

Chantal Akerman: el retrato fílmico como interrogación del trauma¹

Guillermo G. Peydró

Universidad Complutense de Madrid  <https://dx.doi.org/10.5209/hics.96444>

Recibido el 17 de julio de 2024 • Aceptado el 10 de octubre de 2024

ES Resumen. Dos de los estudios de máxima referencia en relación al género del retrato en la pintura (Galiénne y Pierre Francastel, 1969) y en el cine (Jacques Aumont, 1992), concluyen que el siglo XX supone la decadencia de un género que ya no encuentra la manera de expresarse; esto sería debido a una suerte de desorientación o pérdida de interés por parte de artistas y cineastas, que evidenciaría un contexto cultural de pérdida de sentido del rostro. Este artículo propone reconsiderar estas afirmaciones a la luz del trabajo paciente y complejo llevado a cabo durante medio siglo por Chantal Akerman con respecto a la figura de su madre, superviviente del Holocausto; uno de los retratos más proteicos y ambiciosos de la historia del cine, formado por una docena de películas, videoinstalaciones y novelas.

Palabras clave: Chantal Akerman, retrato cinematográfico, Holocausto, biografía y ficción, relaciones materno-filiales.

ENG Chantal Akerman: film portraiture as an interrogation of trauma

Abstract. Two of the most important studies on the genre of portraiture in painting (Galiénne and Pierre Francastel, 1969) and film (Jacques Aumont, 1992) conclude that the twentieth century marked the decline of a genre that no longer finds a way to express itself; this would be due to a kind of disorientation or loss of interest on the part of artists and filmmakers, which would be evidence of a cultural context of loss of meaning of the face. This article proposes to reconsider these assertions in the light of the patient and complex work carried out over half a century by Chantal Akerman with regard to the figure of her mother, a Holocaust survivor; one of the most protean and ambitious portraits in the history of cinema, consisting of a dozen films, video installations and novels.

Keywords: Chantal Akerman, film portrait, Holocaust, biography and fiction, maternal-filial relations.

Sumario: 1. Hipótesis: el retrato como género del presente. 2. El sujeto del retrato: Natalia Akerman como enigma y el silencio de los supervivientes. 3. Un retrato fílmico de cinco décadas: cuatro posibilidades del rostro de Natalia Akerman. 3.1. El rostro doble: Natalia como actriz muda. 3.2. El rostro ajeno: Natalia en otros rostros. 3.3. El rostro reflejado: ausencia y huellas de Natalia. 3.4. El rostro translúcido: Natalia sin máscara. 4. Conclusiones.

Cómo citar: G. Peydró, G. (2025). Chantal Akerman: el retrato fílmico como interrogación del trauma. *Historia y Comunicación Social* 30(1), 161-173.

1. Hipótesis: el retrato como género del presente

En su estudio de referencia sobre la historia del retrato pictórico, de 1969, Galiénne y Pierre Francastel escribían: «La decadencia actual del retrato como «género» testimonia que el hombre [sic] dotado de nuevos medios de acción sobre su entorno no se sitúa todavía de una manera estable, como persona, en relación con el universo» (Galiénne y Pierre Francastel, 1978: 233). Jacques Aumont, por su parte, afirmaba en su estudio de las posibilidades del rostro en el cine, de 1992: «En una historia del cine bloqueada rápidamente por las excesivas exigencias de la industria, el retrato nunca llegó a ser un género, y todo lo que se le acerca se

¹ Esta investigación surge del grupo de investigaciones ESCINE, grupo complutense de estudios cinematográficos (Universidad Complutense de Madrid). Agradezco a Jacqueline Aubenas y a Filmoteca Española el acceso a algunos documentos clave para la realización de este artículo, y a Céline Breuwez (Cinematek de Bruselas) el acceso a los primeros cortometrajes de Chantal Akerman, de 1967.

