrar la profunda coherencia de las formas cinematográficas del cine de Akerman, y su gran pertinencia actual, como manifiesta el creciente interés que ha suscitado en los últimos años en el ámbito teórico y académico.

Así comenzaba a vincularme con el cine de Akerman de manera más profunda. De la sala de cine pasé al escritorio de una habitación o de una biblioteca y al de la pantalla de un ordenador. Pasé de la inmersión compartida con el público espectador frente a la gran pantalla a la de la intimidad de mi habitación. Pulsé también «Play» o «Pause» en mi ordenador, volví hacia atrás o avancé hacia delante las películas para analizarlas. Cambié de país con las películas de Akerman. Durante el confinamiento, el malestar de la directora encerrada en un apartamento en *Là-bas* parecía traspasar la pantalla del ordenador e inundar mi cuerpo y el espacio de mi escritorio que se encontraba con el espacio que habitaba la directora. La revista *Lumière* publicaba esas mismas semanas un homenaje a Akerman reflexionando sobre eso, el encierro, el cual podíamos sentir con más intensidad a través de algunas de las películas de la artista.

En este contexto, el interés por el trabajo de Akerman raramente iba más allá de círculos especializados. Esta recordaba escuchar sillas de personas que abandonaban la sala cuando se proyectó *Jeanne Dielman* por primera vez en la Quinzaine des Réalisateurs del Festival de Cannes en 1975. No obstante, al día siguiente de la proyección una cincuentena de personas le pedía la película para ser proyectada en festivales y «era reconocida como cineasta y no como cualquier cineasta».<sup>1</sup> El impulso a su trabajo se vio especialmente favorecido a partir de este momento. En el ámbito español, la directora comenzaría a proyectarse en 1978, tras la muerte de Francisco Franco, gracias a un ciclo dedicado a la directora que llegó en el marco de unas semanas dedicadas a los *Cahiers du Cinéma* franceses a las sedes de la entonces Filmoteca Nacional en Madrid y

---

1 Akerman en entrevista realizada por Criterion Collection en 2009: <[https://www.youtube.com/watch?v=8pSNOEYSIlg&ab\\_channel=criterioncollection](https://www.youtube.com/watch?v=8pSNOEYSIlg&ab_channel=criterioncollection)>. (Consultado por última vez el 24 de agosto de 2024).

Barcelona.<sup>2</sup> No obstante, su recepción en España sería minoritaria en esos años, posteriormente se ampliaría ligeramente a través de las muestras de cine realizado por mujeres. La Mostra Internacional Films de Dones de Barcelona comenzó en 1993; allí se programó *Jeanne Dielman* en 1996, posteriormente serían frecuentes las proyecciones de las películas de Akerman y la directora tuvo gran peso en la muestra. Unas décadas más tarde se estrenarían algunas películas de Akerman dirigidas a un público más amplio en salas de cine españolas, aunque no llegaron a tener una gran audiencia, como en el caso de *Los encuentros de Ana* (1978), *Romance en Nueva York* (1996) y *Cautiva* (2000). Podría decirse que el interés que Akerman suscita en el territorio español aumenta especialmente en la primera década del siglo XXI y trasciende tanto a nivel nacional como internacional tras su muerte en 2015, cuando se le rindieron múltiples homenajes. Estos homenajes habrían tomado la forma de retrospectivas dedicadas a la directora en muestras de cine, pero también en revistas académicas y de crítica de cine. En el territorio español destacó una gran muestra de sus películas a raíz de una colaboración entre el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y la Filmoteca Española en 2019.

En noviembre de 2022 deposité mi tesis y en diciembre las seguidoras de Akerman tuvimos una sorpresa. La crítica y personas del ámbito del cine a nivel internacional, en una votación llevada a cabo una vez cada diez años para la revista británica *Sight & Sound*, escogieron *Jeanne Dielman* como «la mejor película de todos los tiempos». Pese a lo subjetivo de una encuesta que escoge unas pocas películas de manera algo descontextualizada, este resultado tuvo algo relevante. Casi cincuenta años más tarde de su realización

---

2 Información extraída a partir de una búsqueda de archivo en revistas de cine españolas y programas de la época en las filmotecas en Madrid y Barcelona. Véase: Juan Carlos Rentero (1978, abril). Semana «Cahiers du cinéma» en Filmoteca. *Dirigiendo por*, 53, 7-8; o la colección de programas del curso 1977-1978 de la Filmoteca de la Generalitat de Catalunya, donde Akerman aparece programada entre el 13 y el 19 de marzo de 1978 en Barcelona. En este programa se indica que Akerman tuvo cuatro funciones —*Saute ma ville* (1968) y *Hotel Monterey* (1972), *Je, tu, il, elle* (1974), *Jeanne Dielman* (1975) y *News From Home* (1976)— y 322 espectadores, pp. 2, 48-51.

y tras setenta años de existencia de la encuesta, se trataba de la primera película realizada por una mujer en obtener esta distinción. Nunca un filme realizado por una mujer había sido reconocido entre las diez mejores películas del listado. Históricamente han sido menos las mujeres directoras y técnicas del cine, así como han representado una minoría las críticas y especialistas en cine que participaban en las votaciones, las voces y la experiencia de las mujeres habían sido ignoradas. No obstante, hubo quienes se resistieron a aceptar que una película que trataba algo «menor» con una propuesta formal provocadora y experimental sobresaliera y se generaron polémicas que no suscitaron los respetados clásicos que obtuvieron tal reconocimiento las décadas anteriores. Otras personas también consideraron que la lista de las mejores películas todavía no era suficientemente inclusiva. Ciertamente, todavía queda camino por recorrer en materia de inclusión y diversidad.

No obstante, muchas personas celebramos que el reconocimiento de Akerman se esté expandiendo y que la directora sea una de las artistas más influyentes en las nuevas generaciones de cineastas. La plataforma de películas Filmin le dedicó un ciclo de películas en 2023, hoy todavía vigente, que facilitó la accesibilidad de sus trabajos a personas con interés por un cine de autor o independiente desde sus televisores, ordenadores o *tablets*, facilitando la experiencia espectatorial de las películas de Akerman en los espacios domésticos o en otros lugares en los que instalar sus pantallas móviles. Si bien estos recursos se diferencian de la inmersión que puede facilitar la experiencia envolvente en la sala de cine, o si bien las pequeñas pantallas pueden incitar a una mayor distracción, también pueden generar un espacio íntimo de encuentro con la película. Por otro lado, entre el 18 noviembre de 2023 y el 14 abril de 2024, la Virreina Centro de la Imagen de Barcelona, inauguró una exposición con videoinstalaciones de la directora, comisariada por su amiga y editora habitual, Claire Atherton, contribuyendo también a ampliar el conocimiento del trabajo artístico de la directora.

En este marco de interés creciente por el trabajo de Akerman en el ámbito nacional e internacional, parece pertinente un libro en lengua española que recoja la cinematografía completa de esta di-

rectora fundamental para la historia del cine y piense en formas cinematográficas y modos alternativos de hacer cine. Mi idea, al fin, es contribuir a un mayor conocimiento del conjunto de la obra de Akerman, de sus aportes a la estética del cine y de su influencia, tanto en las personas estudiadoras del cine como en los círculos no especializados.



## INTRODUCCIÓN

Cuando mi prima —aquella a la que cuando yo tenía diez años, le dije con orgullo que ya no creía— vio *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, de 1975, ella dijo, sí, todo lo que se ha dicho sobre el filme es, sin duda, cierto, pero nadie ha apreciado que es un filme sobre la pérdida, sobre la nostalgia del ritual perdido. Yo lo he pensado. Algunos años más tarde, y con los años, esto ha sido algo totalmente cierto para mí

(AKERMAN, 2004: 24)<sup>1</sup>

Chantal Akerman decía haber comprendido con el paso de los años que su película *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, de 1975, trataba de la búsqueda del ritual perdido. Una búsqueda que se materializa en la forma que adopta el filme, en el que se muestran tres días de la vida de Jeanne Dielman realizando tareas domésticas. En el tratamiento estético de la película todo es ritualizado, desde los gestos y acciones que repite una y otra vez la protagonista hasta el modo de componer el espacio o de expandir el tiempo que se inscribe en el filme. Unas acciones y un espacio habitualmente relegados a un segundo plano o elididos pasan a visibilizarse y ocupar el centro de la película. Con esta materialidad filmica, Akerman construye una forma cinematográfica ritualizada, y asocia o entremezcla la tradición narrativa del cine de la modernidad europea con elementos derivados del cine experimental, en

---

1 Traducción propia del original en francés.

particular el originado en las vanguardias neoyorkinas en las décadas de 1960 y 1970. Esta forma ritualizada de los elementos fílmicos y narrativos además se conecta con los recuerdos de la infancia de la cineasta, y es una especie de sustituto estético o reemplazo del ritualismo judío visto y vivido en su hogar.

Akerman nació en Bélgica en 1950 en una familia de origen polaco de supervivientes de Auschwitz. El 12 de septiembre de 1942, la madre, el padre y el abuelo materno de Natalia —madre de Chantal— fueron arrestados y deportados en el convoy 9 que partió de Malinas y llegó el 22 de septiembre a Auschwitz, donde fueron asesinados posteriormente. Natalia permaneció oculta en compañía de sus tres tíos y su abuela materna en La Louvière, una ciudad al sur de Bélgica, pero fue descubierta y enviada a Auschwitz en 1944 junto a dos de sus tíos y su abuela. La familia paterna de Akerman, en cambio, vivió oculta y escapó de la deportación; su padre nunca se puso la estrella amarilla. Natalia Leibel y Jacob Akerman se casaron en 1948, en Bruselas, dos años antes del nacimiento de Chantal y diez del de su hermana Sylvaine. El padre se dedicó al negocio del cuero, mientras que la madre lo ayudaba con las tareas administrativas para posteriormente ocuparse de su *boutique* (Béghin III, 2024: 97-98). El abuelo paterno vivía con la familia cuando Akerman era niña y ella recordaba acompañarlo a la sinagoga. Pese a no ser creyente, a ella le fascinaba todo lo que giraba en torno a Dios y al ritual (Akerman, 2004: 24). En esa época Akerman frecuentaba la escuela judía, pero con la muerte de su abuelo, su padre la cambió a la escuela pública.

