

Atlas fotográfico Akerman: una aproximación a *Maniac Shadows* de Chantal Akerman como proyecto de autobiografía visual

Ana González Casero¹

Recibido: 25 de septiembre de 2017 / Aceptado: 10 de noviembre de 2017

Resumen. El presente texto pretende abordar, desde la praxis fotográfica y audiovisual, la configuración de un relato autobiográfico como experiencia colectiva. Para ello se toma como materia de análisis la obra de la fotógrafa y cineasta Chantal Akerman. Akerman trabaja dentro de los límites del ensayo autobiográfico, proponiéndose a sí misma como objeto de análisis. Pero un objeto proyectado hacia el otro. El objeto a diseccionar se concretiza en la serie fotográfica que forma parte de la videoinstalación *Maniac Shadows* (2013). Es una instalación multicanal con material grabado en los diversos lugares de residencia de Akerman y durante sus viajes por varias ciudades y países; un video en el que Akerman lee un fragmento de su texto autobiográfico *Ma mere rit* y una colección de 100 fotografías.

Palabras clave: Forma autobiográfica; Autorrepresentación visual; Identidad; Alteridad; Intersubjetividad; Memoria colectiva; Material preexistente

[en] Photographic Atlas Akerman: An Approach to *Maniac Shadows* by Chantal Akerman as a Visual Autobiography Project

Abstract. The present text tries to approach the configuration of an autobiographical story as a collective experience from the photographic and audiovisual praxis. For this, the work of photographer and filmmaker Chantal Akerman is taken as the subject of analysis. Akerman works within the limits of the autobiographical essay, proposing itself as object of analysis. But one object projected towards the other. The object to be dissected is concretized in the photographic series that is part of the video installation *Maniac Shadows* (2013). It is a multi-channel installation with material recorded in the various places of residence of Akerman and during his trips through several cities and countries; A video in which Akerman reads a fragment of his autobiographical text *My Mother Laughs* and a collection of 100 photographs.

Keywords: Autobiographical Form; Visual Self-Representation; Identity; Otherness; Intersubjectivity; Collective Memory; Pre-Existing Material

Sumario. 1. Introducción. 2. Notas sobre una cinematografía nómada. 3. La mujer en el cine de Chantal Akerman: mecánica, lirismo y devenir. 4. Álbum Akerman: la forma autobiográfica y la autorrepresentación visual. 5. El proyecto *Maniac Shadows*. 6. El ojo mecánico y la manualidad en Akerman. 7. Paisaje íntimo en los pasajes de la Historia. 8. Conclusiones. 9. Bibliografía. 10. Filmografía

Cómo citar: González Casero, A. (2018). Atlas fotográfico Akerman: una aproximación a *Maniac Shadows* de Chantal Akerman como proyecto de autobiografía visual. *Área Abierta. Revista de*

1 Universidad Complutense de Madrid (España)

E-mail: basilico-albahaca@hotmail.com

comunicación audiovisual y publicitaria, 18 (1), 169-188. <http://dx.doi.org/10.5209/ARAB.57049>

1. Introducción

En este artículo se pretende trazar un análisis sobre una pieza concreta de la antología visual de la fotógrafa y cineasta Chantal Akerman. Nos referimos al proyecto *Maniac Shadows* (Chantal Akerman, 2013), una videoinstalación que contiene la textura visual de la autora y preserva el imaginario configurado a lo largo de su filmografía. Dentro de esta materialización artística enfatizaremos la serie fotográfica que convive con la lectura de *Ma mère rit. Traits et portraits* (Chantal Akerman, 2013), autorretrato literario que se construye sobre la alteridad materna. Con esta operación, Akerman hace voz el texto literario sobre la imagen, dotando al espacio expositivo donde habita la obra de parámetros de intimidad. La elección de esta obra se justifica por el itinerario que despliega y cuya articulación se establece por las siguientes coordenadas: 1.) identidad, alteridad e intersubjetividad, 2.) ausencia y presencia, 3.) interioridad y exterioridad y, por último, 4.) ficción y autobiografía.

Los objetivos que pretende esta propuesta de análisis se asientan en distintos ejes de reflexión: por un lado la ontología de las imágenes creadas en esta pieza y la operación de desmontaje y reutilización de material pre-existente. Asimismo, otro de los objetivos planteados será analizar la obra de la cineasta dentro de los estudios de género, y rastrear su provocación hacia las pautas de representación establecidas en el cine clásico. Por último, se pretenderá abordar la experiencia filmica de la autobiografía y el autorrepresentación en Akerman. En este sentido, la hipótesis que este trabajo plantea será comprobar si Akerman utiliza la forma biográfica y la autorrepresentación visual para configurar su identidad y la memoria colectiva.

Respecto al marco teórico, tomar como objeto de análisis una serie fotográfica en la obra de una cineasta puede resultar, a priori, paradójico. Pero estas imágenes fijas permiten abrir la reflexión hacia cuestiones ontológicas. En primer lugar, las imágenes fueron extraídas de material audiovisual. Chantal Akerman despliega una especie de manual de bricolaje operando sobre una realidad mediada. Es en el laboratorio donde, a través del gesto manual, extrae de una realidad ya capturada por otro medio tecnológico sus imágenes. Es en este punto donde podemos reflexionar acerca de la concepción de la fotografía de Walter Benjamin, que sitúa en el momento de captura el proceso creativo.

En segundo lugar, Akerman opera sobre un material preexistente y lo domicilia en la inmovilidad de la fotografía. En este sentido, podemos apuntar hacia la intertextualidad o contaminación que el teórico Raymond Bellour conceptualiza como “poética expandida” (Bellour, 2009: 32) entre medios. Este rasgo de metamorfosis de la imagen posibilita nuevas lecturas y significados. *Maniac Shadows* ingiere imágenes procedentes de otras obras. Akerman recupera estos elementos, se reencuentra con ellos. Eugeni Bonnet toma con ironía la palabra “apropiación” para dar cuenta de aquellas prácticas artísticas que se nutren de materiales preexistentes. Desmontaje, *détournement*, *found-footage*, collage o ensamblaje son metáforas para hablar de la reutilización. El desmontaje puede ser una herramienta de crítica, de reflexión y análisis, sin excluir el componente creativo.

De forma complementaria, la teoría fílmica feminista y los estudios de género son una perspectiva teórica sugestiva para hilar la reflexión en torno a la figura de Chantal Akerman. Este marco teórico nos servirá no sólo como archivo, una manera de pensar a Akerman como mujer cineasta. También nos permitirá pensar en la política cultural y en los modos de producir y leer imágenes. La teoría feminista de la imagen es una teoría del discurso, una reflexión teórica sobre el sujeto como un significante y el cine como práctica semiótica, como modo de representación y un espejo que refracta imágenes y produce nuestro imaginario social (Colaizzi, 2007: 48). De este modo, el género se vislumbra como uno de los factores determinantes en la producción de lo social y del sujeto. Teresa de Lauretis —siguiendo a Foucault— se aproxima a la noción de género como una tecnología en tanto construcción socio-cultural y aparato semiótico, un sistema representacional que atribuye significado a los individuos en la sociedad. Butler, en una línea similar, entiende el género como un acto performativo, como construcción, representación y a la vez dispositivo de construcción cultural que produce la aparente naturalidad y primacía del sexo. Bajo este marco teórico, por tanto, el sexo estará tan culturalmente construido como el género.