mantuvo cuidadosamente en los márgenes de la industria, en los peldaños de la historia» (Jacques Aumont, 1998: 37). Mi hipótesis para este artículo es que en esos márgenes citados por Aumont y frente al pesimismo de ambos, la cineasta belga Chantal Akerman estaba edificando de manera oblicua, en paralelo a sus afirmaciones, uno de los más fructíferos retratos filmados de la historia del cine; un retrato cubista, proteico, revelador, que obliga a replantear radicalmente las afirmaciones de dichas autoridades con respecto a las posibilidades del retrato como género del presente. Mi objetivo en este estudio es, por lo tanto, evidenciar el uso del retrato como herramienta consciente de interrogación del trauma, tanto el materno como el propio, y ello aunque esta práctica del retrato se presente en no pocas ocasiones camuflada o como mínimo disimulada entre otro conjunto de formas fílmicas que ponen el hincapié en otras cuestiones tan alejadas del retrato como la sujeción a las reglas genéricas del cine musical. La metodología que utilizaré para verificar esta presencia sostenida, transversal y finalmente troncal del retrato, consistirá en plantear una propuesta de taxonomía de las particulares formas que adquiere este género en el cine de Akerman. He dividido dichas formas en cuatro, que paso a exponer a continuación, comenzando por una puesta en contexto de la figura de Natalia Akerman, madre de Chantal. Para mi investigación me apoyaré en fuentes de referencia relativas al género del retrato, pictórico y cinematográfico, así como en estudios sobre el cine de Akerman y declaraciones de la propia cineasta con respecto a su idea de la utilización del arte (cine de ficción, documental, videoinstalación, novela) como medio de confrontación del trauma.

2. El sujeto del retrato: Natalia Akerman como enigma y el silencio de los supervivientes

Durante toda su vida creativa, de su primer plano filmado a su último largometraje, Chantal Akerman interrogó minuciosa y sistemáticamente la figura de su madre Natalia. Natalia Akerman era judía, había nacido en Polonia y a los diez años llegó a Bruselas; deportada junto a su familia, sobrevivió a los campos de concentración nazis, pero perdió allí a la mayoría de sus familiares. En numerosas ocasiones, Chantal ha explicado que el obstinado silencio de su madre sobre dichos acontecimientos ha provocado un hueco en su historia. Su cine, intuye Chantal adulta, ha consistido, quizás, por lo tanto, en intentar cubrir esos huecos que le han obsesionado desde la infancia, en una operación primero inconsciente, después meditada, de descifrado obsesivo del rostro materno. El resultado de esta perseverancia casi *rembrandtiana*, no calculada pero inexorable como una suerte de ley de la gravedad cinematográfica para la directora, es uno de los retratos fílmicos más ambiciosos y reveladores de la historia del cine, compuesto por una docena de películas, videoinstalaciones y novelas. Verdadero enigma indescifrable, inaccesible en su silencio sobre el trauma originario de su biografía, la hija cineasta terminó por intuir que todo su cine había estado motivado por la necesidad de completar los huecos del relato materno desde la perspectiva de la denominada «segunda generación». Escribe Chantal: «Yo soy una niña de la segunda generación, mi madre estuvo en los campos. Nunca habla de eso, y sin embargo [yo] soñaba con ello todas las noches cuando era pequeña. Creó otra relación con el mundo. Es como si hubiera un agujero en mi historia.» (Akerman, 2004b) Su estrategia para intentar acceder a ese *detrás* del rostro que le permitiera saber la verdad de lo que esos ojos habían visto en esa infancia inimaginable fue, paradójicamente, investir a la madre con sucesivas máscaras tentativas; máscaras que debían ir agotándose y retirándose hasta alcanzar, hipotéticamente, la transparencia del rostro.