El vínculo de Akerman con su madre Natalia estuvo presente a lo largo de la cinematografía de la directora, siendo su progenitora una figura esencial en su trabajo. Natalia se muestra desde la mirada de la hija ya en la cuarta de una serie de bobinas de 8 mm que Akerman realizó en el verano de 1967, con tan solo 17 años, como un ejercicio para ser admitida en el Institut Supérieur des Arts du Spectacle (INSAS). Una joven y alegre Natalia interpreta a una clienta que se prueba unos zapatos en una tienda del municipio de la costa belga Knokke, al mismo tiempo, la hija ya manifiesta su interés por experimentar con el medio cinematográfico y por mostrar su entorno a modo de diarios fílmicos que pueden entretejer ficción

y realidad.<sup>2</sup> Los cuatro rollos que Akerman realizó para su entrada en el INSAS en blanco y negro tienen una duración de algo más de 2 minutos cada uno, sin sonido, y constituyen una ficción corta de alrededor de 9 minutos. En la serie Akerman capturó la Foire du Midi, celebrada cada verano en Bruselas, y el patio del Hôtel de Clèves-Ravenstein. La directora también filma tiendas en la costa belga de Knokke. Las protagonistas son la amiga de infancia de Akerman, Marilyn Watelet, con quien fundará la productora Paradise Films, la madre y la hermana de Watelet, Natalia Akerman, y la misma directora. Akerman y su amiga Watelet son admitidas en Dirección y Montaje, respectivamente, en el INSAS, pero abandonan pocos meses más tarde para hacer cine libremente. No obstante, la cineasta se inscribe en la «sección interpretación dramática» para aprender a dirigir a los actores y allí encuentra a la actriz Claire Wauthion con la que mantiene una intensa relación.

En este contexto, las protestas universitarias belgas que movilizan la universidad esporádicamente desde 1966 toman fuerza a partir del 13 de mayo con la creación de una «asamblea libre» de l'Université Libre de Bruxelles, Akerman participa en una obra de teatro del director argentino Víctor García *La Sagesse ou La parabole du festin* de Paul Claudel, una pieza transformada en una sucesión de cantos y acciones físicas, en el Théâtre national de Bruxelles (Béghin III, 2024: 100). Esto también le lleva a hacer viajes de ida y vuelta a París a partir de octubre de 1968, pues participa en una estancia de seis meses en la Université Internationale du Théâtre, donde se ofrecen cursos teóricos y prácticos sobre la puesta en escena a estudiantes internacionales y donde Akerman se encuentra de nuevo con García y es una de las figurantes de la obra de Claudel, que se presenta el 27 de marzo de 1969 en el teatro de la ciudad universitaria. De la obra, Bertrand Poirot-Delpech destacó que lleva: «la lección de [Antonin] Artaud hasta el punto de rechazar la palabra, utiliza el teatro

---

2 En 2020, en las colecciones de la CINEMATEK de Bruselas, se encontraron cuatro rollos de 8 mm sin título que Akerman realizó para su entrada al INSAS. Estos rollos se mostraron al público en 2022 y se presentaron en el Play-Doc y el Toronto International Film Festival en 2023. En 2024, se siguen descubriendo en festivales de cine gracias al trabajo de la Fondation Chantal Akerman.

como una máquina de ensamblar formas, colores y gritos. El rechazo de todo orden busca un ritual, la anarquía inventa un ceremonial» (Poirot-Delpech, 1969; Béghin III, 2024: 101).<sup>3</sup>

El ambiente de mayo de 1968 se plasma en el considerado como el primer cortometraje de Akerman, *Saute ma ville*. realizado en la cocina de su familia en 1968. La relación de Akerman con el pasado familiar, su posición como mujer y la experimentación formal ya están presentes en este trabajo y atraviesa su cine hasta su última película en 2015, *No Home Movie*, principalmente rodada en el hogar materno. Su búsqueda personal marcó el ritualismo de su cine y el nomadismo de su vida, principalmente entre Bruselas, París y Nueva York, aunque Akerman también realiza películas en otros lugares como los países del Este, Israel o México, además de haber pasado algunas temporadas en países de Medio Oriente. Ella sentía gran atracción por Siria y decía haberse sentido cómoda en Palestina. Hablaba algunas palabras de hebreo y el árabe le resultaba familiar (Akerman, 2004: 141-143). El cine de Akerman es fruto de sus búsquedas íntimas, las cuales se mueven por pulsiones que se inscriben en la forma de su cine, como si del umbral de un ritual de paso se tratara, y se materializan en filmes que pueden relacionarse con diversos devenires cinematográficos, sin llegar a inscribirse plenamente en ninguno de ellos.

## Influencias formales, feminismos y mayo de 1968

La cineasta se sitúa en una generación pos-*Nouvelle Vague*, como reconoce cuando cuenta haber sentido su deseo de hacer cine tras el choque emocional que sintió al ver *Pierrot el loco* (*Pierrot le fou*, 1965) de Jean-Luc Godard y descubrir las posibilidades artísticas del cine y su vínculo con la poesía.<sup>4</sup> Además de verse influida por el antiilu-

---

3 Traducción propia del francés.

4 Philippe Garrel en su documental para televisión *Les Ministères de l'art* (1989) entrevistó a Akerman, Jacques Doillon, André Téchiné y Léos Carax, a quienes consideró los cineastas de su propia generación en Francia y quienes se enmarcarían en un contexto posterior a la *Nouvelle Vague*.

sionismo y las capacidades poéticas del cine del autor franco-suizo, referente de la *Nouvelle Vague* francesa, ella afirma que recursos de su cine, como el foco fijo y sostenido, en el tiempo ya estaban presentes en el trabajo de cineastas europeos como Carl Theodor Dreyer, Robert Bresson, o japoneses como Yasujiro Ozu (Akerman y Filmoteca Nacional, 1977). Este uso sostenido del tiempo prioriza lo profilmico al montaje y logra una materialidad de la imagen, desde una mirada ascética, que puede hacer de lo ordinario algo extraordinario. Por su parte, el interés en lo ordinario también está presente en el cine Neorrealista italiano, en su voluntad de plasmar la realidad en la que había quedado sumida Italia en la segunda posguerra mundial, no sin hacer uso de ciertos recursos melodramáticos. No obstante, la propuesta estética de Akerman resalta el peso de lo ordinario y va un paso más allá en la manera de presentar a las mujeres en el cine y dar gran importancia al pasado familiar.

Por otro lado, la forma del cine de Akerman manifiesta la impronta del cine experimental norteamericano especialmente a raíz de su primera estancia en Nueva York en 1971, aunque ya en 1967 asistió como espectadora al Festival EXPRMNTL 4, organizado por Jacques Ledoux en Knokke-le-Zoute (Bélgica) lo que podría ser un factor importante para entender por qué con anterioridad a su viaje ya se aprecia una tendencia experimental en sus primeros cortos, la serie realizada para entrar en el INSAS en 1967, *Saute ma ville* (1968) y *L'enfant aimé ou Je joue à être une femme mariée* (1971). En este festival se proyectaron películas como *Wavelength* (1967) de Michael Snow o *Les souffrances d'un oeuf meurtri* (1967) de Roland Lethem, y se contó con Yoko Ono como invitada para presentar *Film Number Four* (1967), película que acompañó con la performance *Black Bag Piece* (1964), durante la cual pasó varias horas bajo una lona negra en el vestíbulo del casino en el que se celebraba el festival. En este festival ya estaba presente el ambiente de ebullición de 1968.<sup>5</sup> En Bélgica, asimismo, Eric de Kuyper dirigía un programa

5 Sobre los aportes y la programación de esta edición del festival a la que asistió Akerman, véase: Xavier García Bardon (2013). EXPRMNTL, festival expandido. Programación y polémica en EXPRMNTL 4, Knokke-le-Zoute. 1967. *Comparative Cinema* (G. de Lucas [ed.]), 1 (2), 54-66. <<http://www.ocec.eu/cinemacomparative->

en la televisión flamenca dedicado al cine experimental en el que se pasaban trabajos del mismo Snow, Andy Warhol o Stephen Dwoskin, y en el que se mostró *Saute ma ville*, dando un primer impulso al trabajo de Akerman (Watelet y Béghin [2014] 2020; Akerman y Biette [1996] 2020).

Akerman realizó el considerado como su primer cortometraje en 1968 en Bruselas, un año especialmente reconocido por las movilizaciones y transformaciones sociales durante el mayo francés, en el que los feminismos tomaron fuerza en reuniones estudiantiles que desembocaron en el MLF —Mouvement de libération des femmes—. En este movimiento algunas feministas pondrán énfasis en las condiciones materiales de las mujeres trabajadoras, otras se centrarán en señalar el rol secundario al que habían quedado relegadas las mujeres en el ámbito psicosexual, así como algunas se focalizarán en que el aborto sea una decisión de la mujer en tanto que atañe a su cuerpo y a su vida (Duchen [1986] 2013: 54). Estas preocupaciones se pueden ver en las películas en vídeo que realiza en la década siguiente Delphine Seyrig, la actriz protagonista de *Jeanne Dielman*. Seyrig fundó junto a Carole Roussopoulos, Ioana Wieder y Nadja Ringart el colectivo *Les insoumuses*, para realizar vídeos ligados al activismo del MLF (*Scum Manifesto* [1976], con Carole Roussopoulos, *Maso et Miso vont en bateau* (con Ioana Wieder y Nadja Ringart, 1976) o *Sois belle et tais-toi!* [1981]). Por otra parte, el movimiento feminista belga será muy activo desde 1972 y tendrá unas proclamas similares a las francesas. Asimismo, sus integrantes se reunirán en *maison de femmes* y fundarán la revista *Cahiers du grif* para sostener y acompañar sus esfuerzos (Farge, 1987; Margulies [1996] 2018: 156).

La línea de pensamiento vinculada al psicoanálisis presente en el MLF también lo estuvo en las teóricas del feminismo francés de la diferencia, quienes se planteaban cómo pensar la «mujer» o lo «femenino» de una manera positiva, destacando figuras como Luce Irigaray, Hélène Cixous, Julia Kristeva o Marguerite Duras. Publi-

caciones como *Les femmes s'entêtent* (1974) de la revista *Les Temps Modernes*, dirigida por Simone de Beauvoir, Jean-Paul Sartre y Maurice Merleau-Ponty en Francia, reclamaban salario para el trabajo doméstico, al igual que feministas italianas como la marxista Silvia Federici en la década de los setenta (Federici, 2004: 7). Por otro lado, en el ámbito norteamericano, la feminista liberal Betty Friedan había cuestionado la «mística de la feminidad», la cual asociaba con la imagen de lo «esencialmente femenino» causante del «malestar que no tiene nombre» en las mujeres y amas de casa estadounidenses de los años cincuenta y sesenta (Friedan [1963] 2009). Con ello se pondría énfasis en «desnaturalizar» el núcleo doméstico como lugar asignado a la mujer como si de algo biológico se tratara, lo que años más tarde iría más allá quedando especialmente manifiesto en la propuesta de Judith Butler de desmontar los binarismos en torno al género y al sexo (Butler [1990] 2011).