En relación a la teoría fílmica feminista, y desde una perspectiva general, se ha señalado que la mujer en el cine ha sido construida como el significante de la ausencia y la pasividad (De Lauretis, 1992: 29, 174). Algo que ha impulsado, a su vez, estrategias para conceptualizar un cine de mujeres:

Un contra-cine, un cine que establezca una concienciación de los paradigmas de exclusión que han regido la historia, la teoría y la práctica fílmicas, cuestione los modelos hegemónicos de representación y que se proponga desnaturalizar la imagen fílmica [...]. Esto quiere decir descifrar la imagen, ver los códigos que la constituyen, cuestionar su carácter aparentemente referencial. (Colaizzi, 2007:69)

Akerman habitará en este espacio. Su obra desafía los estamentos del cine clásico y desnuda sus fórmulas. Akerman re-escibe, re-codifica los dispositivos tradicionales del cuerpo, del género y de la mirada. Los personajes, mujeres que configura son una asimetría poética de los patrones de género. Por ello, vamos a detenernos en la construcción de la mujer en el cine de Chantal Akerman que es, a su vez, una exploración de su propia identidad. La mujer es en su cine mecánica, lirismo y devenir.

Además, las reivindicaciones del uso de lo personal por parte de teóricas feministas permite una mirada hacia la autorrepresentación y la autobiografía que está en el vientre de su obra. Chantal Akerman toma la forma audiovisual para la construcción narrativa de una biografía y una invención identitaria. La exploración y (re)creación del pasado o, la construcción de una identidad es una constante en su actividad artística.

Respecto a este último punto, Jean-François Chevrier en la exposición *Formas biográficas. Construcción y mitología individual* —organizada por el Museo Reina Sofía entre el 27 de noviembre de 2013 y el 31 de marzo de 2014— revisa las diversas formas utilizadas por los artistas para construir su identidad y biografía personal. Describe dos conceptos: la *mitología individual*, que surge cuando el creador conforma su propia historia, su biografía a medida y crea su personaje; y la *construcción*, que consiste en buscar los elementos básicos y esenciales de la obra

de arte con el fin de articular la biografía del artista. Esta propuesta guía la reflexión sobre la escritura autobiográfica en el cine de Akerman. Siguiendo las palabras de Chantal Akerman: “la generación de mis padres se contó a sí misma: vamos a ocultarles la historia de lo que nos ocurrió. Y como no nos transmitieron sus historias, busqué una memoria falsa, una especie de memoria imaginaria, reconstruida antes que la verdad” (Pollock, 2010: 20).

Dentro de este campo de sugerencias será clave analizar el papel de la alteridad y la memoria “olvidada”. De Diego relaciona el “auge de la autobiografía (la visual incluida), al interés que las minorías (de género, raza u opción sexual) han despertado al intentar escribir su historia negada pues al tener sólo pequeñas historias, al estar fuera de la Historia, no escriben sino autobiografía” (De Diego, 2011: 107). La voracidad de Akerman hacia la creación audiovisual nace de la historia personal y política silenciada.

Para discernir los elementos narrativos y estilísticos de Akerman se propone una metodología cualitativa en el análisis de la imagen. La elección de este método es debida a su vinculación con la teorías interpretativo-lingüísticas de la investigación en el significado y el análisis de objetos icónicos. Siguiendo a Barthes, abogamos por una lectura de la fotografía como si de un texto se tratase, una lectura codificada, en la que existe un sistema o estructura de interrelaciones. En nuestro estudio procedemos a la descripción de las imágenes y lo acompañamos con el material documental de las fuentes de cara a contextualizarlas y a analizarlas. Por último, la herramienta descriptiva empleada en este estudio será el lenguaje escrito, una descripción minuciosa puede ayudarnos a trasladar las figuras poéticas y sugerencias contenidas en las imágenes. A través del análisis, procedemos a identificar de forma conjunta los componentes cualitativos detectados en la descripción de las imágenes.

2. Notas sobre una cinematografía nómada

Leche negra de la madrugada la bebemos de tarde
 la bebemos al mediodía de mañana la bebemos de noche
 la bebemos y bebemos
 abrimos una tumba en el aire —ahí no se yace incómodo—
 Un hombre habita la casa que juega con las serpientes que escribe
 que él escribe mientras oscurece a Alemania tu pelo dorado Margarita
 lo escribe y sale de la casa y fulguran las estrellas silba a sus mastines
 silba a sus judíos hace abrir una tumba en la tierra
 nos manda “tocad ya para el baile”.
Muerte en fuga (Paul Celan, 1948)

El rastro de las palabras de Paul Celan gravitan en la obra de Chantal Akerman. La experiencia silenciada de la madre en el campo de concentración de Auschwitz es la herida que Akerman intenta cauterizar en su exploración artística. En Akerman se extingue la permanencia, es una mujer transitiva y nómada, en fuga constante. Si cartografiamos su obra, su presencia es inmanente. Arroja su anatomía al texto fílmico, su cuerpo, su voz, sus ojos que imaginan e invitan a imaginar pero siempre en la comisura, buscando una manera de estar allí, sin intervencionismo excesivo.

Configura una nueva sensibilidad, una subjetividad ausente. La imagen y sus infinitas reelaboraciones, con planos frontales y simétricos que inscriben la distancia y acaecen junto a su aliento poético, son sus huellas técnicas. El rasgo peculiar de su cine es su formulación en continua deriva, textura oscilante, volátil, impregnada de una discreta provocación.

Su obra se despliega en variaciones: desde el cine doméstico íntimo, próximo al autorretrato, pasando por el género musical, el ensayo conjugado con el cine-poesía, la comedia dramática, el documental que roza la ficción o, ampliando su obra más allá de la pantalla, en video-instalaciones.

Akerman investiga la conciencia del tiempo en la imagen. Hay, en su registro visual, una intensa sensibilidad de la duración, del tiempo vivido. A través de largos planos estáticos o en movimiento construye una cadencia del tiempo cercana al tiempo real. Amamanta la matriz temporal, se detiene en cada plano antes de precipitarse al siguiente. El flujo temporal en su cine es un devenir, un proceso mediante el cual algo llega a ser. A través del proceso de dilatación del tiempo, la materia concreta de lo vivido se restituye de forma casi abstracta. En un plano en el que apenas hay acción, alarga la duración. Hacer durar, perdurar, produce una especie de mutación que otorga a la imagen un valor vivencial insólito. Pasa el tiempo y eso abre el plano a otra temporalidad. Con ello propone un ejercicio de contemplación. Esta textura temporal, lenta atenta contra los mecanismos de construcción narrativa clásica.

3. La mujer en el cine de Chantal Akerman: mecánica, lirismo y devenir

La construcción de la mujer en el cine de Chantal Akerman se precipita hacia la exploración de su identidad. La presencia de Chantal Akerman en su obra filmica muta, en sus inicios se desdobra en cineasta y actriz en obras ficcionales- *Saute ma ville* (1968), *L'enfant aimé ou je joue à être une femme mariée* (1971), *La chambre* (1972), *Je, tu, il, elle* (1974). A principios de los ochenta muestra su presencia en tanto que directora de la obra documental en curso -*Dis-moi* (1980), *Un jour Pina a demandé* (1984), *Les années 80* (1983). Dialéctica actriz- cineasta que se explora también mediante el distanciamiento y la ironía de la autoficción en *L'homme à la valise* (1983), *Lettre d'un cinéaste* (1984) y *Portrait d'une paresseuse* (1986). En *Les rendez-vous d'Anna* (1978), encontramos el reverso de ficción de Akerman, una cineasta en perenne tránsito. Sin embargo, el autorretrato existencial, la propia identidad como materia filmica, se explora en tres obras que atraviesan su filmografía: *News from Home* (1977), *Là-bas* (2006), *No home movie* (2015) (Monterrubio, 2016: 67).

Akerman transgrede una de las prohibiciones esenciales del discurso tradicional occidental “la prohibición de la representación de la mujer como sujeto y rara vez, como objeto de la representación” (Owens, 2002: 98). Pero este quebrantamiento de una norma básica del sistema patriarcal es, si cabe, aún mayor porque no son estereotipos de mujeres lo que se filma, sino mujeres en fuga. Siguiendo a Teresa de Lauretis podemos entender que Akerman, como mujer cineasta, puede golpear el discurso hegemónico de tal modo que “crea las condiciones de visibilidad de un sujeto social diferente” (De Lauretis, 1992: 17).