¿Por qué comienza a filmar Chantal a su madre? No parece que sintiera el mismo tipo de angustia que Roland Barthes, quien temía que si no escribía sobre la suya tras su muerte, ésta desaparecería por completo: «su recuerdo depende por completo de mí» (Barthes: 245). Tampoco parece la misma angustia de Annie Ernaux al componer el doble relato de la vida de su madre en *Une femme* (1987) y *Je ne suis pas sortie de ma nuit* (1997), díptico revelador de novela y diario íntimo. En ambos, la escritora traduce a literatura la angustia por los meses finales pasados bajo el martirio del Alzheimer, por un lado, y exorciza la culpa por el incendiario retrato de sus padres lanzado en *Les armoires vides* (1974), por otro: «Aventuro una explicación: escribir es el último recurso cuando se ha traicionado», encabeza significativamente Ernaux, con cita de Jean Genet, el retrato de su padre en *La place* (1983) (Ernaux: 436). Chantal accede en cambio al retrato de la madre desde otro lugar: escribe sobre Natalia y la firma porque sabe que en la figura de su madre está codificado algo decisivo para ella, algo decisivo para entender sus propias lagunas e inestabilidades. Chantal sabe que si quiere decodificar el mensaje bloqueado en su memoria traumática, tendrá que concentrarse en levantar una por una las capas del rostro que han sedimentado y ocultado esa información vital, en busca de una verdad última que enlaza con la misión que concedían los artistas del Renacimiento al género del retrato; una idea neoplatónica —el ir más allá de las apariencias— que Ernst Gombrich ha traducido a hipótesis psicológica (Gombrich, 2007: 16). Mi investigación propone, a partir de estas referencias, un acercamiento a las cuatro posibilidades centrales del rostro de Natalia Akerman en el cine de su hija Chantal; cuatro posibilidades complementarias que conforman uno de los retratos más complejos nunca intentado por un o una cineasta durante una trayectoria completa, y que ayuda a matizar las conclusiones pesimistas sobre el presente del retrato pictórico y fílmico de los textos de referencia del matrimonio Francastel y de Jacques Aumont citados al inicio.

3. Un retrato fílmico de cinco décadas: cuatro posibilidades del rostro de Natalia Akerman

3.1. El rostro doble: Natalia como actriz muda

Escribe Ernst Gombrich (2007: 24): «El arte que experimenta con la máscara es, naturalmente, el arte del disfraz, el arte del actor. Todo el sentido de la destreza del actor radica precisamente en esto: nos obliga a

verlo, o a verla, como una persona diferente en función de los diversos papeles.» Una primera posibilidad del rostro de esa madre elusiva es pues el rostro «doble» del actor. Jacques Aumont (1998: 84) resume así dicha tesis propuesta hace un siglo por Béla Balázs: «El rostro cinematográfico es doble, porque el actor a la vez se representa a sí mismo y a otro. (...) superpone una especie de máscara transparente a otro rostro más profundo, más verdadero. Hace visible lo invisible; provoca la visión, es visión.» Es así como intenta la hija apresar inicialmente el secreto de la madre: redoblando su rostro, volviéndola personaje. Pero un personaje sin voz que es todo mirada.

En un temprano cuestionario para la revista *Ça cinéma*, en 1980, pidieron a Jean-Luc Godard entrevistar a Akerman; ella había afirmado haber empezado a hacer cine tras ver *Pierrot le fou* (1965) y, en la entrevista, su autor le preguntó cuál era el primer plano que había filmado en su vida. Ella respondió:

Filmé a mi madre entrando en un gran edificio y abriendo el buzón. Tenía ganas de hacer algo, y de repente se materializó, como una obsesión, se materializó con el cine. Y luego, cuando empezamos... No me pregunté por qué ni cómo, no puse en duda esta necesidad, la seguí casi ciegamente. Y no sé por qué... (Godard y Akerman: 7)

Inmediatamente después encontramos a Natalia en las prácticas filmadas por Chantal en 1967 para su ingreso en la escuela de cine INSAS: en el cuarto fragmento conservado, *Knokke, film 2*, Natalia Akerman se prueba unos zapatos en una tienda mientras una adolescente —Marilyn Watelet, futura productora de Chantal— le roba dinero del bolso abierto, en un temprano esbozo de ficción. **[Imágenes 1.1 y 1.2]**



Imágenes 1.1 / 1.2. *Knokke film 2* (Chantal Akerman, 1967)

La imagen es silente, sin toma de audio; Natalia charla con la dependienta como las actrices del cine mudo, sin que nos llegue el sonido de sus palabras, aunque su rostro está investido ya de la nueva sensibilidad documental derivada del neorrealismo y su mito del no-actor, que transforma el «rostro ordinario» impuesto por el cine sonoro clásico, como ha estudiado Jacques Aumont (1998: 116).