Las artistas se sintieron atraídas por la exploración de sus cuerpos, mientras que en el ámbito de la teoría filmica feminista se cuestionaron los roles pasivos o erotizados que se habían venido dando a las mujeres en gran parte de la filmografía clásica. En el contexto de los setenta destacó Laura Mulvey en el ámbito británico por cuestionar la construcción filmica en la que las miradas del director, del personaje y del espectador se dirigían al cuerpo/objeto de la mujer en gran parte del cine mayoritario. En su célebre artículo *Placer visual y cine narrativo* (1975), ella estudió los placeres visuales que se dan en cierto cine clásico distinguiéndolos en dos tipos vinculados al inconsciente: la escopofilia en su dimensión *voyeurista* —el placer de mirar a otra persona como objeto erótico teorizado por Sigmund Freud— y la escopofilia en su aspecto narcisista —el reconocimiento del cuerpo reflejado del yo proyectado y reintroyectado como un ego ideal, el cual da origen a la futura identificación con otros, según lo teorizado por Lacan al referirse al momento en el que el niño reconoce su propia imagen en el espejo— (Mulvey [1975] 1989: 16-17).

Mulvey consideró que la mujer ha sido el *leitmotiv* del espectáculo erótico en cierto cine de la industria hollywoodiense al mismo tiempo que el hombre ha tenido los papeles activos adoptando un ego más poderoso e ideal con el que se ha identificado el espectador mas-

culino al verse reflejado en la pantalla, lo que habría acabado por determinar la alteridad femenina como objeto de deseo. Años más tarde, la teoría filmica feminista y la problemática de la condición de la mujer se verían inmersas en el marco más amplio de las construcciones de género, panorama especialmente deudor de la impronta estructuralista de la *Historia de la sexualidad* de Michel Foucault, en la que se entiende la biopolítica como una tecnología de poder que ejerce control sobre las sexualidades. Teresa de Lauretis en *Technologies of gender* aplicará la teoría foucaultiana al género, el cual entenderá como una representación producto de una construcción social, mientras que considerará el cine como una de las tecnologías de construcción de género (De Lauretis, 1987).

En este contexto las realizadoras reaccionaron proponiendo nuevas miradas y modos de hacer cine. Algunas de ellas encontraron en sus núcleos domésticos un espacio para la experimentación de diversas formas cinematográficas, algo que ya antes habían realizado cineastas como Maya Deren en el ámbito experimental. En el plano teórico el pensamiento de Laura Mulvey se fue matizando tanto por la teoría filmica feminista como por la misma autora, al considerar la aparición de diversos sujetos y objetos en la acción mostrada o la posición activa de las espectadoras respecto a aquello que aparece en pantalla.

Tras dejar sus estudios en la Escuela de Cine de Bruselas (IN-SAS), haber realizado el considerado su primer corto en Bélgica, haber tenido una toma de contacto con el cine a través de *Pierrot el loco* o el Festival EXPRMNTL en Knokke, además de con algunas películas proyectadas en la Cinemateca Nacional y haber participado en una estancia de estudios de teatro en París, Akerman se muda a Nueva York en 1971. Allí encuentra a Babette Mangolte, con quien tiene la oportunidad de conocer las últimas propuestas experimentales en la Anthology Films Archives y aproximarse a otras artes como el teatro de The Living Theater, la *performance* o la danza. Asimismo, Mangolte señala que Akerman probablemente conocería el ambiente de Broadway y off-Broadway a través de su amiga Jane Stein, quien trabajaba en el mismo y en la NY Shakespeare Company (Mangolte y Bergstrom [1995] 2019: 38).

Mangolte era algo mayor que Akerman. Tenía 30 años cuando la realizadora tenía 22 años, y había llegado un tiempo antes a la metrópolis, recomendada por Marcel Hanoun, con quien trabajó en *Le printemps* (1971), *L'été* (1969) y *L'hiver* (1969). Así, Annette Michelson le había presentado a Stan Brakhage, Michael Snow, Yvonne Rainer o Richard Foreman (Mangolte, 2019: 37). Con ella Akerman se adentró en el trabajo de Snow, Warhol, Jonas Mekas, Stan Brakhage o Ken Jacobs, entre otros. Tanto Akerman como Mangolte quedaron fascinadas cuando vieron *La Région Centrale* (1971) de Snow, que inspiraría *La chambre* (Akerman y Mangolte, 1972), filmada en la habitación de un amigo de la realizadora, y *Hotel Monterey* (1972).

Tras su primer viaje a Nueva York y conocer la vanguardia experimental que allí está aportando diversos modos de concebir el cine y el trabajo sobre la forma, Akerman realiza entre Bélgica y Francia *Je, tu, il, elle* (1974), y poco tiempo después en Bruselas *Jeanne Dielman*, esta última con un equipo de mujeres en el ambiente de la década de 1970 para reivindicar su capacidad de ejercer cualquiera de los oficios vinculados al cine. Fundada por la realizadora junto a su amiga Marilyn Watelet, la productora del filme será Paradise Films, cuyo nombre habría sido tomado de la famosa productora Paradise Now del The Living Theater. Mangolte piensa que, con esta productora, Akerman probablemente quiso importar a Europa el método estadounidense en el que no se necesitaba una gran casa productora sino recursos propios para hacer cine (Mangolte y Bergstrom [1995] 2019: 45). Según recuerda Mangolte, la idea de realizar un filme con un equipo de mujeres vendría antecedida por una experiencia previa en 1973, cuando, durante aproximadamente tres meses, Akerman y ella participaron en el proyecto «Psicoanálisis y política» de Antoinette Fouque, psicoanalista y una de las principales integrantes del MLF, en el que se trató de hacer el filme *Une jeune fille* con un equipo compuesto solo por mujeres, a partir de *Sobre la psicogénesis de un caso de homosexualidad femenina* de Freud. Entre las actrices se encontraba Delphine Seyrig, a quien Akerman había conocido unos meses atrás en el Festival Internacional de Teatro de Nancy. Esta experiencia les marcó, aunque Akerman y Mangolte abandonaron el grupo y el proyecto no lle-

gó a finalizarse debido al fuerte carácter de Fouque en la dirección (Mangolte y Bergstrom [1995] 2019: 47).

Eric de Kuyper se refiere a una posible influencia en Akerman de la película alemana de Hellmuth Costard *Die Unterdrückung der Frau ist vor allem an dem Verhalten der Frauen selber zu erkennen* ([*La opresión de la mujer se ve especialmente en la actitud de las propias mujeres*], 1970), en la que se muestra la jornada asignada a las mujeres en el hogar, interpretada por un hombre que realiza las tareas domésticas desde que su pareja sale de casa hasta que prepara la cena para ambos. Todo ello se plasma con cámara en mano y cierto minimalismo durante la hora de duración del filme (De Kuyper, 1975-1976: 924; Margulies [1996] 2018: 238). Un filme que Akerman habría visto junto a De Kuyper en el Short Film Festival de Oberhausen en la Alemania del Oeste. Pese a la posible influencia de esta película, como señala Jim Hoberman, sería *Jeanne Dielman* el filme que «cambió el rostro del cine europeo contemporáneo» (Hoberman, 2015: 48).<sup>6</sup>

## La impronta personal en las películas de Akerman

Más allá de los influjos que pueda haber recibido la realizadora en su trabajo, su cine y sus propuestas estéticas son muy personales. Así, en la manera de plasmar el interior doméstico y las acciones de la protagonista de *Jeanne Dielman* se percibe la influencia de la tradición judía sobre los roles de las mujeres en el hogar; se aprecia también la sustitución del ritualismo judío por los gestos cotidianos que adopta Jeanne, tal y como Akerman había observado en su familia (Akerman, 2009). La directora lamentaba la desaparición de la devoción del ritual judío en su hogar y que su padre la cambiara de la escuela judía a la escuela laica (Akerman, 2004: 24). Chantal recuerda que desde la pérdida de su abuelo paterno ella tenía el deseo de que su madre mantuviera la tradición del Sabbath y encendiera las velas como es costumbre hacer al inicio y al final de ese

---

6 Traducción propia del inglés.

día de la semana dedicado al descanso y a la oración, a lo que añade: «Mantener el *sabbat*, para mí, quería decir revivir mis lazos con aquel hombre que me había aceptado como niña. Es un ritual muy bello, poderoso e incluso filosófico cuando lo entiendes» (Akerman y Brenez, 2011).<sup>7</sup> Después de dejar de creer en Dios, tras la muerte de su abuelo y, sobre todo, después de que la repetición hubiera perdido la sublimación del ritual, Akerman sentía la necesidad de filmarla, así como de mostrar el silencio cotidiano para arrancarle un poco de verdad (Akerman, 2004: 134, 30). Daniel Sibony se ha referido a la importancia concedida al ritual en la religión judía, pues es a través del mismo que se preserva la relación con el ser (Sibony [1992] 1997: 123). En el cine de Akerman hay algo de ese ritualismo a través del cual busca conectar con la propia tradición y el pasado familiar.

El cine acompaña a la directora en su errar de un lugar a otro llegando a ser en cierto modo autobiográfico. Ella diría «¿Autobiográfico? Sí. No. Todo lo es, nada lo es» (Akerman, 2004: 160).<sup>8</sup> En este ensayo utilizaré el término «autoetnografía» en referencia a la primera persona de la que parte Akerman en sus películas para mostrar su nomadismo o su posición como directora y mujer, aunque ella no necesariamente tenga la intención de hacer filmes etnográficos. No se trataría de una etnografía vinculada a una mirada etnocentrista hacia temas exóticos. La entiendo en un sentido amplio y flexible que parte del estudio dedicado al cine experimental de Catherine Russell, que concluye aplicando este término a tal cine (Russell, 1999). Aunque no llega a abordar la cinematografía de la realizadora en su conjunto, Russell incluye *News from Home* (1976) de Akerman en su estudio sobre la etnografía experimental en el cine. Un estudio en cuyas conclusiones aplicó la noción «autoetnografía» a filmaciones experimentales que parten de la primera persona, y que pueden formar parte de microculturas, procesos his-

---

7 Traducción propia a partir de las palabras de Akerman en la entrevista citada publicada originalmente en inglés. A su vez, recientemente la entrevista ha sido traducida al español por Algarín Navarro en el Especial Chantal Akerman de *Lumière* anteriormente citado: <<http://www.elumiere.net/especiales/akerman/entrevistapijama.php>>. (Consultado por última vez el 14 de agosto de 2024).

8 Traducción propia del francés.

tóricos o cuestiones sociales más amplias (Russell, 1999: 17, 277, 311).<sup>9</sup> Para Russell, además, la autobiografía fílmica puede ser una importante forma de etnografía experimental y enlazar con los feminismos, a los cuales relaciona con el interés por lo ordinario, donde aprecia formas etnográficas de una cultura fílmica alternativa (Russell, 1999: 22). Deudora del estudio de Russell, Sarah Kiani en un artículo sobre Akerman se ha referido a su cine como una antropología de «sí misma» en lugar de «del otro», calificando su cine de «autoetnográfico» (Kiani, 2018). En este cine la otra filmada ya no es la otra, sino una misma, algo que he llevado a lo que he llamado «autoetnografías del deseo», relacionando el trabajo de Akerman con el de algunas directoras que se presentan a sí mismas o presentan a los círculos que les rodean, en sus momentos de intimidad (Moreno Pellejero, 2021).