Los personajes femeninos del cine narrativo clásico se conciben como significantes de pasividad, Akerman hará saltar por los aires esta noción, ya en su primera obra *Saute ma ville* (1968), donde la protagonista origina el caos en el espacio doméstico.

Los lugares en los que habitan sus mujeres incitan al despiece de la programática del relato clásico. El ámbito doméstico se desestabiliza y se convierte en paisaje íntimo. La exterioridad es frontera y paisaje urbano fisurado. Para este análisis en términos de género, vinculamos las mujeres de Akerman a los lugares en los que son depositados.

3.1. Pasaje I: mujer primigenia/primitiva-habitación- paisaje íntimo

La chambre (1972). Una habitación es conmovida por cierta forma de mirar, una panorámica lenta y larga, que describe varias veces el espacio de una habitación sin detenerse. Si la exploración formal convulsiona el espacio, el elemento corpóreo, la mujer, convulsiona la mirada. Es esta habitante indolente e impúdica, que se masturba y come una manzana, como la mujer primigenia.

Je, tu, il elle (1975). El núcleo gráfico de la primera parte de la película es la habitación. Un paisaje íntimo que será el destino para el máximo descubrimiento. La “niña salvaje” que toma este espacio tiene que olvidar, desaparecer para aprender. Desnudarse es un ejercicio de sustracción, de transgresión. Dinamita la dimensión civilizadora del mundo que es el vestido y se arroja a la “barbarie”. Introduce el desorden en el orden; y el mundo comienza con el caos. Es pues, un simulacro de generación de un mundo. Es una historia de ruidos, gestos y palabras. Un despliegue de estados sucesivos de la visión según la secuencia ver, verse, dejarse ver ser visto.

3.2. Pasaje II: La mujer autómatas/ el apartamento /paisaje domesticado

Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080, Bruxelles (1975). Jeanne Dielman es la mujer máquina, la precisa autómatas que ejecuta letanías para que no emerja la angustia. Habita el paisaje doméstico, un apartamento insonorizado del mundo exterior. Los objetos son dóciles, la mujer autómatas los ha domesticado en su quehacer, representan el dominio de Jeanne sobre la realidad y son su única relación con la exterioridad. Los gestos insignes (el botón que no abrocha, las patatas que se quemán, son los que van a traducir la línea de fuga, la descodificación de la realidad. El texto audiovisual es hiperrealismo. La cineasta depura tanto la realidad para que nada parasite. Mostrar a una mujer fregando sacude la jerarquía de la imagen, muestra las imágenes desvalorizadas, arrojadas a la elipsis. Y reflexiona sobre la jerarquía social, en el que el papel de la mujer es invisible.

3.3. Pasaje III: la mujer de ciencia ficción/ la ciudad/ paisaje urbano

Les rendez-vous d'Anna (1978). En Anna se extingue la permanencia, es una mujer transitiva y nómada, en fuga constante. Chantal Akerman expresa que Anna es una heroína de ciencia ficción. Como si fuera un cuerpo artificial y desconcertante atraviesa los “no lugares” (Marc Augé), los espacios de tránsito, de una ciudad prospectiva. Anna es la encarnación del aislamiento en estado puro. *Les rendez-vous*

nace en la vorágine de la ciudad, en la simétrica estación de tren. Un paraje a la intemperie que aparece vacío para ir poblándose de máquinas y pasajeros, entre ellos Anna. El paisaje urbano posibilita una especie de poemario de espacios. González Requena y Téllez establecen el perímetro funcional de estos lugares “deshabitados” por la protagonista:

Dinámicos, en los que se inscribe un movimiento o que son en sí mismos móviles (trenes, corredores, taxis, automóviles), estáticos, que permanecen quietos o son receptáculos de reposo, y otros a los que podríamos denominar transitivos, que aún siendo de suyo estáticos, se muestran penetrados de toda suerte de itinerarios que recíprocamente se desarticulan (González Requena y Téllez, 1981: 52)

Pero la caducidad de estos espacios, la transitoriedad aprehendida en el quehacer de la protagonista calcina estas funciones. Los lugares referencia en su materialización cinematográfica se subvierten, dado que son lugares de paso hacia ningún sitio.

3.4. Pasaje IV: La madre-el lugar de la memoria: imaginario y desarraigo/paisaje desolado

No home movie (2015). La sismicidad del desarraigo sacude las largas escenas domésticas y los extensos travellings por los escenarios desérticos. El detonante visual, es la fragilidad de un árbol agitado por el viento en un páramo. El árbol resiste. Una brusca elipsis y las coordenadas son las de una urbe europea. Y aparece la figura de la madre, habitando el orden. La práctica crítica del feminismo no busca la esencia de la feminidad, sino que busca resignificar. La identidad es abierta e inestable, el sujeto mujer no es “unificado, sino múltiple, no es dividido, más bien contradictorio” (De Lauretis, 1987: 2). Las mujeres de Akerman son complejas, desintegran la subordinación que alimenta los esquemas preestablecidos.

4. Álbum Akerman: la forma autobiográfica y la autorrepresentación visual

El potencial narrativo del arte se expresa en las diversas formas utilizadas por los artistas para construir su identidad y biografía personal. La biografía, es la vida escrita, un relato de vida. Desde las *Vidas* de Vasari (1550-1568), la Historia del Arte se ha escrito como una sucesión de obras y de vidas de artistas. Un esquema de vida y obra que concibe al artista como actor individual. Así planteado, la biografía está contaminada por modelos de la epopeya y de la hagiografía cristiana, la obra trasciende las determinaciones biográficas. Pero este modelo no acoge formas anónimas, de larga duración o estructuras que condicionan la experiencia individual (Chevrier, 2013: 17).

A partir de la segunda mitad del siglo XIX, se había desarrollado una historia del arte sin nombres, lo que supuso una primera crisis de la biografía: el esquema de la vida y la obra no podían digerir la infinitud de materiales producidos en la historia del arte. Las cuestiones de identidad cultural sí daban respuesta a este punto. Al mismo tiempo, la actividad artística se separa de las bellas artes. La biografía se independiza de la obra, y surgen elementos como el azar, que desintegran la coherencia de la obra. La cuestión social aparece en la literatura y las bellas artes.

La biografía se alimenta de premisas del romanticismo y de la imagen del artista excéntrico. La vida del artista se suma como componente de derrocamiento del sistema de las bellas artes, porque es esa vida la propia obra de arte (Chevrier, 2013: 24).

La práctica común y dominante entre los historiadores ha sido regirse bajo ese esquema: “la vida y la obra”. Esta estructura, que aporta coherencia a las diversas relaciones entre las obras y la biografía de los artistas, fue cuestionada de manera sistemática durante la el siglo XX. Las vanguardias históricas pretendían una sacudida de las jerarquías institucionales, pero se limitaban a la burguesía liberal metropolitana. En los años 50, el estructuralismo cuestionó la noción de autor (Barthes, Foucault) y exploró las categorías del discurso y examinó el concepto de sujeto de la enunciación. Barthes argumentará que es el lector el unificador del texto y el productor de significados (Chevrier, 2013: 26). Asimismo, Foucault critica la noción de la escritura como ‘la aprehensión de un sujeto en un lenguaje’. Foucault no niega la existencia del autor en tanto que redactor, sino ataca su poder o entidad mítica como parte de un discurso social en tanto que función del sujeto. En los años 70, Barthes recuperó la biografía a través de los “biografemas” o elementos discretos.