Todo el cine de Chantal Akerman se pone en marcha entonces con este circuito cerrado entre madre e hija, y todo pasa por la cuestión, inextricablemente ligada a este circuito, de la «segunda generación». Como explicaba Chantal en una entrevista de 2004, ante el sufrimiento de la generación de sus padres, los hijos del Holocausto fueron «privado(s) de adolescencia, y por tanto de rebelión» (citado en Schmid: 162) y han debido enfrentarse siempre a la vida, desde la infancia, con la seriedad de un adulto; la condición que Chantal siente como propia es entonces la de «niño/a viejo/a» (*vieil enfant*), como escribe en su novela autobiográfica *Ma mère rit* (2013): «La niña había nacido vieja y, por eso, la niña nunca se había hecho adulta» (Akerman, 2021: 41). El cine, lugar de la alteridad, de la reinención autobiográfica, será entonces el lugar donde crecer, donde habitar, donde preguntarse y responderse sobre lo que no tiene respuesta, en un permanente ejercicio de ventriloquia donde la madre responderá desde la ficción —como se verá en el siguiente apartado— a lo que no quiere responder desde la realidad, aunque quizá esa ficción produzca respuestas inventadas que no coincidan con la realidad.

Quince años después de esas prácticas para acceder al INSAS, Natalia vuelve a actuar en *Toute une nuit* (1982), una «tela de araña fílmica» (Daney, 1988: 191) conformada por una serie de fragmentos dispersos de amor y desamor en una noche bruselense. Su rol es aquí aún más esquemático que el de su corto para el INSAS. Natalia aparece fumando en el exterior de su casa, pensativa, muda, mientras oímos repetidas veces la voz inconfundible de su hija, burlesca, diciendo «¡mamá!», sin respuesta ni interacción ninguna por parte de la madre, en una ilustración casi didáctica del dilema de fondo del cine de Chantal: si en Ingmar Bergman se trataba del silencio de Dios, a Chantal el que le perturba es ante todo el de su madre. **[Imagen 2]**

La figura de la madre es permanente y obsesiva, por presencia o ausencia. En una entrevista crucial de 2011, cuando la madre aún vivía, Chantal le dice a Nicole Brenez:

Mi madre nunca me dejó separarme realmente de ella, o quizá sea yo quien no podía hacerlo, por lo que tengo problemas para vivir. Cuando era pequeña, como sabía cuánto había sufrido, le dejaba todo el espacio. Nunca gritaba, nunca decía que no. Poco a poco me fui dando cuenta, siendo todavía muy joven, de que nunca había tenido el espacio necesario para convertirme en una mujer. Mi madre me sigue llamando todo el tiempo «mon amour», no puedo soportarlo. (Brenez, 2011)



Imagen 2. *Toute une nuit* (Chantal Akerman, 1983)

Cuatro años más tarde, con la madre ya fallecida (en 2014) y pudiendo hablar con más libertad, habiendo reflexionado globalmente quizá sobre lo que supuso su relación mutua, Chantal le confiesa a la cineasta Marianne Lambert:

De hecho, me he dado cuenta de que en el fondo mi madre era el centro de mi obra. Porque ahora que mi madre ya no está, ya no queda nadie. Y es por eso por lo que ahora tengo miedo. Porque me digo que ahora que mi madre ya no está, ¿tengo aún algo que decir? (Lambert: min. 10)

Las vidas de ambas avanzan entrelazadas de manera verdaderamente intensa, desde ese «je vis au rythme de tes lettres» («vivo al ritmo de tus cartas») de Natalia en una de las cartas maternales leídas por Chantal en *News from Home* (1977), hasta la reveladora declaración de la hija en *Ma mère rit* (2013), retrato minucioso de su relación con su madre en sus últimos días, donde una premonitoriamente sus suertes: «He sobrevivido a todo por ahora, aunque con frecuencia he tenido ganas de suicidarme. Pero me decía que no podía hacerle eso a mi madre. Después, cuando ella ya no esté» (Akerman, 2021: 172). Chantal va dándose cuenta de que todo su cine está construido para hablar en nombre de su madre, y en ocasiones sospecha que la motivación sería más bien hablar *contra* ella: «Muchas de las cosas que he hecho están, me parece, ligadas a lo que le pasó; ella nunca ha hablado. En algún momento he creído que hablaba por ella, y después, en ocasiones, me he dicho que hablaba contra ella.» (Lambert, min.14) De ese «hablar contra ella» saldrán sus primeras ficciones, *Saute ma ville* (1968) y ante todo su *Jeanne Dielman* (1975).