En los filmes de Akerman se materializa la impronta personal, su fortaleza y fragilidad, su vitalidad y, en ocasiones, su abatimiento. En *La entrevista del pijama* con Nicole Brenez, Akerman recuerda el cambio que dio su vida en el momento en el que tuvo su primer episodio maníaco a los 34 años. Esto le llevó a perder la energía de los años anteriores en los que leía y tomaba notas constantemente. Con sus episodios pasó a desear que los días acabaran antes (Akerman y Brenez, 2011). Ella relacionaba sus crisis con el hecho de ser parte

---

9 Russell en su noción de autoetnografía parte de Michael Fischer, quien entendió la autobiografía étnica como un modelo de etnografía posmoderna, en la que la autobiografía es una técnica de autorrepresentación en constante movimiento, además de una estrategia para desafiar las formas de identidad impuestas y explorar las posibilidades discursivas de subjetividades que no encajan en las mismas, por lo que serían típicamente consideradas impuras o inauténticas. Además, la teórica parte de Mary Louise Pratt, quien había introducido el término *autoetnografía* en oposición a los textos etnográficos en los que los europeos representan a los otros; frente a ello los textos autoetnográficos son aquellos en que los supuestos «otros» son quienes testimonian en primera persona, alejándose de representaciones exóticas sobre ellos mismos. Véanse: C. Russell (1999). *Experimental Ethnography: The work of film in the age of video*. Duke: Duke University Press, p. 277; Michael Fischer (1986). *Ethnicity and the Postmodern Arts of Memory*. En J. Clifford y G. E. Marcus. *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, pp. 194-233; y Mary Louise Pratt (1992). *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. Londres, Nueva York: Routledge, p. 9.

de la primera generación de hijos de supervivientes de los campos de concentración. El cine le permitió encontrar una suerte de refugio tornándose una necesidad ante su dolor y su amor a la vida.

## Variaciones del cine de Akerman

Resulta complejo clasificar las películas de Akerman por períodos o estilos, dados los diversos aportes cinematográficos de su filmografía, pues una sola película puede resultar algo inclasificable con respecto a otras y, a su vez, mantener elementos propios de la impronta de la realizadora. No obstante, en esta introducción trataré de englobar sus filmes en diferentes etapas o aproximaciones estilísticas. La estructura de este ensayo, por su parte, se define a partir de los elementos visuales y sus tratamientos expresivos, además de estructurales en algunos casos, que se reiteran con diferentes variables en su cine, inscribiéndose en lo que llamo «forma-ritual».

A grandes rasgos podría decirse que las películas de finales de los años sesenta a mediados de los setenta, realizadas entre Bruselas, Nueva York y París, son las más vinculadas a una «iniciación» en el cine en la que priman lo performativo, lo experimental, el interés por lo doméstico y, en ocasiones, la aparición de la directora ante la cámara. Películas como su serie de cuatro rollos para entrar en el INSAS (1967), *Saute ma ville* (1968), *L'enfant aimé ou Je joue à être une femme mariée* (1971), pero también *La chambre* (1972), *Hotel Monterey* (1972) o *Je, tu, il, elle* (1974) podrían entenderse como una suerte de autoetnografías con interés por lo doméstico o por el entorno que Akerman habita. Estas películas hibridan ficción y realidad, y su influencia seguirá presente de modo transversal y diverso en su cinematografía posterior en general, así como en películas como *Le 15/8* (1973) o *Le déménagement* (1993).

Entre la importancia concedida a la forma del cine estructural y la atención al contenido en la narrativa del cine de la modernidad europea, con la impronta personal de la directora, podría situarse *Jeanne Dielman*. Cerca de esta propuesta podrían estar otros filmes de Akerman como *Los encuentros de Ana* (*Les rendez-vous d'Anna*, 1978), *Cautiva* (*La captive*, 2000), o *La folie Almayer* (2011). Una

suerte de ficciones con componentes autobiográficos, en algunas de las cuales Akerman puede estar presente detrás de la cámara o delante a través de sus *alter ego*.

Siguiendo la influencia experimental, Akerman realiza ensayos que podrían considerarse casi como autoetnografías en la búsqueda de su identidad a través de su relación con el otro o con los paisajes que encuentra en su nomadismo, lo que aborda con diferentes plantearmientos formales, desde mediados de los años setenta hasta sus últimos filmes e incluso instalaciones. Entre estos podría referirme a *News From Home* (1976), así como a los posteriores dedicados a los exilios *D'est* (1993), *Sud* (1999), *De l'autre côté* (2002) y *Là-bas* (2006) —a los que podría haberse añadido el proyecto no realizado *Du Moyen-Orient*—, pero también *Tombée de nuit sur Shangaï* (2007) o *No Home Movie* (2015). Algunos de estos filmes tienen una huella diaria o un interés por las correspondencias que estará presente, de otro modo, en *Letters Home* (1986); así como la directora se acercará a las historias de mujeres supervivientes del Holocausto con una propuesta diversa en el documental para televisión *Aujourd'hui, dis-moi* (1980). En esta aproximación a su identidad, Akerman halla otra forma cuando se presenta leyendo una reflexión sobre sí misma en *Chantal Akerman par Chantal Akerman* (1997) para el programa televisivo *Cinéma, de notre temps*, o cuando Catherine Deneuve recita un poema escrito por la cineasta en *Pour Febe Elisabeth Velasquez* (1991), cuyas palabras en memoria de una activista asesinada pueden enlazar con el dolor que permanece en la familia tras la perdida y que la directora conoce en primera persona.

A mediados de los años ochenta y en los noventa la cineasta realiza algunos filmes cercanos al estilo de la *Nouvelle Vague* en una «reescritura» de la misma a la que se ha referido Veronica Pravadelli (2000). Entre estos filmes, se encuentran *J'ai faim, j'ai froid* (1984), *Nuit et jour* (1991), o *Portrait d'une jeune fille de la fin des années 60 à Bruxelles* (1993). En estos años Akerman también ensalza la influencia chaplinesca en su gestualidad o en la de sus *alter ego* en *L'homme à la valise* (1983), *Family Business* (1984), *Lettre d'une cinéaste* (1984), *Portrait d'une paresseuse* (1986), *Romance en Nueva York* (*Un divan à New York; A Couch in New York*, 1996), o *Demain*

*on déménage* (2004) entre otros, pues algunos de los mencionados anteriormente presentan igualmente esta impronta, frecuente en el cine de la realizadora, como *Saute ma ville*, o *J'ai faim, j'ai froid*.

Akerman asimismo tendrá un acercamiento a la música a raíz de su relación con Sonia Wieder-Atherton como muestra en *Histoires d'Amérique* (1988), *Les trois dernières sonates de Franz Schubert* (1989), *Trois strophes sur le nom de Sacher* (1989) o *Avec Sonia Wieder-Atherton* (2003), pero también en otras películas anteriormente mencionadas como *Portrait d'une paresseuse*. En algunos filmes, Akerman seguirá un estilo próximo a los musicales de Jacques Demy en *Golden Eighties/ Window Shopping* (1986), aunque el anterior *Les années 80* (1983), pese a partir de las audiciones para *Golden Eighties*, tiene una propuesta estética que recuerda más a lo coreográfico de filmes como *Toute une nuit* (1982) o *Un jour Pina a demandé...* (1983). La musicalidad y los movimientos coreográficos están igualmente presentes en los encuentros y desencuentros de los huéspedes de *Hôtel des Acacias* (1982). Por otro lado, Akerman realiza una propuesta narrativa clásica en el romance sofisticado anteriormente mencionado *Romance en Nueva York*, en el cual Jerôme Momcilovic aprecia una vuelta a las comedias hollywoodienses de los años treinta de Ernst Lubitsch y George Cukor (Momcilovic, 2018: 43). Los filmes con una narrativa más clásica como este último o *Golden Eighties* tal vez sean los más alejados de lo ritual en su cine; sin embargo, en ellos se siguen encontrando algunos de los elementos que se repiten en el trabajo de Akerman.

Cabe mencionar también las correspondencias de Akerman con la literatura, especialmente con el trabajo de diversos escritores y escritoras, principalmente de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX. Se relaciona *Jeanne Dielman* con el *Nouveau roman*, pero el vínculo de Akerman con la escritura es especialmente notorio en sus adaptaciones libres de trabajos de Marcel Proust en *Cautiva*, cuya influencia también es muy notoria en *Jeanne Dielman*, o de Joseph Conrad en *La folie Almayer*, así como de James Agee y James Baldwin en *Sud*. Asimismo, entre 2001 y 2003, Akerman y Kuyper escribieron el guion de *L'homme Chaste* (2001-2005), una adaptación de las novelas *Chéri* (1920) y *El fin de Chéri* (1926) de la escritora

francesa Sidonie-Gabrielle Colette, sobre las relaciones amorosas del joven de la alta burguesía, Chéri, y la cortesana en la cincuentena de edad, Léa. Este proyecto no llegó a realizarse, pero habría formado una trilogía sobre la obsesión de un hombre hacia una mujer junto a *Captive* y *La folie Almayer*. Akerman en 2001 comenzó una adaptación de la segunda novela de Patricia Highsmith *Carol* (*The Price of Salt*, 1952), una historia de amor entre dos mujeres que tampoco realizó.<sup>10</sup> La directora ya había tenido algunos intentos anteriores de llevar al cine adaptaciones literarias que no había llegado a materializar al final de la década de 1970, Akerman había trabajado en *Autant en emporte le vent chez les Juifs*, una adaptación de *Le manoir* (1967) y *Le domaine* (1969) del escritor polaco Isaac Bashevis Singer, sobre el judaísmo en Polonia al final del siglo XIX (Béghin III, 2024: 28-31).<sup>11</sup>

En cuanto al equipo de producción, se puede decir que, en líneas generales, fue acorde con las necesidades de sus películas; así,

---

10 Esta novela posteriormente es llevada al cine por Todd Haynes en *Carol* (2015).

11 Además de estas adaptaciones literarias, son numerosos los proyectos de películas de Akerman que no llegaron a llevarse a cabo. Al ya mencionado *Du Moyen-Orient*, se añaden proyectos como *Anne-Marie* (1989), coescrito con Jean-Luc Oters, sobre una arquitecta que vive en Bruselas con su hijo y se enamora de un vendedor de televisiones originario de un país del Medio Oriente; *Gens d'en haut* (1992-1993) con Marc Atherton, aparentemente abandonada después de que Isabelle Adjani rechazara el rol principal, se trataba de una comedia sentimental y un drama social ambientado en el barrio de Belleville de París, lo que Akerman retomará en *Romance en Nueva York; Contre-chant érotique* (2000), un guion para un cortometraje no realizado encargado por la productora alemana Ziegler Film para la colección «Erotic Tales», en el que Akerman se basaba en los *Amores* (16 a. C.) de Ovidio; *Le haricot et le coton* (2004), sobre productores de algodón y de judías en África; *Lod* (2015), un proyecto de documental sobre el exilio inspirado durante un viaje a Israel el año anterior, y *Lidiot* (2015), adaptación de la obra homónima de Fiódor Dostoyevski. Se suma además el breve texto de Akerman *Mentir d'amour* (1993-1994), que parecía destinado a la realización de un cortometraje o un mediometraje sobre Paul, un ladrón despreocupado, y su pareja Lise, una joven madre en paro que se inquieta por sus acciones, evocando a *Pickpocket* (1959) de Robert Bresson. Por otro lado, cabe mencionar *Hanging Out Yonkers* (1972), película que Akerman había comenzado junto a Mangolte, pero que se considera incompleta y perdida, salvo algunas tomas conservadas sin sonido. Véase: Cyril Béghin (ed.). (2024). *Chantal Akerman: Oeuvre écrite et parlé* [3 volúmenes]. París: L'Arachnéen.