En este contexto, el arte contemporáneo será la geografía en que se enfrentan las siguientes coordenadas biográficas: la referencia a los hechos y la remanencia del mito: la *mitología individual*, que surge cuando el creador conforma su propia historia, su biografía a medida y crea su personaje; y *la construcción*, que consistente en buscar los elementos básicos y esenciales de la obra de arte con el fin de articular la biografía del artista. En el primer caso se partiría de la biografía para acercarse a la obra de arte y, en el segundo, de la obra de arte para aproximarse a la biografía (Chevrier, 2013: 24).

Por tanto, la biografía concebida como un encadenamiento de hechos saturados según un esquema de causalidad se debilita. Al pensar la vida en relatos con material disociado, entra la ficción. La autobiografía es el acto de reconstrucción de una vida, se despliega entonces, un territorio poroso entre poesía y vida.

El recorrido que hasta aquí se ha presentado hace evidente que el marco teórico de la autobiografía en las artes visuales viene de la teoría literaria. Las críticas al poder y control de significados por parte del autor, la nueva importancia que se le otorga al papel del lector, la ruptura de las nociones cartesianas del yo, el carácter especular de la narración autobiográfica, el análisis de los artificiales mecanismo de verosimilitud narrativa por medio de modulaciones personales e historias lineales, así como el cuestionamiento de las fronteras entre realidad y ficción o incluso la posibilidad de contar la propia vida está presente en la teoría y práctica artística.

El uso de materiales autobiográficos, personales e íntimos en las artes visuales ha sido una constante a lo largo del siglo XX. Las fórmulas autorrepresentativas adoptadas son transgresiones del autorretrato tradicional, un impulso por ir más allá de la propia imagen.

Philippe Lejeune en *El pacto autobiográfico y otros estudios* apunta que tanto la autobiografía escrita como la visual desatan: “el deseo del trazo, de la inscripción de un soporte duradero, y el deseo de constituir series a lo largo del tiempo. Tienen en común también un deseo de recuperar y de construir la mirada del otro sobre uno mismo” (Guasch, 2009: 13). El trabajo de Chantal Akerman configura un proyecto de autorrepresentación a lo largo de toda su obra. Las evocaciones personales y

autobiográficas destilan el “deseo de trazo” que señala Lejeune, un trazo articulado en las respiraciones de lo colectivo. Este proyecto es disidente de las formas convencionales de autoescritura, pues en él conviven distintas experiencias entre vida y arte.

Akerman hace pervivir las memorias inventadas y los aconteceres íntimos en textos cinematográficos como *News from Home* (1976), *Là-Bas* (2006), en los que explora su identidad con su voz, alejando su corporeidad de la pantalla, ubicándose en los márgenes. Compone una antología lúdica del autorretrato en *Lettre d'une cinéaste* (1984), *Portrait d'une paresseuse* (1986) y *Chantal Akerman par Chantal Akerman* (1996). Buscarse, encontrarse, inventarse, desnudarse es una constante en su cinematografía. La fisionomía del desarraigo ante la memoria escindida son sus imágenes. Chantal reclama la visibilidad del pasado y se rebela contra su reducción a trazos y silencio. Diversas exploraciones entre lo verbal y lo visual para saturar esta oquedad, autorretratos del temblor que se despliegan en textos ficcionales como *Une famille à Bruxelles* (1998) o la autobiografía *Autoportrait* (2004), que discurre como una obra de creación verbal —y fotográfica— paralela a la cinematográfica, sin pretensión ninguna de doblarla, emularla o glosarla.

Las piezas videográficas *A Work in Progress* (1998) y *Marcher à côté de ses lacets dans un frigidaire vide* (2004) reconstruyen una biografía familiar para apagar el olvido. Por su parte, el proyecto de autorrepresentación en su obra se sacia en la fotobiografía *Ma mère rit* (2013) y su última película *No Home Movie* (2015). La figura de la madre es el alimento primitivo en toda su obra y en estas dos piezas es su único paisaje. *Ma mère rit* es recuerdo y fotografía. Recuerdo y fotografía son experiencia constituidas en el tiempo, dos dimensiones íntimas y exclusivas. Ambos conllevan un proceso de aprendizaje, de conocimiento y creación. *Ma mère rit* es acto de escritura y acto visual. El texto está ilustrado por imágenes de archivo de la cineasta, imágenes que presentan rastros y heridas de su propia historia: fotografías de familia, imágenes fijas de su trabajo de imagen en movimiento. La recuperación de materiales fotográficos le permite la investigación en un pasado recuperable, releíble y reinterpretable. Su autorretrato es un seísmo que actúa sobre cualquier noción de identidad, y explora creativamente los límites entre la autobiografía y la ficción.

Paul de Man en *La autobiografía como desfiguración* (1979) se refiere a la autobiografía no como un género que proporciona conocimientos sobre un sujeto que cuenta su vida, sino como una estructura del lenguaje, “la autobiografía como escritura”, en la que dos sujetos (un yo pasado y un yo presente, el yo autobiográfico y el yo real) se reflejan mutuamente y se constituyen a través de esta reflexión. Y de las tres fases correspondientes a las tres órdenes de las que se compone la palabra autobiografía: el *bios*, el *auto* y el *grafé*, Man apuesta por el *grafé*, por la escritura, como un conjunto de tropos y metáforas y por una organización textual de este impulso, acto o espacio autobiográfico basado en la conjunción de memoria, metáfora y lenguajes. La autobiografía es tanto construcción como desfiguración (Guasch, 2009: 18). El autor sería un productor de significados, que no tendría sentido fuera del texto y el texto como lenguaje consiste en una multiplicidad de significados. Ya no hay una identidad coherente, sino una secuencia momentánea de representaciones simbólicas (Guasch, 2009: 20).

Akerman reconoce la dimensión ficticia inherente a la autoescritura y calcina los límites de la expresión verbal a la búsqueda de un lenguaje que de voz al desasosiego.

Ma mère rit entrelaza dos relatos desnudos entorno a la vulnerabilidad de la artista. La cercanía de la muerte de su madre y una salvaje relación con una joven amante. Un sistema de ecos confecciona las historias, que discurren paralelas y a través de sus entrelazamientos se iluminan. Akerman retrata el quehacer domesticado, la cotidianidad a punto de herirse. Es un texto sombrío y conmovedor, en el que los personajes son elípticamente cifrados, en el que se alternan voces, en el que el punto de vista narrativo se desestabiliza. El texto está contaminado, la prosa exhibe una singular sensibilidad cinematográfica: los fragmentos textuales se presentan en una sucesión de escenas, los cambios de puntos de vista, la ambientación, el carácter “hablado” de los diálogos que consigue al diluir el estilo directo. Más allá de la apropiación de la técnica cinematográfica, lo más llamativo en este texto son los múltiples ecos temáticos, reescrituras de las ficciones cinematográficas. La narrativa preserva los pliegues del dolor al explorar la lucha de madre e hija por conectar y articular su sensibilidad entorno al pasado.

Las imágenes que habitan el texto son, tomando la bella asociación de Eduard Cadava, “palabras de luz” “fotos en prosa” y solidifican la ficción en lo autobiográfico, desbrozando los caminos entre la representación artística y la vivencia. El autorretrato es ilustrado con fotos del álbum familiar, fotos fijas de sus instalaciones y películas y fotos artísticas. Las ilustraciones pudieran cumplir un valor documental, un sistema mnemotécnico visual. Pero Akerman no construye su narrativa alrededor de las imágenes, ni ofrece ningún comentario directo sobre ellas. Las imágenes abren una fisura en lo autobiográfico y emerge lo ficticio. Al converger la fotografía vernácula y los documentos visuales de sus creaciones ficticias se vulnera cualquier límite trazado. El material textual y visual moldea una autobiografía en la que la experiencia vivida y la representada tienen el mismo peso.