3.2. El rostro ajeno: Natalia en otros rostros

Mucho más contradictoria, perniciosa y laberíntica es la representación del personaje omnipresente de Natalia en las ficciones de Chantal en las que la madre es encarnada por otros actores o actrices. Si en la no ficción encontramos una representación aparentemente dócil, amorosa, tierna y sumisa, en las ficciones el disfraz permite el descaro y hasta la impertinencia. El rostro de Natalia adquiere en esta segunda posibilidad los rasgos ajenos de tres mujeres y un hombre. El momento inaugural del rostro ajeno, el momento en el que la alusión a la madre pasa al primer plano y entra en confrontación directa, llega con el rostro de Delphine Seyrig en la célebre *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), película sobre una madre, ama de casa viuda, que se prostituye entre gestos rituales desapasionados y medidos de su quehacer cotidiano; un quehacer que poco a poco, con el paso del tiempo, ha terminado por hacerla desaparecer, como muestra la reveladora puesta en escena de la cineasta en el momento en que su camisón blanco de noche queda fundido con las sábanas, a la vez que su peinado queda fundido con el armario color caoba (Akerman, 1975: min. 42:44 y min. 125). **[Imagen 3]** Para la presentación de la película en el Festival de Cannes, Akerman (1975), con su peculiar forma de subrayar lo que quiere ocultar, negándolo, escribió:

me acordé, primero muy furtivamente, luego como un recuerdo fuertemente impuesto, de que quería dedicar esta película a mi madre, de que quería decir: «Para mi madre Natalia conocida como Nelly» —y que dejé de lado esta idea por pudor o censura (...) También pienso que si no hubiera conocido a mi madre, no habría hecho esta película —que para nada es el retrato de mi madre.



Imagen 3. *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (Chantal Akerman, 1975)

Décadas después, tras la muerte de la madre, Akerman supera finalmente las medias palabras y confirma abiertamente la huella de su madre en esta demoledora ficción feminista:

No sé si el haberle lanzado a la cara una película como *Jeanne Dielman* fue muy generoso, porque de hecho se reconoció. Al igual que todas mis tías, y al igual que un montón de gente de esa generación. (...) Era un mundo del encierro, de la repetición. (...) Yo sé que ella lo entendió, pero no sé cómo lo sintió (...) (Lambert, 2015: 15) **[Imagen 4]**



Imagen 4. *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (Chantal Akerman, 1975)

Marion Schmid aporta una intuición muy relevante a la hora de determinar las motivaciones y manías de la protagonista en su vida cotidiana, que entroncaría por completo con la figura de Natalia Akerman: si bien Chantal ha borrado toda aproximación psicológica y los datos biográficos que nos entrega con cuentagotas son muy limitados —la lectura de la carta, las conversaciones con el hijo—, Schmid propone un salto entre películas para encontrar una clave que iluminaría mejor el pasado de Jeanne Dielman. La investigadora propone conectar este personaje con una de las protagonistas de *Golden Eighties* (1986), musical de enredo en

las antípodas de *Jeanne Dielman* dirigido once años después por Chantal, para encontrar de nuevo a la misma actriz, la carismática Delphine Seyrig, llamada de nuevo Jeanne —ahora con otro apellido—. En esta película, y como corresponde al género musical, podríamos entrever un *alter ego* sublimado del personaje de Jeanne Dielman —a la vez *alter ego* sublimado de Natalia Akerman—, que al igual que este personaje se ocupó junto a su marido de una tienda —de ello le habla a su hija en las cartas de *News from Home*—. Para subrayar aún más la conexión autobiográfica, la galería comercial de Bruselas que sirve de colorido decorado para el musical es una reconstrucción en un estudio francés de la Galería del Toisón de Oro, donde sus padres tenían realmente su tienda (Schmid: 78). La conexión que hace Schmid entre ambos personajes, es que en *Golden Eighties* Jeanne es presentada explícitamente como superviviente del Holocausto; y si este personaje pudiera tener una relación subterránea con la heroína feminista de su película más célebre, entonces los gestos de Jeanne Dielman, sus manías, terrores opacos y reacciones criminales de defensa frente a la amenaza masculina podrían estar motivados por la experiencia traumática del campo de concentración, y vuelven a reforzar el tema clave del cine de Akerman: la supervivencia y ubicuidad de las huellas del horror inscritas en la banalidad del presente (Schmid: 50). **[Imagen 5]**