por ejemplo, emplea una cámara Beaulieu muy pequeña de *amateur* para filmar en 16 mm en *Hanging Out Yonkers* (1972), un equipo de mano muy ligero para filmar en 16 mm y un trípode en *News From Home*, un Arreflix de 35 mm para *Je, tu, il, elle*; o una Arriflex de 16 mm no sincrónica de Robert Rauschenberg que Mangolte utilizó para filmar *Lives of Performers* (Y. Rainer, 1972) en *La chambre*. En *Jeanne Dielman*, en cambio, utilizaron una cámara más pesada, una Mitchell BNC, más adecuada para el gran aumento requerido en la pantalla de un auditorio y la presencia de Delphine Seyrig, según cuenta Mangolte, quien fue la directora de fotografía frecuente de las películas de Akerman en la década de los años setenta, en su entrevista con Janet Bergstrom ([1995] 2019: 52).

Dentro de la diversidad de formatos de las películas de Akerman, cabe distinguir entre aquellas producciones rodadas en 35 mm (películas como *Los encuentros de Ana*, *Toute une nuit*, *Golden Eighties*, *Histoires d'Amérique*, *Nuit et jour*, *Romance en Nueva York*, *Cautiva*, *Demain on déménage*, o *La folie Almayer*, pero también *Saute ma ville* con material tomado de la INSAS), otras más pequeñas en que prosiguen el trabajo en 16 mm (*Family Business*) y aquellas que empieza a realizar en vídeo (*Lettre d'une cinéaste* o *Letters Home*). De manera similar, en filmes que requieren un desplazamiento mayor continuó con el uso de 16 mm en *D'est* o de vídeo en *Sud*, *Là-bas* y *Tombée de une nuit sur Shangaï*; o incluso alternando 16 mm con el vídeo en *De l'autre côté*. Sus equipos, finalmente, irán en sintonía con la evolución tecnológica, manifestando la tendencia de Akerman a utilizar lo que encuentra a su disposición como una cámara digital, la del teléfono móvil o la del ordenador en *No Home Movie*.<sup>12</sup>

---

12 En todo ello, cabe señalar especialmente las colaboraciones y el trabajo de Jean Penzer en *Los encuentros de Ana* o de Caroline Champetier en *Toute une nuit*. Pero también de Bénédicte Delesalle, Renelde Dupont y Charlotte Szlovak en *Je, tu, il, elle*, Luc Benhamou en *J'ai faim, j'ai froid*, *Family Business* o *Lettre d'une cinéaste*, además de *Golden Eighties*, junto a Gilberto Azevedo. Destaca asimismo el trabajo de Raymond Fromont en películas como *Le déménagement*, *D'est o Sud*, Jean-Claude Neckelbrouck en *Nuit et jour*; o de Sabine Lancelin en *Cautiva*, *La folie Almayer* o *Demain on déménage*.

Como vengo indicando, creo que ciertas inquietudes personales de Akerman se inscriben en la forma que adoptan sus películas a lo largo de su cinematografía. Todas estas inquietudes personales se destilan en la forma que toman sus filmes y cómo trabajan con los materiales expresivos de su medio: la filmación del espacio doméstico, a modo de cartografías íntimas, la representación de lo ordinario, el trabajo con los cuerpos de las actrices y actores, el tratamiento del sonido y el silencio o la utilización del tiempo y del ritmo. Desde el estudio de estos procesos creativos se plantean las principales preguntas de este ensayo: ¿en qué forma el cine de Akerman traspasa los límites de la pantalla y llega al cuerpo de la persona espectadora activando algo que antes de enfrentarse a lo mostrado no tenía lugar?, ¿se puede hablar de una «forma-ritual» en sus filmes?, ¿cómo se constituye esta forma?, ¿esta forma puede mover a una experiencia especialmente corporal en el público espectador?

Akerman encuentra en la experiencia de su intimidad un umbral de paso y transformación con respecto a los roles de género de las mujeres de su familia de generaciones anteriores a la suya, así como un vínculo con el nomadismo familiar y la trágica experiencia durante el Holocausto de la que apenas habla su madre, pero que ha marcado la vida y el cine de la realizadora. Todo ello es parte de la forma que Akerman crea como si de un vómito íntimo se tratara, donde el cine toma una dimensión ritual. Creo que uno de los principales aportes estéticos de Akerman a la historia del cine puede ser haber logrado una forma-ritual en sus películas que nace de sus búsquedas íntimas para abstraerse y conectar con las vivencias de otras personas.

En el primer capítulo del libro, mi propuesta es efectuar un acercamiento a lo ritual desde lo teórico, incluyendo breves comparaciones con otros cineastas que anteriormente trataron ciertos aspectos vinculados a lo ritual, tanto en su concepción teórica como en sus obras. En primer lugar, pues, aporto algunas notas sobre lo ritual como nodo cultural. Aunque haré algunas referencias sucintas al ámbito de la antropología, me interesa especialmente el de la estética a través del pensamiento de Antonin Artaud y su concepción del teatro como ritual, entendido como una vivencia que pasa por el cuerpo y se desvincula de la sujeción al texto. Igualmente,

me interesa la importancia que Walter Benjamin concede a lo ritual como lo propio del origen de las artes y del aura que el pensador consideraba en decadencia con la llegada del arte reproducible. Esta idea irá reapareciendo en diálogo y en contraste con el cine de Akerman, especialmente en los últimos capítulos de este libro dedicados al tiempo y al espectador.

Después trato el cine que podría considerarse etnográfico, influido en su forma por algunos ritos comunitarios, como sucede en las obras de Deren, Jean Rouch, o Raymonde Carasco y Régis Hebraud, entre otros. Seguidamente llevaré esta línea etnográfica y estética de contacto con lo ritual al ámbito doméstico, donde, además de la misma Deren, destacan cineastas como Mekas o Warhol, algunos filmes de Snow o Brakhage, así como el cine de algunas directoras como Joyce Wieland, Carolee Schneemann, Rainer, Barbara Rubin, Chick Strand, Barbara Hammer o Anne-Charlotte Robertson, entre otras. Mencionaré también los interiores domésticos del cine neorrealista italiano y haré una alusión puntual al trabajo de Dreyer. En un tercer eje de aproximación a lo ritual, me referiré a las raíces judías de Akerman, así como al pensamiento estético que se plantea tras el Holocausto, donde se puede crear un vínculo con la literatura de Proust, el pensamiento de Benjamin o Theodor W. Adorno, pero también de Griselda Pollock o Marianne Hirsch; todo ello además permite pensar en una suerte de autoetnografía vinculada al nomadismo judío, algo que también estuvo presente en el cine de Mekas en el ámbito experimental.

En el segundo capítulo abordo los motivos y elementos expresivos más frecuentes en el cine de la realizadora en relación con la forma-ritual. Comenzaré por los «pasajes domésticos», referidos al modo en el que se presentan los espacios en el cine de Akerman a fin de favorecer la entrada al lugar en el que se producirá el rito, para llegar después al particular uso del tiempo que atraviesa los filmes de la realizadora, sus vínculos con lo ordinario, la expresión a través de los cuerpos, así como el espacio sonoro o el uso de los silencios de un modo más intangible. Entre los pasajes domésticos me aproximo al tratamiento de diversos espacios que se reiteran en el cine de Akerman, así como la conexión entre los interiores y los exteriores.

Se trata de espacios que favorecen el momento del rito en el proceso de realización del filme que se imprima en la forma que adoptan sus trabajos. Una cierta frontalidad traza la presencia del espacio, mientras que el modo de situar la cámara se relaciona con los estados del personaje o la persona mostrada. Tanto este subcapítulo del núcleo central del trabajo como el siguiente permiten hacer una primera presentación de cuestiones concretas de los filmes de la directora, que se irá retomando de un modo transversal.

Al referirme a lo ordinario en el cine de Akerman encuentro los temas y motivos visuales que se inscriben en la forma de los filmes de la directora, además de favorecer su narrativa y contenido. Estos se vinculan a la realización de las tareas domésticas con los que la cineasta muestra un cambio generacional cuando se presenta a sí misma, en contraste con cuando presenta a mujeres de la generación anterior a la suya. Procuro señalar también un vínculo entre lo ritual y el modo en el que Akerman presenta las acciones ordinarias que pueden aparecer recurrentemente en sus trabajos, como comer, escribir cartas o mirarse al espejo. Incluso el vínculo del pasado familiar con el Holocausto se presenta en la cotidianidad de la vida de la realizadora, que retomo en el apartado dedicado a lo concencracionario.

En el tercer subcapítulo del núcleo central abordo los modos de presentar el cuerpo y su expresividad como parte de los elementos que se integran en la forma ritualizada de los trabajos de Akerman. En el cuerpo se inscribe el paso a otro estado durante los ritos, siendo el pensamiento estético de Artaud uno de los más influyentes en la relación entre lo ritual y las vivencias corporales de los actores y los espectadores en artes como el teatro. Siguiendo a Gilles Deleuze, también deudor de Artaud, diferencio el «cuerpo cotidiano» y el «cuerpo ceremonial», a los que el teórico se refiere a propósito de la imagen-tiempo (Deleuze [1985] 2010: 251-252). Además, veré cómo desde el cuerpo se desmontan determinados tabúes o cómo los personajes tratan de preservarlos, lo que se manifiesta especialmente en la expresión de sus cuerpos frente a cuestiones vinculadas a la experiencia de la sexualidad. A ello añado el «cuerpo coreográfico», el cual vinculo con las danzas de algunos rituales en el trabajo de

Deren, además de mencionar brevemente al de Mangolte y su relación con Rainer.

Algunos de los aspectos formales del cine de Akerman están relacionados con su modo de abordar el sonido y el silencio, lo que puede contrastar con aquello que aparece en el campo visual o destacarlo. Pese a que el interés en lo sonoro habitualmente queda relegado a un segundo plano, destacan algunos artículos como el de Mangolte sobre el tratamiento del sonido en el cine de la realizadora (Mangolte, 2015). Aquí relaciono el ritmo de las cadencias de las palabras de los personajes con el ritual judío y algunos de sus silencios con los planteamientos estéticos después de Auschwitz. El tratamiento del sonido ordinario y su exaltación con respecto a lo que se ve en la pantalla también podrán contribuir al desarrollo de la forma ritualizada de sus filmes, moviendo a la conexión de los sentidos en la experiencia corporal de la espectadora o el espectador. En el siguiente subcapítulo me acerco al modo de trabajar el tiempo de la directora.