La referencialidad a su obra audiovisual permite reconocer y redescubrir imágenes. Esta intertextualidad convoca nuevas lecturas y significados. Al evocar estas imágenes, confecciona un “álbum Akerman”. Con este ejercicio solidifica una ideografía seminal que expresa el exilio perenne que habita en la cineasta. Además, imágenes como éstas plantean cuestiones sobre su estado ontológico. Congeladas en el tiempo, son apropiadas de un devenir (Schmid, 2016: 1138). Las ilustraciones del texto, permiten a su vez explorar conceptos sobre la diferencia entre las fotografías personales y las imágenes donde Akerman se presenta como parte de la puesta en escena cinematográfica (Schmid, 2016: 1147). Con estos materiales visuales se desestabiliza el pacto autobiográfico, la ficción lo hiere.

5. El proyecto *Maniac Shadows*

La caligrafía formal y conceptual de los textos filmicos de Chantal Akerman itenera entre el cine y las artes plásticas. Durante los años 90 Akerman recibe diversas propuestas por parte de varios museos para producir videoinstalaciones. Akerman comienza a trabajar sobre distintos proyectos y presenta en 1995 la obra *D’Est au bord de la fiction*. Convoca en este nuevo soporte un desbordamiento de su cinematografía, de su incertidumbre. La instalación es creada a partir de la película *D’Est*, y es una metáfora del recorrido vital.

Este sentido transitorio hacia las artes plásticas de su filmografía, se consuma en una antología de instalaciones. *Woman Sitting After Killing* (2001), o *From the*

Other Side (2002), son algunas de sus piezas. La videoinstalación se abre como un campo en el que experimentar sus inquietudes filmicas: la exploración del tiempo y el espacio, la sensibilidad de la duración del tiempo o la fragmentación narrativa.

En *Maniac Shadow* Akerman despliega un imaginario de espacios domésticos y de paisajes urbanos sincronizados en una presentación de canales múltiples: el vídeo, la fotografía y la voz. Es una pieza que consiste en una instalación multicanal con material grabado en los distintos lugares de residencia de Akerman y en una serie de viajes. Compose la muestra otra materia, la fotografía, una colección de 100 imágenes procedentes de la serie *Maniac Summer #2*. Por último, un vídeo en el que Akerman lee un fragmento de su texto autobiográfico *Ma mère rit*. La pieza se muestra en dos espacios contiguos, cuya fisicidad es envolvente e íntima.

En un primer lugar, la utilería audiovisual es un “formato expandido” en sí mismo, dado que se despliega en un vídeo multicanal presentado en un muro de pantalla. En este tipo de instalaciones se distribuye las imágenes sobre un plano, manteniendo la frontalidad de la pantalla única solo que multiplicada en los polípticos, mosaicos, muros de imágenes o por pantallas diseminadas en el espacio entero de la instalación (Bonet, 2014: 309-310).

Akerman vierte en tres pantallas frontales y dos laterales las imágenes videográficas tomadas desde las ventanas de su hogar: sus apartamentos en Nueva York y en París. La geografía interior está llena de accidentes, es caótica y oscura. La calle es una convulsión cinemática y un turbulento paisaje sonoro. Las imágenes son una transcripción videográfica de la vida urbana desde la interioridad materializada por umbrales. A este registro se suman imágenes tomadas en los distintos viajes, que no son únicamente la exploración de un lugar específico sino de la interioridad: el componente de extranjería y por ello de distancia. Operar con técnicas videográficas es una estrategia estética. Uno de los principios de su cartografía visual, es el sentido íntimo del tiempo. La concepción de una mirada dilatada le permite construir una temporalidad propia. La inscripción del tiempo físico en la imagen, capturada por medio del vídeo, posibilita una rica articulación de distintas capas temporales. Los bucles de tiempo se expanden, repiten y toman continuidad con imágenes ajenas. Es una exposición del tiempo real y la intimidad. Este tiempo lento impulsa al espectador a observar las imágenes y pensarlas. El espectador, así, siente el tiempo, se detiene en las imágenes y en esta dimensión física. Las pantallas se convierten en el espacio de almacenamiento de un itinerario mnemotécnico transformado en un archivo de la vida cotidiana. La pantalla es un material poroso en el que Akerman deposita un intenso sentido de la proyección entre el exterior y el interior.

El otro perímetro espacial en el que se materializa la pieza contiene un panel de cien fotografías. En ese mismo espacio habita la proyección de Chantal Akerman leyendo su texto autobiográfico *Ma mère rit*. La disposición de estos ingredientes permite una contaminación evanescente. El paisaje sonoro es frágil, las palabras están destinadas a la vulnerabilidad de aquello que ha de ser entorno. Son las fotografías el nutriente para el espectador.

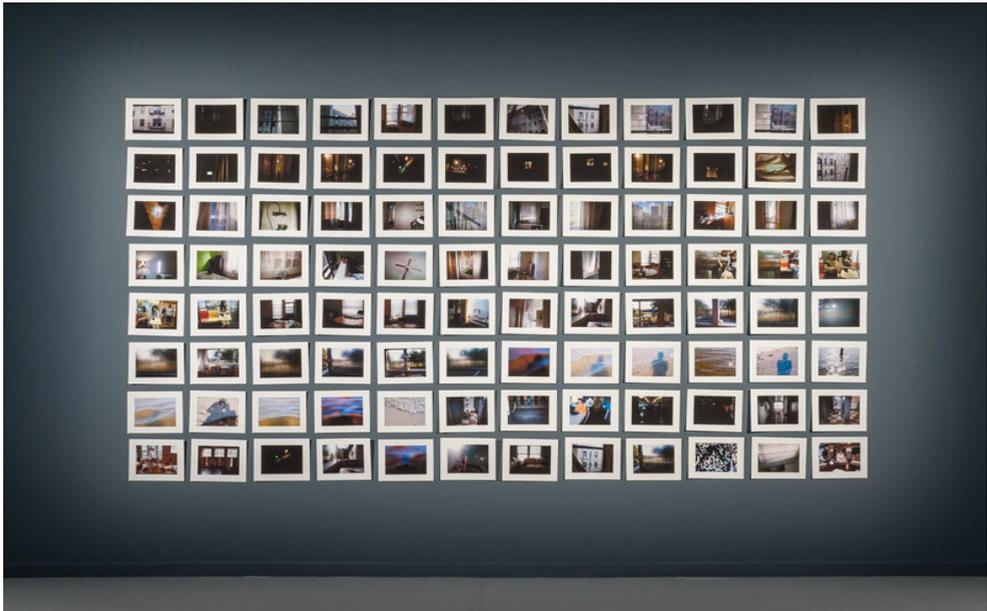


Imagen 1. Chantal Akerman, 2013: *Maniac Shadow*, serie de 100 fotografías [Fuente: www.elbabenitez.com]

La continuidad espacial entre las fotografías recompone una imagen única, hecha de fragmentos, de módulos de interioridad/exterioridad [Imagen 1]. Este encadenamiento subjetivo, y a la vez automático, de imágenes conforma un collage visual, una multiplicación geométrica. Es una acumulación de sedimentos discursivos suturados por relaciones métricas. Es un tejido de tiempos, espacios y perspectivas que se entrecruzan, distancian y vuelven a encontrarse.

Las fotografías son capturas de los bucles videográficos proyectados en la pieza y de otra de sus videoinstalaciones, *Maniac Summer #2*. La poética visual y las “instrucciones de uso” de *Maniac Summer #2* y *Maniac Shadow*, tienen las mismas constantes. Akerman teje un delicado límite físico entre el interior y el exterior. Sitúa su cámara en los umbrales, donde convergen el paisaje íntimo, la habitación y el paisaje urbano, la ciudad. Una cámara en duermevela toma imágenes de una continuidad sin acontecimientos. Luego en la proyección, las sucesiones y las repeticiones de esas imágenes propiciarán una reflexión sobre las formas de experimentar momentos de tiempo y cómo recuperarlos en la memoria. La memoria como proceso creativo y destructivo.