Imagen 5. *Golden Eighties* (Chantal Akerman, 1986)

En paralelo surgen otro tipo de retratos más admirativos de Natalia, en dos de las secuencias más poderosas de todo su cine; la primera es la secuencia central de *Les rendez-vous d'Anna* (1979), cuando la protagonista, *alter ego* sublimado de Chantal, se encuentra con su madre, interpretada por la italiana Lea Massari, en la estación de Bruselas y parten juntas a dormir en un hotel, hablando toda la noche tumbadas en la misma cama. Una conversación emocionante por lo que tiene de metacinematográfico, por la conversación mantenida con su madre en esa dimensión paralela del cine, y que viene a continuar orgánicamente, desde la ficción, la de las cartas de *News from Home*.



Imágenes 6.1 / 6.2. *Les rendez-vous d'Anna* (Chantal Akerman, 1979)

La segunda es la secuencia central de *Demain on déménage* (2004), con la lectura —adaptada— del diario real de la abuela de Akerman, Sidonie Ehrenberg, muerta en Auschwitz en 1942; una lectura que comienza

en polaco, y que la madre de ficción traduce a francés a la hija. Una secuencia de rara intensidad y seriedad incrustada como una herida de realidad en el centro de una comedia burlesca, frenética, de acciones entrelazadas y final subversivo. Chantal le explica a Nicole Brenez la importancia de este diario en su vida, y también en la de su madre **[Imagen 7]**:

Todo viene del diario de mi abuela materna. (...) Mi madre cree que soy su heredera, que todo viene de ella. (...) Cuando decidí que quería hacer películas, a mi padre no le pareció bien, le daba miedo que me agobiara, que me fuera mal, pero mi madre le dijo: «Déjala». El diario es lo único que le quedaba de su madre. Lo leí a los doce años. Mi madre había escrito un par de líneas en él, yo también lo hice, y luego mi hermana. Es una tradición completamente femenina. Gracias a él, mi madre nunca creyó que los hombres fueran superiores. Por supuesto, se ocupó de mi padre, le dio siempre la mejor comida en la cena... pero no mentalmente. (Brenez, 2011)



Imagen 7. *Demain on déménage* (Chantal Akerman, 2004)

Durante el rodaje de la secuencia de lectura del diario, la madre de Chantal, que estaba presente, no pudo contener las lágrimas. Al día siguiente, hablando por teléfono, le dijo a su hija que se había emocionado un poco, pero que ya estaba bien. A ello le da Chantal una importancia crucial en su autorretrato:

Todas estas películas me han conducido finalmente aquí. Ella se siente al fin bien. Al fin, ha derramado una lágrima. Treinta y tres años de trabajo con tantas vueltas y vueltas, y al fin ella se siente bien. ¿Es eso lo que he estado buscando? No lo sé. Quizás. (Akerman, 2004: 72)

A partir de este diario, Akerman realizó una instalación artística, *Marcher à côté de ses lacets dans un frigidaire vide* (2008), en el que podía verse a Natalia Akerman descifrando el diario para su hija, y hablando por primera vez a Chantal de su experiencia en los campos (Schmid: 167). Aurore Clément, que había interpretado al *alter ego* explícito de Chantal en la citada *Les rendez-vous d'Anna*, interpreta veinticinco años después, en *Demain on déménage*, al *alter ego* explícito de Natalia. Madre e hija se funden así en esa figura rubia y *hitchcockiana* de tacones altos y sonoros. En su prólogo para la última novela de Chantal, escrito tras la muerte de la cineasta, Inés Tabarin habla del entrelazamiento y la fusión de voces de Chantal y Natalia en el libro: «Ella escribe en primera persona pero de repente es su madre la que habla. La voz de Chantal se transforma, se convierte en la de su madre, o quizás es al revés. Si su madre no le cuenta nada, entonces ella cuenta a su madre» (Tabarin: 18). Un dispositivo que aparece igualmente en su novela autobiográfica anterior, *Une famille à Bruxelles* (1998), retrato de la madre viuda tras la muerte del padre, donde Chantal salta del monólogo de la hija al monólogo de la madre sin previo aviso.