El pensamiento en torno a la forma-ritual que se materializa en las películas de Akerman en la relación del conjunto de los elementos que la integran nos lleva al tercer capítulo, dedicado a la experiencia de la persona espectadora con los trabajos de la directora, desplazando la atención a lo corporal. Me refiero a la «inquietante familiaridad» y a la experiencia del propio cuerpo en relación con el pensamiento, pues la forma de las películas de Akerman favorece una conexión con la fisicidad de la experiencia del público espectador en la que diversos sentidos se activan y conectan entre sí. Articulo mi reflexión a partir del pensamiento teórico y me baso en mi propia experiencia frente a los filmes de la directora, así como en las experiencias manifestadas por otras teóricas.

En el conjunto de este libro me apoyo en primera instancia en la vasta producción de alrededor de cincuenta filmes de Akerman, además de priorizar los testimonios que la realizadora o personas que trabajaron con ella como Mangolte, Claire Atherton, Sonia Wieder-Atherton o Aurore Clément han aportado en numerosos artículos o entrevistas. Aunque me centro en las películas de Akerman, también he prestado atención a las instalaciones museísticas que realizó

la artista, a su obra de teatro *Hall de nuit* (1992) y a sus novelas de corte autobiográfico *Una familia en Bruselas* (Une famille à Bruxelles, 1998), *Mi madre ríe* (Ma mère rit, 2013), o su autorretrato *Le frigidaire est vide: on peut le remplir* (2004).

## Los estudios sobre Akerman y la teoría feminista del cine

Como vengo señalando, el interés por la obra de Akerman ha sido mayor de manera progresiva, especialmente, a partir del estreno de *Jeanne Dielman* en el Festival de Cannes en 1975. Este interés hacia el trabajo de la cineasta viene acompañado e impulsado por la atención que le dio la crítica francesa en los *Cahiers du Cinéma* desde la década de 1970. La directora fue homenajeada en diversos festivales y muestras en filmotecas desde una temprana edad, como la Bienal de Venecia (1975), la Filmoteca Nacional Española (1977), o la Muestra Internacional de Nuovo Cinema de Pésaro (Aprà y Di Marino [eds.], 1997). Podría decirse que la atracción hacia su obra inicialmente era mayor en el ámbito francófono y anglófono de Francia, Bélgica y Estados Unidos.

La mayor parte de estudios sobre el trabajo de Akerman pueden considerarse en el marco de la teoría filmica feminista. Algunas investigaciones anteriores que han contribuido a que el cine de la directora tenga mayor consideración en el ámbito académico, especialmente a partir del libro de Ivone Margulies (1996), centrado en aspectos como el hiperrealismo cotidiano en el que parece no pasar nada en las películas de la directora; o la contextualización teórica del trabajo de Akerman en la posmodernidad de Pravadelli, centrándose en prácticas como la *performance* o la reescritura en el trabajo de la realizadora (2000). En el ámbito hispanoparlante, me ha interesado el estudio de las estrategias de la «autorrepresentación» de Renata Otero, en el que la teórica se aparta de la posmodernidad defendida por Pravadelli, con la que la cineasta dice no sentirse cómoda (2007).

Margulies apreció una mirada de antropóloga en las películas de la directora, que puede enlazar con mi tesis vinculada al ritua-

lismo de su cine. No obstante, su estudio se centra en historiar la relación de Akerman con el hiperrealismo, volviendo a algunos planteamientos teóricos en torno al realismo del *cinéma vérité* o del neorrealismo italiano, pero también, entre otros, del antinaturalismo europeo de Godard, Marguerite Duras y Straub Huillet, o del que considera minimalismo hiperrealista de Warhol (Margulies [1996] 2018: 45-47, 63). Ella entiende el hiperrealismo en relación con el efecto de distanciamiento o la focalización en detalles aparentemente banales o mundanos que pueden llevarse a una escala mayor en las artes y en este caso, concretamente, en el cine (Margulies [1996] 2018: 49). Con ello, además, la investigadora afirma que el cine de la duración teorizado por André Bazin se ha reconsiderado al menos dos veces, una con el cine de Warhol y otra con el de Akerman (Bazin [1958] 1990: 340; Margulies, 1996: 8).

Además, la investigadora enlaza las cinematografías en las que parece no acontecer ningún suceso extraordinario con un cine corporal que encuentra en la teatralidad del tiempo real del cine de los años setenta en Estados Unidos, en un contexto en el que tendrían especial relevancia el arte minimal, el hiperrealista y el estructural. Margulies resalta también la expansión del sujeto «yo» en los personajes de la narrativa experimental feminista contemporánea a Akerman, tal como ocurre en el cine de realizadoras como Rainer. Por otra parte, menciona la importancia de las cartas, la *performance* y el monólogo como elementos constantes de la cinematografía de Akerman, además de la utilización de clichés hiperbolizados para suscitar un efecto de distanciamiento, y la pone en relación con las preocupaciones sociológicas en torno a lo cotidiano de Henri Lefebvre, quien según Margulies habría sido el primero en fijar la noción de «vida cotidiana» en *Critique de la vie quotidienne: Introduction* (Lefebvre [1974] 1977; Margulies, 1996: 9). Una crítica a la vida cotidiana que llevaría al autor a abordar la mercantilización de lo cotidiano desde una posición marxista (Lefebvre [1974] 1977).

Cabe apuntar que ya podía apreciarse un interés por lo cotidiano durante el período fascista italiano en el pensamiento crítico en torno a la revista *Cinema* —destacan Cesare Zavattini, Giuseppe de Santis o Luchino Visconti— y su propuesta de partir del co-

nocimiento del propio tiempo para hacer cine; así como Vittorio de Sica se interesaba por lo cotidiano al considerar necesario contar la historia de aquellos a los que no prestan atención los medios de comunicación (Moreno Pellejero, 2013). El interés por lo cotidiano continuaría desarrollándose con el neorrealismo italiano durante la segunda posguerra mundial, en cuyos filmes también podría apreciarse una mirada etnográfica entre ficción y realidad hacia temas latentes de su momento histórico —cabe mencionar asimismo la cercanía en lo personal entre Roberto Rossellini y Jean Rouch—. Akerman filmará lo cotidiano de los entornos que la rodean, tanto en sus ficciones como en sus filmes documentales y ensayísticos, pero lo hará partiendo de lo íntimo, más que de una voluntad social que, sin embargo, estará implícita desde lo autorreferencial. No obstante, en su cine no hay una crítica a cuestiones como la mercantilización de lo cotidiano como proponía Lefebvre desde su posición marxista.

Años más tarde, Margulies coordinó una investigación norteamericana que concluyó con la publicación de *Rites of Realism: Essays on Corporeal Cinema*, donde diferentes ensayos abordan la carnalidad y descomposición del cuerpo para representar realidades como la posesión ritual, el sacrificio animal, la tortura o la disfuncionalidad física en filmes de diversos lugares y momentos (Margulies, 2003: 3). Esta vez la teórica parte de Bazin para reflexionar sobre las imágenes en relación con dos realidades heterogéneas, la del proceso de filmación y la del evento filmado (Margulies, 2003: 3). Sin embargo, este estudio se centra en la representación de lo ritual, sin llegar a abordar la relación con la espectadora o el espectador; además de no dedicar ningún ensayo al cine de Akerman en su relación con lo ritual, pese a la gran influencia que la realizadora tiene en las investigaciones de Margulies.

Cerca de la importancia concedida a lo corporal estaría la atención a lo performativo apreciada por Pravadelli en *Performance, Rewriting, Identity: Chantal Akerman's Postmodern Cinema* (2000). La investigadora reconoce la influencia del trabajo de Margulies sobre el cine de Akerman, pero se centra en enmarcar el trabajo de la directora en la postmodernidad, llevando a cabo un estudio exhaustivo en el que considera el cine de Akerman de un estilo eclécti-

tico con el que la directora confronta hábitos de la representación femenina, la sexualidad y la subjetividad de un modo diverso a aquel en el que lo había realizado la vanguardia. El estudio de Pravadelli se articula en torno a lo que llama «ejercicios de estilo» en los primeros filmes de Akerman, la *performance* y el feminismo, la identidad judía y la reescritura postmoderna que vincula con la reinterpretación de la *Nouvelle Vague* francesa por parte de la realizadora (Pravadelli, 2000).

La teórica sitúa los filmes en análisis de la trayectoria cinematográfica de Akerman en uno de estos ejes mencionados llegando hasta *Cautiva*, el último filme de la directora en el momento en el que Pravadelli escribió su tesis. Aquí abordo de manera algo más anacrónica los filmes de la directora partiendo del análisis de los aspectos que se reiteran en su cine, volviendo en repetidas ocasiones a las mismas películas desde diversas perspectivas en relación con la forma-ritual. Considero que unos elementos y filmes se relacionan con otros, así como, en ocasiones, entretejo las referencias filmicas con aquellas a las instalaciones o a la escritura de Akerman.

A los estudios mencionados se suman homenajes y entrevistas. Destaca la conversación íntima de Akerman con su amiga, la teórica Nicole Brenez (2011) y, más centrada en el trabajo museístico, la entrevista con Elisabeth Lebovici (2011), además destacan múltiples artículos en las últimas décadas; entre los cuales también he revisado algunos en la revista *Comparative Cinema* editada por el grupo CINEMA de la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona donde se pone en relación el trabajo de Akerman con el cine de Agnès Varda (Merino, 2016), además de con el de Marguerite Duras (Monterrubio, 2016), o se vincula la presentación del deseo en el cine de Akerman con el pensamiento de Emmanuel Levinas (Vilaró Moncasí, 2020). Aunque la influencia de Levinas en el cine de Akerman es notoria y retomo al autor respecto a cuestiones vinculadas al Holocausto o al nomadismo, creo que Akerman se aparta de la tradición judía en su experiencia de la sexualidad.

Asimismo considero textos como el de Gonzalo de Lucas *Tocar las imágenes* (De Lucas, 2015), de especial interés para abordar la habitación propia en películas como *La chambre* de Akerman.

Valoró el aporte de Ana Aitana Fernández y Sergi Sánchez en su interés por lo íntimo en el cine de la directora (Sánchez y Fernández, 2016), o el de Manuel Garín y Amanda Villavieja sobre las voces y los sonidos en su cine (Garin y Villavieja, 2016). Además, me interesan los estudios que no están directamente relacionados con el cine de Akerman, pero lo están con el planteamiento de mi trabajo, como el coordinado por Jordi Balló y Alain Bergala dedicado a los motivos visuales en el cine (Balló y Bergala, 2016), o, por otro lado, en el interés que también muestro por lo sonoro, el de Albert Alcoz dedicado al sonido en el cine estructural (Alcoz, 2017).