La coagulación de estos instantes es la propuesta estética. Cataloga su casa, registra fotográficamente el mundo que le envolvía. La presencia de Akerman se manifiesta a través de sus propios objetos, de la estructura parcial de los objetos ordinarios fijados en la cuadrícula. Las imágenes cuadradas perfectamente yuxtapuestas en la cuadrícula se sostienen por unas zonas blancas que refuerzan su fijación y ritmo secuencial del conjunto. Cada fotografía, cada detalle opera como un conjunto pero a la vez mantiene su autonomía en tanto unidades que se separan de un todo. Conexión entre las imágenes en cuadrícula, la multiplicidad en la que se esconde la artista.

Las imágenes de esta multiplicidad de partes, de detalles, son modestas tanto en su realización como en su presentación. Parecen instantáneas sencillas, muchas de ellas desenfocadas, sobre o subexpuestas y mal enfocadas. No se trata de fotografías que contengan una elaboración técnica perfecta sino más bien fotografías que se basan en las cualidades formales, geométricas y estructurales de un sistema que ordena y solidifica la materia. La calidad no representa la esencia de la obra, la técnica no figura como parte de la búsqueda estética. Una epidermis primitiva cubre las imágenes. Las fotografías recogen la extraña belleza de la cotidianidad, de los objetos domesticados y del exterior que se ahila a través de la ventana de Akerman. Ciudad en contraluz, ingravidos objetos como las aspas del ventilador, frágiles perímetros, utopía de cinetismo en siluetas difuminadas.

Cada unidad fotográfica se enmarca en las bandas blancas que delimitan su territorio y subrayan su forma geométrica. Es un mapa de visualizaciones, que ofrece la unidad de la imagen singular y la multiplicidad de partes concretas y locales, dispuestas a construir y reconstruir una unidad que no llega a concluirse. El formato cuadrado de las imágenes y la cuadrícula serán los que permitirán la articulación de una narrativa. Las interrupciones de las bandas blancas junto a sutiles yuxtaposiciones, descubren una serie de capítulos con cierta estructura narrativa cuyos elementos en su conjunto no forman una narración canónica -principio y fin- sino un ritmo que permite al espectador una reconstrucción sin fin.

En cada fotografía según Barthes coexisten dos mensajes, el informativo, el *studium*, y el afectivo el *punctum*. Esta antología de objetos, lugares, rostros fugaces, ¿es mera información? Distintos detalles que habitan cada espacio: siluetas, objetos, mujeres evanescentes en el metro, sombras o reflejos. La selección y la secuencia revelan vulnerabilidad, humor, tristeza, así como la vida de la artista como persona concreta que vive en un tiempo y lugar determinados. El espectador al fijarse en una infinidad de detalles y de asociaciones, se integra en el discurso de Akerman trazado en esa retícula. Emerge un espacio tridimensional en el sistema diagramático. El espectador puede experimentar desde todos los ángulos y dimensiones esta vida tangible que arrojan las imágenes, siguiendo los caminos que dibuja la secuencia de las partes del sistema cuadrulado. En fin, parece haber construido un espacio familiar a partir de objetos cotidianos, sombras, ventanas, perímetros.

El sumario visual se compone de un mundo de siluetas y perímetros, que en algunas imágenes llega a polarizarse en forma de monocromas. Se desvanece toda forma conocida y la imagen se sitúa en el límite de la formación corpórea. Es una búsqueda de lo invisible, de la huella, ese residuo de lo fotografiado que se plantea François Soulages en su *Estética de la fotografía*. Por las fisuras de la imagen solidificada aparece los procesos y actitudes de quién realizó el acto fotográfico.



Imagen 2. Chantal Akerman, 2013: *Maniac Shadow*, serie de 100 fotografías [Fuente: www.elbabenitez.com]

6. El ojo mecánico y la manualidad en Akerman

El ciclo vital de estas imágenes es ajeno a la captura de realidad por el objetivo fotográfico. Las imágenes fijas fueron extraídas de material audiovisual. Esto permite plantearse cuestiones sobre el estado ontológico de las imágenes. Son fotografías en la extraterritorialidad del acto fotográfico. El dispositivo de registro es la cámara videográfica, que en perenne funcionamiento parasita la realidad. La cámara captura sin cesar la realidad para aprehenderla como es, “incontaminada de la mirada” (Catalá, 2001: 44). Ninguna mirada humana construye la visión técnica de la cámara. Son imágenes para no ser vistas, que conservan impoluta su carga de realidad, porque nadie las verá nunca (Catalá, 2001: 44). Es el ojo mecánico, la visión técnica de la cámara. Akerman filma sin intervención, acumulando materiales. La realidad surgida de este quehacer es volátil e inmaterial. El gesto de captura de estas imágenes inasibles es saciado en otro tiempo, el de la operación de montaje. En este tiempo se deposita la mirada poética. En el “laboratorio” fotográfico toma la despedazada realidad en imágenes insignificantes. Cautiva las imágenes disponibles, elegidas no ya por su significado intrínseco, sino por su capacidad de modificarse al contacto con otras y otros que le preceden y le siguen, que se superponen: “en el proceso de reproducción plástica, la fotografía liberó por primera vez a la mano de los más importantes cometidos artísticos, que en lo sucesivo recaerían exclusivamente en el ojo al mirar por el objetivo” (Benjamin, 2004: 137-138).

Walter Benjamin concibe la fotografía en un modo estrictamente técnico, reduciendo la globalidad del proceso creativo a la toma de imágenes por medio de una cámara dotada de una lente. Pero en la fotografía hay un segundo momento: el trabajo de laboratorio donde el gesto manual toma protagonismo. La manualidad y la manipulación (en sus dos acepciones: operación ejecutada por la mano y operación en la que se desvía el sentido de algo) se vertebran en el laboratorio. El gesto manual deja en suspenso la noción de representación fiel de la realidad, la imagen pone en duda su vocación mimética con la realidad, tal y como el lenguaje poético ve socavada su capacidad de representación referencial por la inmersión del cuerpo. Es en esta reflexión donde habita el dispositivo poético de las fotografías de *Maniac shadows*. La creación de la imagen fotográfica en esta pieza deviene de un gesto manual en la sala de edición. Para Soulages:

En la fotografía digital, el equivalente del negativo es la digitalización de las imágenes, la explotación de esta digitalización es —como en el trabajo del negativo (o positivado)— del orden de lo inacabable. La imagen fotográfica numérica es una imagen matriz que puede ser explorada y explotada infinitamente; incluso refuerza la dimensión de lo inacabable, pues el objeto puesto en imagen puede ser representado desde todos los ángulos y de todas las maneras posibles. En cambio, la ruptura de la relación con lo real es mucho más fácil para la imagen digital, que puede, si se modifica la matriz numérica, convertirse completamente autónoma en la relación con lo real que la originó y pasar de la esfera de la lógica fotográfica a la esfera de la lógica digital. (Soulages, 2011: 117-118)

Akerman consolida en el tiempo del montaje estas imágenes. Opera sobre una realidad mediada por otro dispositivo técnico y extrae la potencialidad de las imágenes latentes. Es entonces cuando la fotografía incendia significados. El laboratorio es el lugar de la mecánica y el lirismo. La directora belga realiza una práctica de reutilización de material preexistente para configurar el ingrediente fotográfico. Es un acto de reciclaje del material audiovisual. Sharon Sandusky en su ensayo *Archival Art Films* entiende las operaciones de desmontaje como procesos de arqueología dado que se trata con sedimentos próximos, como procesos de psicoanálisis porque se desvela lo enterrado, como un diálogo o discusión sobre las imágenes.