En 2015, fallece la directora y aparecen múltiples monográficos que manifiestan un nuevo impulso al interés que suscita su trabajo. La crítica francesa la homenajea en *Cahiers du Cinéma*, incluyendo memorias de su amiga y editora habitual Atherton o del cineasta francés de su generación Philippe Garrel. Destaca también un monográfico en la revista estadounidense *Film Quarterly* publicado en 2016, con textos de reconocidas teóricas y teóricos, como Margulies o Mulvey. Esta última recuerda la primera vez que vio *Jeanne Dielman*. Fue en el Edinburgh Film Festival de 1975, donde se proyectaron otros títulos históricos. Recuerda *Jeanne Dielman* como si hubiera un antes y un después de la película, justo como lo hubo con *Citizen Kane* (Mulvey, 2016). En dicho número también se recuperan algunos textos anteriores como una entrevista realizada por B. Ruby Rich a una joven Akerman cuando todavía no se conocía tanto su trabajo, pese a haberse considerado ya *Jeanne Dielman* como su obra maestra. Siguiendo esta nueva ola de interés hacia la directora, en 2019 se dedicaron monográficos sobre el trabajo de Akerman en los que, sin olvidar sus películas, se aprecia también un interés por sus videoinstalaciones, y por la reacción sensorial que la obra de Akerman provoca en su público, en *Camera Obscura, Moving Image Review and Art Journal*, y *Chantal Akerman: Afterlives*.

En el ámbito nacional, la Mostra Internacional de Film de Dones de Barcelona publicó homenajes a Akerman en 2002 y 2017, siendo una directora fundamental para la muestra. En 2020 también publicó un especial dedicado a Akerman la revista *Lumière*, recuperando y traduciendo al español algunos textos, así como una versión

anterior del guion de *Jeanne Dielman* entre otros documentos de gran valor. Se siguen sumando homenajes a nivel internacional y especialmente en el ámbito francófono, como uno adicional de *Cahiers du Cinéma* en 2021, con el que las lecturas sobre Akerman siguen ampliándose y profundizando aspectos de su cine o su relación con otras artes como la música. Destaca asimismo el trabajo editorial de Cyril Béghin y la labor de archivo para reunir la obra escrita y su correspondencia con la palabra en el trabajo de Akerman, incluyendo guiones, textos para las voces en off de sus películas, entrevistas y proyectos que no llegaron a realizarse (Béghin, 2024). A lo largo de este libro iré recuperando algunas de las valiosas aportaciones más cercanas a mi objeto de estudio.

Me siento próxima a la idea de Margulies según la cual puede percibirse algo de etnográfico y una labor de antropóloga en las distancias desde las que Akerman sitúa la cámara y filma lo cotidiano. La teórica considera esto alineado con su tesis sobre el hiperrealismo en el cine de Akerman, frente a B. Ruby Rich, quien consideró que lo etnográfico conlleva una observación clínica y objetiva, sin una implicación política; un tipo de observación que según Rich no estaría presente en la voluntad de la realizadora dado que Akerman buscaría el compromiso de la espectadora con *Jeanne Dielman* (Rich [1978] 2005; Margulies, 1996: 7). Como vengo señalando y como seguiré desarrollando en este ensayo, si bien es cierto que la voluntad de Akerman no es la de hacer un trabajo etnográfico, en el caso de su cine lo entiendo como el resultado de un proceso creativo y vital personal, en vez de partir de la etnografía como algo clínico en la relación que la directora establece con el otro.

No son muy lejanos a esta línea cineastas y teóricos vinculados a lo etnográfico y lo ritual como Maya Deren y Rouch; o el estudio de lo etnográfico en el cine experimental de Catherine Russell. Por otro lado, en disciplinas como la antropología, destaca el estudio de los ritos de paso de Arnold Vann Gennep ([1909] 2008), con los que Akerman ha relacionado algunos de sus filmes en los que plantea una transformación de sus personajes. Por otra parte, aunque desde una posición católica, la socióloga francesa Luce Giard puso atención a los ritos cotidianos en los espacios domésticos ([1994]

1999), siguiendo la posibilidad de encontrar lo extraordinario en lo ordinario teorizada por Michel De Certeau ([1980] 1984); en una línea cercana al elogio a lo cotidiano de Tzvetan Todorov ([1993] 2013).

Los estudios de género están presentes en la investigación conectando con lo anterior, pues desde el feminismo se ha reflexionado sobre lo cotidiano, la mirada y lo corporal, así como se han impulsado significativos cambios en el modo de entender el cine. Destaca Mulvey en los inicios de la teoría filmica feminista con su cuestionamiento a partir del psicoanálisis de las tres miradas hacia la mujer en el cine en las que las mujeres se verían objetualizadas por la mirada masculina (Mulvey [1975] 1989). Su teoría es fruto del contexto de los años setenta y, aunque posteriormente ha sido revisada, ha sido muy influyente para la teoría filmica feminista. Teóricas como Linda Williams plantean la posibilidad de mirar el filme de diferentes maneras y de adoptar posturas diversas frente a lo mostrado (Williams [1995] 1997: 19). Algo similar plantea Judith Mayne al considerar que el público espectador es productor activo de significado, por lo que las mujeres pueden preguntarse cómo se sienten con respecto a lo que observan en la pantalla (Mayne, 1997).

Por otro lado, el filósofo francés Jacques Rancière destaca la capacidad de pensamiento propio de la persona frente al filme al abordar la noción de «espectador emancipado» (Rancière [2008] 2010). Años antes, en el pensamiento de Philippe Dubois se entreveía la consideración del espectador como sujeto activo cuando se refería a la imagen fotográfica como «consustancialmente *imagen-acto*», pero sabiendo que este ‘acto’ no se limita trivialmente al gesto de la producción propiamente dicho de la imagen (el gesto de la ‘toma’), sino que incluye también el acto de su recepción y de su contemplación» (Dubois [1986] 1994: 13). Considerando como sujeto activo no solo a la persona que se encuentra tras la cámara en el momento de la ‘toma’, sino también a aquella que entrará en contacto con la imagen posteriormente. En este trabajo vuelvo también a las nociones del tiempo y el cuerpo del pensamiento estético de teóricos como Deleuze, así como a algunos escritos de la teoría filmica feminista de los últimos años, especialmente vinculada a lo corporal en la experiencia espectral.

Como trataré al abordar las cuestiones vinculadas a la persona espectadora del cine de Akerman, en las últimas décadas ha tomado importancia la atención a lo corporal en la teoría filmica feminista. Laura U. Marks se refiere a la «visualidad háptica» en la que se entremezclan los sentidos y sus memorias, concediendo especial interés al tacto (Marks, 2000: 13, 139).<sup>13</sup> En la línea de priorizar lo sensorial sobre lo racional se encuentra también el estudio sobre las sensaciones en el cine de Martine Beugnet (2012a) o el de Elena del Río sobre los cines de la *performance*, en el que la teórica revierte la pasividad con la que se ha asociado tradicionalmente el cuerpo de la mujer destacando su capacidad de acción transformadora (Del Río, 2008: 32). Destaca asimismo la fenomenóloga Vivian Sobchack, quien entiende que el cine tiene diferentes modos de encarnar la existencia utilizando como vehículo o sustancia de su lenguaje la vista, el oído, los movimientos corporales o la capacidad de reflexión (Sobchack, 1992: 37). Ella es una teórica, a su vez, de gran influencia para estudiosas como Jenny Chamarette y su interés fenomenológico por las sensaciones del público espectador frente a algunas películas de las últimas décadas realizadas por mujeres (Chama-

---

13 Marks se remonta al historiador del arte del siglo xix Aloïs Riegl, quien, en *El arte industrial tardorromano* (1902), había diferenciado la «visualidad óptica» de la «visualidad háptica» en su interés por los experimentos sobre subjetividad y fisiología de la visión que también interesaron a Henri Bergson en *Materia y memoria* (1896). Mientras que la visualidad óptica dependería de la separación entre el sujeto que mira y el objeto mirado, la visualidad háptica despertaría sentidos como el tacto más que adoptar una relación ilusiónista con el objeto. Marks asimismo se refiere a Noël Burch en *El tragaluz del infinito* (1981), quien también atribuyó cualidades hápticas al cine. Así, el teórico relaciona el efecto de volumen y la sensación de habitabilidad acentuados por los *travelling* de *Cabiria* (G. Pastrone, 1913-1914) o *L'argent* (M. L'Herbier, 1929), con la noción en inglés *haptic* y su raíz griega, la cual evoca el sentido del tacto. Por otro lado, Daniel Mourenza aprecia que Riegl un año antes había utilizado la palabra «*taktisch*» —táctil y táctico/a—, pero finalmente se decantó por utilizar la palabra «*haptisch*», al considerar que expresa mejor las cualidades táctiles por medios ópticos. Siguiendo al primer Riegl, Benjamin ya utilizó la palabra «*taktisch*» para referirse a las cualidades del cine de transformar la percepción humana y afectar al sistema sensorial humano, tal y como señala Mourenza, para Benjamin la audiencia reacciona colectivamente a las imágenes filmicas con el cuerpo y el sentido de la vista es tan importante como el tacto. Ver: Noël Burch (1987). *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra, pp. 188-189; Daniel Mourenza (2020). *Walter Benjamin and the Aesthetics of Film*. Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 58-64.

rette, 2017), quien también ha puesto en diálogo las teorías de Sobchack con videoinstalaciones de realizadoras y artistas como Varda o Akerman (Chamarette, 2013). La atención a lo corporal y a los sentidos también estará presente posteriormente en el pensamiento de Raymond Bellour bajo la impronta del psicoanálisis (Bellour [2009] 2013).

Respecto a cuestiones como la diferencia, Laura U. Marks, así como Akerman, parece distanciarse del feminismo francés y de su búsqueda de un «estilo femenino» o «écriture au féminin» defendidos por teóricas vinculadas al psicoanálisis como Irigaray o Hélène Cixous (Irigaray [1977] 2009; Cixous [1975] 2010). En una línea similar a la posición de este ensayo, Marks dirá que prefiere no entender lo háptico o lo táctil como una forma femenina de percepción, sino como una estrategia visual que puede usarse para describir tradiciones visuales alternativas, incluyendo a las mujeres y las prácticas feministas (Marks, 2000: 147).