Un material que palpa, que piensa y desmonta para configurarlo en otro soporte. Las imágenes son extraídas de otro repositorio visual. En un ejercicio de reescritura compone un mural de vivencias personales.

7. Paisaje íntimo en los pasajes de la Historia

En *Maniac Shadows* Akerman cartografía su intimidad magnetizada por el paisaje de los otros. La obra genera un Atlas Akerman, un poemario de espacios (imagen 3), un retrato de lugares de tránsito, de sombras y sonidos. La sismicidad del desarraigo convulsiona estos espacios, estos umbrales, estas orillas. El núcleo emocional de las distintas fases de su obra es la memoria silenciada de su madre, una superviviente del nazismo. En el vientre de esta figura intensa se gesta el imaginario, la memoria y el desarraigo. A lo largo de las distintas secciones de este trabajo crea un retrato de su madre, que es a la vez intenso e íntimo.

Akerman hace convivir varios conceptos en *Maniac Shadows*: la intimidad con lo común, la memoria con la observación o lo autobiográfico con lo testimonial. A través de la superposición de conceptos propone un itinerario oscilante entre la interioridad y exterioridad, no sólo desde un plano literal, sino también metafórico.



Imagen 3. Chantal Akerman, 2013: *Maniac Shadow*, serie de 100 fotografías [Fuente: www.elbabenitez.com]

La pregnancia de la experiencia colectiva en el tejido íntimo es desplegada en este archivo de la vida cotidiana. “En lo íntimo no reside la verdad de la Historia, sino la vía-hoy privilegiada- para comprender la Historia como síntoma” (Catelli, 2007:9). Lo íntimo como dice Nora Catelli, es el espacio autobiográfico que trasgrede la oposición entre lo público y lo privado, un intersticio donde rastreamos las huellas de las transformaciones históricas. Pierre Bourdieu en el texto *La ilusión biográfica* (1994) sostenía que la proliferación de “historias de vida” surge por la necesidad no tanto de profundizar en acontecimientos únicos y autosuficientes vinculados con el “nombre propio”, sino por la voluntad de contextualizar los acontecimientos biográficos en el campo social en el que se ubican (Guasch, 2009: 13).

El texto visual de la pieza es la autorrepresentación con la que traslada el gesto político a su propio cuerpo. Es una incursión en el espacio íntimo, imantado por una autobiografía colectiva en fuga. La irrupción en el ámbito doméstico es una transgresión de la intimidad, que permite a Akerman explorar en ese pasado arrojado al fuera de campo. Al replegarse sobre sí misma hace permeable su interioridad, y construye su identidad frente al ojo de la cámara. Pero también al quebrar su cotidianidad, Akerman intenta tejer el relato colectivo ausente. Pero fracasa, porque:

El vacío invocado por el silencio de su madre es el detonante de una filmografía obstinada en buscar en el confinamiento, en la dialéctica violenta entre interior y exterior que se deriva de ello y en el rechazo a las convenciones del plano contra-plano, su posicionamiento político, que no es otro que denunciar la ausencia de la Historia en la construcción del Yo, y por extensión en el discurso constitutivo del presente. (Fernández y Sánchez, 2016: 80)

En *Maniac shadows* las imágenes domesticadas del ámbito familiar son heridas por la virtualidad del exterior. El paisaje sonoro es la letanía mecánica de Akerman leyendo. Estas coordenadas tienen su correspondencia en otro pasaje de su filmografía *News from Home* (1977), un tejido de imágenes rodadas en la ciudad de Nueva York, devoradas por el sonido ambiente y la letanía de una voz que lee cartas del pasado.

8. Conclusiones

La autorrepresentación y la fabulación autobiográfica posibilitan la construcción de subjetividades alternativas. En *Women, Artists and the Body* (1996), Rosemary Betterton establece que la autobiografía se ha convertido en un medio fundamental para explorar la producción social y psicológica de la identidad femenina.

Smith y Watson en *Interfaces. Women /Autobiography/ Image /Performance* (2003), conciben las obras autorrepresentativas como un acto performativo, y no transparente, que construye una subjetividad en la constante interrelación de la memoria, la experiencia, la noción de identidad y la corporalización. Estos dos ejes expresivos-autorrepresentación y autobiografía- se entrecruzan para trazar identidades. La autorrepresentación es una inscripción de la vida frente al retrato de vida propio de la autobiografía, sus mecanismos concitan un registro discontinuo del yo regulado por la reminiscencia y la meditación poética. En la autobiografía el enclave narrativo es la pauta.

A través de sus obras Akerman “disecciona su poética y política filmica para realizar un autorretrato existencial, materializando un conflicto identitario frente a la alteridad materna” (Monterrubio, 2016: 67). La condición de cineasta se revela entonces primigenia en la necesidad íntima de generar una imagen de sí misma. Una imagen-cicatriz, que haya cauterizado la falla en la memoria colectiva. Porque como expresara Hannah Arendt se necesita de la mirada ajena, de la alteridad, para la conformación de la identidad propia. La obra de Chantal Akerman es un proyecto de exilio interior, porque busca su identidad en el otro. Es decir, traslada el gesto político a su cuerpo al desnudar su cotidianidad, al autorrepresentarse, al suturar su quebranto. En estas operaciones de exposición busca el relato no contado, la historia silenciada para constituir su yo.

La pieza toma como latitud la etapa final de la cineasta, y en ella materializa temas recurrentes en su creación. El archivo visual que compone en *Maniac Shadow* es un cohesionador de la historia, la identidad y la alteridad. Pero esta identidad, estos parajes míticos son tan solo ecos de resistencia vulnerables.

Su imagen sobre el agua, la sombra que se diluye en la ola sin vínculo con la cámara. La piel del vidrio que refleja su imagen evanescente adherida a la cámara. Su silueta alejándose hacia el mar, ... son los rastros de la corporeidad de Akerman en la serie fotográfica, imágenes registro de su ausencia. El fuera del espacio-tiempo mostrado y el espacio off sonoro generado por la lectura de *Ma mère rit*, orientan su búsqueda identitaria. Estas coordenadas generan un diario íntimo, una narración que parece estallar en una infinidad de microacontecimientos.

El exterior convocado en las ventanas y perímetros, fachadas de edificios, la anatomía de los objetos insignes y los parámetros cotidianos de lo íntimo son imágenes que componen una significación mítica. Chevrier nos habla de la genealogía de Nerval, una ideación o recomposición de una biografía y un personaje, e incluso de un paraje originario. Akerman en *D'Est* (1993), recorre frontalmente en un plano secuencia los rostros que son metáfora del nomadismo, del ciclo vital y del pasado anhelado. Las imágenes de fronteras se multiplican en su obra, líneas divisorias áridas, que son promesa del territorio primario. En *Maniac Shadows* la geografía se minimiza, la frontera se convierte en perímetros, siluetas entre interior y exterior. El lugar mítico ya solo es posible en los objetos domésticos y la exterioridad que se atisba desde las ventanas. Las fotografías son descripciones del espacio, componen una colección de mapas, un atlas Akerman.

En la atmósfera visual de Akerman hay constantes, motivos permanentes que incendian su quehacer artístico, también imágenes revividas. Parece como si refilmara su material y, a partir de ese momento, exhibiese el reverso, la cara oculta de las imágenes, el origen y el fin de la representación, la “escena primitiva” de la cineasta. Configura un álbum Akerman, una piel visual perenne, con materiales

porosos, que circulan entre los distintos campos audiovisuales, y entre la ficción y la realidad.