Rosi Braidotti había utilizado la noción «sujetos nómades» en referencia a aquellos sujetos capaces de expandir su pensamiento en la afirmación y el reconocimiento de sus identidades y diferencias (Braidotti [1994] 2000). Con ello, la teórica se sitúa entre el feminismo de la diferencia y lo que llama las «defensoras de la igualdad».<sup>14</sup> Los sujetos nómades llaman a la necesidad de la acción, considerando los diversos niveles de identidad, subjetividad y diferencias, donde caben la multiplicidad de mujeres y feminidades (Braidotti [1994] 2000: 189-202). Este sujeto de Braidotti estaría influido por la «política de la localización» de Adrienne Rich, quien aboga por pensar las diferencias y aquello que une a las personas partiendo de las propias subjetividades; proponiendo buscar en una misma tanto la diferencia como la identidad (Rich [1983] 2010: 448). Al mismo tiempo que el sujeto nómade implica movimiento y expansión en su

---

14 Braidotti menciona las diversas posiciones generacionales de los feminismos. Aprecia que la generación anterior se centra en repensar la diferencia sexual como algo positivo, mientras que las generaciones posteriores consideran tal posición «esencialista» en su defensa por la igualdad. Véase: R. Braidotti [1994] (2000). *Sujetos nómades*. Buenos Aires, Barcelona, México D. F., p. 189.

capacidad de «devenir», en constante cambio. En esta ocasión podría decirse que Braidotti está influida por el movimiento y el fluir de los cuerpos que se aprecia en el pensamiento de Deleuze y Félix Guattari cuando, influidos por el ritualismo defendido por Artaud que retomaré, se preguntan cómo hacerse un cuerpo sin órganos, entendido como un cuerpo en movimiento que fluye y se conecta con otros cuerpos, reconociendo sus diferencias (Deleuze y Guattari [1972] 2010: 15).

Bajo esta influencia y, pese a algunas discrepancias con los teóricos que Braidotti comparte con Irigaray a las que me referiré brevemente, la pensadora reconoce el movimiento de los sujetos nómades al afirmar el carácter positivo de la diferencia, en su multiplicidad y continua transformación, renunciando a las identidades fijas «en favor de un fluir de devenires múltiples» (Braidotti [1994] 2000: 131). Así, extiende la noción de «devenir femme» —devenir mujer— y la entiende como parte de un paso previo a «devenir nómada» (Braidotti [1994] 2000: 132). El movimiento y la expansión de los sujetos nómades también está presente en el cine personal de Akerman, en sus búsquedas del pasado familiar o en la afirmación de su sexualidad, además de en su marcada posición como mujer que hace cine, pese a que Akerman no proponga definir un «cine femenino» —algo más cerca del trabajo de Marguerite Duras—.

Como los sujetos nómades teorizados por Braidotti, Akerman está en constante movimiento y expansión, algo que conectará con sus espectadores a través de sus películas. Los sujetos nómades de Braidotti no están lejos del pensamiento de Judith Butler cuando entiende las identidades de género como algo performativo con la propia experiencia de la persona (Butler [1990] 2011). Butler considera limitante el binarismo de género que De Lauretis entendía como una construcción lingüística, cultural o tecnológica, como también lo sería el sexual en relación con el lenguaje científico, referido a la división masculino/femenino, hombre/mujer.<sup>15</sup> No obstante, más

---

15 Siguiendo la impronta foucaultiana Butler consideró la apertura de caminos del feminismo que le antecede, pero criticó al feminismo esencialista el buscar la unidad y coherencia de una categoría de las mujeres, así como al estructuralista

tarde Butler propone repensar las propias nociones de construcción en relación con la materialidad del cuerpo y del sexo, a lo que añadirá una visión dialéctica de lo performativo (Butler [1993] 2005: 15).

Por un lado, la performatividad no se entiende como un «acto» o evento singular, sino que es una producción ritualizada, un rito reiterado bajo presión y a través de la restricción, mediante la fuerza de la prohibición y el tabú» (Butler [1993] 2005: 145-146). Por otro lado, el discurso «performativo» asociado a lo teatral de la «performance», en su sentido positivo vinculado a la acción y lo subversivo, permitiría a los sujetos implicarse en aquello a lo que se oponen; aunque no llegaría a ser una oposición completamente «pura», en tanto que, según la teórica, el poder condiciona a las personas incluso en la acción performativa con la que oponerse al mismo (Butler [1993] 2005: 338). Creo que Akerman ha ido más allá de los binarismos de género al partir de sí misma en su cine, de un modo algo al margen de tales poderes a los que se refiere Butler. Esto se materializaría en la forma-ritual de sus filmes, mediante la cual se repara en aquello a lo que no se suele prestar atención.

Este marco teórico se irá extendiendo a lo largo de la investigación que nace de la necesidad de repensar los aportes de las propuestas estéticas del cine de Akerman considerando el conjunto de su cinematografía, en tanto que las investigaciones monográficas sobre la realizadora anteriormente publicadas no se centraron en los aportes estéticos que giran en torno a la forma-ritual de su cine, así como no llegaron a abordar el trabajo cinematográfico completo de la directora, quien seguía en activo cuando fueron llevadas a cabo. Dadas las múltiples publicaciones sobre Akerman de los últimos años, cabe asimismo repensar la lectura de su cine en diálogo con algunas de las últimas contribuciones cercanas al objeto de estudio de este libro.

---

el presuponer la idea de que hay una mujer biológica más tarde socialmente subordinada, además de criticar a feministas del psicoanálisis el remitirse a lo edípico como una forma de averiguar la construcción primaria del género. A partir de: Ariadna Moreno Pellejero (2013). *Identidades de la mujer en el cine neorrealista italiano: Tipificación y realismo* (Trabajo de Fin de Máster no publicado). Barcelona: Universitat de Barcelona, pp. 9-10.

## Títulos de Sagardiana

- 1 *Tomando cartas en el asunto. Las amistades peligrosas de las mujeres con el género epistolar*, Meri Torras Francès (2001).
- 2 *Una inmensa minoría. Influencia y feminismo en la Transición*, M.ª Ángeles Larumbe (2002).
- 3 *Paradojas de la ortodoxia. Política de masas y militancia católica femenina en España (1919-1939)*, Inmaculada Blasco (2003).
- 4 *Las mujeres en Zaragoza en el siglo xv (2.ª edición)*, M.ª del Carmen García Herrero (2006).
- 5 *Condición femenina y razón ilustrada: Josefa Amar y Borbón*, M.ª Victoria López-Cordón Cortezo (2005).
- 6 *La serpiente vencida. Sobre los orígenes de la misoginia en lo sobrenatural*, Eudaldo Casanova y M.ª Ángeles Larumbe (2005).  
*Praxis de la diferencia. Liberación y libertad*, Françoise Collin y Marta Segarra (eds.). Coed. con Icaria (2006).
- 7 *La maternidad en escena. Mujeres, reproducción y representación cultural*, María Lozano Estivalis (2007).
- 8 *Las mujeres y los espacios fronterizos*, María Ángeles Millán Muñío y Carmen Peña Ardid (2007).
- 9 *El eco de las voces sínfónicas. Escritura y feminismo*, María Asunción García Larrañaga y José Ortiz Domingo (eds.) (2008).
- 10 *La infancia a la sombra de las catedrales*, Danièle Alexandre-Bidon y Monique Closson (2008).
- 11 *La infanta Eulalia de Borbón. Vivir y contar la vida*, Ángeles Ezama Gil (2009).
- 12 *Mujeres dirigentes en la Universidad. Las texturas del liderazgo*, Marita Sánchez Moreno (ed.) (2009).
- 13 *Hombres maltratadores. Historias de violencia masculina*, Santiago Boira Sarto (2010).
- 14 *Urdiendo ficciones. Beatriz Bernal, autora de caballerías en la España del xvi*, Donatella Gagliardi (2010).
- 15 *Entre el deber ser y el deseo. Mujeres profesionales en busca de su autonomía*, Rosa María Reyes Bravo (2011).

- 16 *Misoginia romántica, psicoanálisis y subjetividad femenina*, Pilar Errázuriz Vidal (2012).
- 17 *En defensa de mi hogar y mi pan. Estrategias femeninas de resistencia civil y cotidiana en la Zaragoza de posguerra, 1936-1945*, Irene Murillo Aced (2013).
- 18 *Gynocine. Teoría del género, filmología y praxis cinematográfica*, Barbara Zecchi (coord.). Coed. con University of Massachusetts Amherst (2013).
- 19 *Feminismos. Contribuciones desde la historia*, Ángela Cenarro y Régine Illion (eds.) (2014).
- 20 *Entre pasado y presente. Las mujeres de Japón y del Renacimiento italiano en la obra de dos escritoras del siglo xx*, Irene Starace (2015).
- 21 *Mujeres árabes en las artes visuales. Los países mediterráneos*, Julia Barroso Villar (2016).
- 22 *Emilia Pardo Bazán y Carmen de Burgos: resistencia al matrimonio desde la novela de la Restauración*, Chita Espino Bravo (2017).
- 23 *¿Rituales salvajes? Descolonizando los discursos sobre la mutilación genital femenina*, Isabel Ortega Sánchez (2019).
- 24 *Mujeres migrantes. (De)construyendo identidades en tránsito*, Nieves Ibeas Vuelta (coord.) (2019).
- 25 *Cruzar la línea. Mujeres gitanas, entre la identidad cultural y la identidad de género*, María Esther López Rodríguez (2019).
- 26 *Sociología de la violencia. Identidad, modernidad, poder*, Consuelo Corradi (2020).
- 27 *Yo soy porque nosotras somos. Identidad y comunidad en las auto/biografías de autoras en inglés*, Belén Martín-Lucas (2022).
- 28 *Mujeres en riesgo. Más allá del miedo y la violencia*, Paz Olaciregui Rodríguez (2023).
- 29 *Imágenes fast-food. La violencia en la era del canibalismo digital*, Mайдер Торнос Urzainki (2023).
- 30 *Poder femenino en la corte de los Austrias. La historia de la condesa de Puñonrostro (1560-1615)*, Elena Andrés Palos (2024).



---

**S**i bien el trabajo de Chantal Akerman es cada vez más reconocido, todavía es necesario repensar los aportes estéticos de su cine. En este libro se abordan algunos motivos visuales y narrativos, además de procedimientos estilísticos y estructurales que se reiteran en sus películas, materializándose en lo que la autora llama una forma-ritual. Una forma en la que se inscriben el modo de filmar y mostrar el espacio, lo ordinario, los cuerpos, los sonidos y los silencios, así como el tiempo que atraviesa sus filmes. Una forma profundamente vinculada a las búsquedas personales de Akerman, como mujer y como hija de supervivientes de Auschwitz, capaz de encarnarse en las personas al otro lado de la pantalla.

**Ariadna Moreno Pellejero** es doctora en Comunicación de la Universitat Pompeu Fabra con una tesis sobre Chantal Akerman. Este trabajo ha recibido el primer galardón de los XXXV Premios del Consell de l'Audiovisual de Catalunya a la investigación en Comunicación Audiovisual y la primera Mención especial en los Premios de la Real Academia de Doctores de España a la Investigación en Artes y Humanidades de 2023. Ariadna es licenciada y máster en Historia del Arte por las universidades de Zaragoza y Barcelona. Como gestora cultural, ha colaborado con Etopia en Zaragoza, el cine independiente OCHOYMEDIO o la Sección Cultural de la Embajada de España en Quito, y comisarió el festival de cine europeo de Ecuador.