Por último, apuntar un vacío. En el sumario de mujeres personajes presentado unas líneas más arriba, falta la propia Chantal Akerman. Ella es la mujer que mira, la mujer de la cámara, la mujer encarnada en máquina. El paisaje que puede habitar una mujer de esta naturaleza está fuera del texto. Sin embargo, la complicidad de la cineasta con la fugitiva y cambiante realidad la hace ubicarse en la proximidad física de ambos territorios: tras y delante de la cámara. No puede ser de otra forma en una mujer fronteriza. Akerman descarna su intimidad en el texto visual. Cuando la cineasta transgrede el espacio doméstico con su cámara se pregunta por ese tiempo pasado silenciado, por el tiempo de la historia no contado. Intenta saciar su desarraigo.

9. Bibliografía

- Aumont, Jaques. (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós.
- Barker, Jennifer. (2003). "The Feminine Side of New York: Travelogue, Autobiography and Architecture in *News from Home*". En Gwendolyn Audrey Foster (ed.), *Identity and Memory. The film of Chantal Akerman*. Illinois: Southern Illinois University press.
- Bazin, André. (1966). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Benet, Vicente. (2006). *La cultura del cine: introducción a la historia y la estética del cine*. Barcelona: Paidós.
- Bellour, Raymond. (2009). *Entre imágenes*. Buenos Aires: Coihue.
- Benjamin, Walter. (2004). *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-textos.
- Bonet, Eugeni. (2014). *Escritos de vista y oído*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Barcelona.
- Catalá, Josep María. (2001). "La crisis de la realidad en el documental español contemporáneo". En Josep María Catalá; Jostexo Cerdán y Casimiro Torreiro, *Imagen, memoria y fascinación*. Madrid: Ocho y medio.
- Chevrier, Jean-François. (2013). *Formas biográficas: construcción y mitología personal*. Madrid: Siruela.
- Colaizzi, Giulia. (2007). *La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Daney, Sergey. (2004). "Toute une nuit". En Sergey Daney, *Cine, arte del presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- David, Catherine. (1996). "D'ést: variaciones Akerman". AA:VV, *Rozando la ficción: D'est de Chantal Akerman*. Valencia: IVAM.
- De Diego, Estrella. (2011). *No soy yo: autobiografía, performance y los nuevos espectadores*. Madrid: Siruela.
- De Lauretis, Terese. (1989). *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*. Hong Kong: The Macmillan Press,.
- . (1992). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Cátedra / Universidad de Valencia / Instituto de la Mujer.
- Doane, Mary Anne. (1987). "The 'Woman's Film': Possession and Address" en Christine Gledhill (ed.), *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. Londres, British Film Institute.
- Doane, Mary Anne. (2000). "Film and The Masquerade: Theorizing the Female Spectator".

- En Ann Kaplan (ed.), *Feminism and Film* Nueva York: Oxford University Press.
- Dubois, Philippe. (2002). *El acto fotográfico: de la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós.
- Durand, Regis. (1999). *El tiempo de la imagen: ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Fernández, Ana Aitana; Sánchez, Sergi. (2016). “La intimidad como acto político. Sobre Grey Garden y el cine autobiográfico de Chantal Akerman”. *L’Atalante*. Vol. 22, 77-86.
- Fernández, Horacio. (ed.). (2014). *Fotos y libros: España 1905-1977*. Madrid: MNCARS: AC/E.
- Girardi, Antonia. (2011). “Correspondencias sobre News from home”. Recuperado de: <http://www.lafuga.cl/correspondencias/447> (Fecha de acceso: 12/03/2017).
- González Requena, Jesús, Téllez, José Luis. (1981). “Objetos, cuerpos, silencios (Les rendez-vous d’Anna, Chantal Akerman, 1978)”, *Contracampo*, núm. 20, 51-54.
- Guasch, Ana María. (2009). *Autobiografías visuales: del archivo al índice*. Madrid: Siruela.
- Guerín, José Luis; Marías, Javier y Benítez, Elsa. (2005). *Chantal Akerman* (programación del ciclo Chantal Akerman en la Filmoteca Española). Madrid: Filmoteca Nacional.
- Kracauer, Siegfried. (1996). *Teoría del cine: la redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós.
- Martin, Adrian. (2008). “Chantal Akerman: mujer caminante”. En Martin, Adrian (ed.). *Qué es el cine moderno*. Santiago: Uqbar.
- Monterrubio Ibáñez, Lourdes. (2016). “Autorretratos identitarios de una mirada filmica. De la ausencia a la (multi)presencia: Duras, Akerman, Varda”. *Cinema Comparat/ive Cinema*, Vol. IV, núm. 8, 63-73.
- Mulvey, Laura. (1988). *Placer visual y cine narrativo* Valencia: Eutopía 2a Época.
- Owens, Craig. (2002). “El discurso de los otros: las feministas y el posmodernismo”. En Hal Foster (ed.), *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós.
- Paquot, Claudine. (ed.). (2004). *Chantal Akerman: portrait, autoportrait en cinéaste*. Paris: Éditions du Centre Georges Pompidou: Éd. Cahiers du cinema.
- Pollock, Griselda, (2010). The Long Journey: Maternal Trauma, Tears and Kisses in a Work by Chantal Akerman. *Studies in the Maternal*. Vol. 2, núm. 1, 1–32.
- Rodríguez Tranche, Rafael. (2015). *Del papel al plano. El proceso de la creación cinematográfica*. Madrid: Alianza.
- Rosón Villena, María. (2006). “Madres enmarcadas: la mujer española en la fotografía decimonónica de familia”. En Pilar Amador Carretero, Jesús Robledano Arillo y Rosario Ruiz Franco (eds.), *ICTMU - Jornadas Imagen, cultura y tecnología*. Madrid: Ed. Archiviana, 293-305.
- Schmid, Marion. (2016). “Self-Portrait as Visual Artist: Chantal Akerman’s *Ma mère rit*”. *MLN*, Vol. 131, núm. 4, 1130-1147.
- Selva, M. (2005). “Chantal Akerman: territorios límite”. En Casimiro Torreiro & Jostetxo Jordán (Eds.). *Documental y Vanguardia*. Málaga: Cátedra.
- Soulages, François. (2005). *Estética de la fotografía*. Buenos Aires: La Marca.
- Stolz George. (2014). “Maniac Shadows. Chantal Akerman”. Recuperado de: <http://www.elbabenitez.com/files/ebscanotaprensaespanol-1.pdf> (Fecha de acceso: 4/04/2017)
- Zurian, Francisco y Herrero, Beatriz. (2014). “Los estudios de género y la teoría filmica feminista como marco teórico y metodológico para la investigación en cultura audiovisual”. *Área Abierta*, Vol. 14, núm. 3, 6-21.

10. Filmografía citada

- Saute ma ville* (Chantal Akerman, 1968)
L'enfant aimé ou je joue à être une femme mariée (Chantal Akerman, 1971)
La chambre (Chantal Akerman, 1972)
Je, tu, il, elle (Chantal Akerman, 1974)
Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080, Bruxelles (Chantal Akerman, 1975)
News from Home (Chantal Akerman, 1977)
Les rendez-vous d'Anna (Chantal Akerman, 1978)
Dis-moi (Chantal Akerman, 1980)
Les années 80 (Chantal Akerman, 1983)
L'homme à la valise (Chantal Akerman, 1983)
Lettre d'un cinéaste (Chantal Akerman, 1984)
Un jour Pina a demandé (Chantal Akerman, 1984)
Portrait d'une paresseuse (Chantal Akerman, 1986)
D'Est (Chantal Akerman, 1993)
D'Est au bord de la fiction (Chantal Akerman, 1995)
A Work in Progress (Chantal Akerman, 1998)
Woman Sitting after Killing (Chantal Akerman, 2001)
From the Other Side (Chantal Akerman, 2002)
Marcher à côté de ses lacets dans un frigidaire vide (Chantal Akerman, 2004)
Là-bas (Chantal Akerman, 2006)
No Home Movie (Chantal Akerman, 2015)
Maniac Shadows (Chantal Akerman, 2013)