En esta sucesión de rostros ajenos de Natalia contruidos desde la ficción, el cuarto y más improbable, tras el de Delphine Seyrig, Lea Massari y Aurore Clément, es el del norteamericano William Hurt en *Un divan à New York* (1996). Es el rostro de un personaje estirado y reprimido, opuesto cómicamente a la parisina interpretada por Juliette Binoche, que vive feliz entre un caos de plantas y ropas tiradas. Dice Chantal:

Los personajes interpretados por Hurt y Binoche son diferentes, pero se encuentran en alguna parte; sabemos que un maniaco obsesivo y alguien a quien le desborda el desorden son lo mismo. Los maníacos esconden la posibilidad del desorden, que está ahí, la llevan con ellos. Y el desorden del personaje de Binoche esconde también una fisura. (Bonnaud, 1996)

Es decir, que en estas figuras opuestas —esquemáticamente, cómicamente— está codificado algo esencial para Chantal: una posible clave de convivencia entre la madre, obsesa del orden, y su caótica hija; en ambas figuras está la semilla y la posibilidad de su opuesto. **[Imagen 8]**



Imagen 8. *Un divan à New York* (Chantal Akerman, 1996)

3.3. El rostro reflejado: ausencia y huellas de Natalia

La tercera posibilidad del rostro de Natalia es su ausencia: una ausencia que no deja sin embargo de subrayar su figura y que se expande por todo el cine de Chantal en el que no aparece explícita esa figura recurrente de la madre interrogada. Cuando no la filma o reconstruye, Chantal sigue buscando a la madre de múltiples maneras, a veces en lugares obvios, llenos de signos incitadores, y a veces logrando conexiones mentales de la madre casi por azar. Ello ocurre, por ejemplo, en *Un jour Pina a demandé* (1983): «cuando mi madre vio mi película sobre Pina Bausch, en el que se ve la cara triturada de una chica, me dijo que en los campos era así» (Bonnaud, 1996). **[Imagen 9]**



Imagen 9. *Un jour Pina a demandé* (Chantal Akerman, 1983)

El cine de Chantal comienza con ese citado «contra ella» que invocaba ya, aunque fuera por negación, la autoridad de la madre. Su primer corto, *Saute ma ville* (1968), realizado a los dieciocho años, presentaba un rotundo golpe en la mesa, con esa adolescente que provocaba un caos en su cocina hasta terminar provocando una explosión de gas. Al año siguiente de la muerte de Natalia, Chantal confesaba: «era la destrucción de

ese mundo que mi madre y mis tías me habían enseñado» (Lambert: min.18). Su sucesión de acciones rituales absurdas y suicidas puede además conectarse con otro hecho clave de la personalidad turbulenta de la cineasta: cuando era pequeña, en el Liceo, una profesora detectó enseguida que la conflictividad de Akerman podría estar ligada a problemas mentales, y le recomendó a Natalia que Chantal hiciera muchas actividades manuales, o la cosa podría terminar mal «por culpa de su cabeza» (Akerman, 2021: 199). Todo el cine de Akerman parece dedicado a cumplir esta advertencia (o amenaza): la realización desapasionada, mecánica y con frecuencia ritual de acciones sucesivas, encadenadas, que no dejen un respiro para la reflexión, como ocurre en casi todas sus ficciones con la excepción de la última, *La folie Almayer* (2011), reflexiva y melancólica y abierta a espacios abiertos. Esa necesidad de dedicarse a ocupaciones materiales, a realizar acciones para evitar la caída en los momentos excesivamente reflexivos, que podrían dar paso a la depresión y las turbulencias internas, Chantal la describe en referencia a su *Jeanne Dielman*, pero sobre todo la sufre en su vida diaria. La cineasta sobrellevó esos espacios de ansiedad entre acciones encadenadas con la ayuda de una medicación crónica; de ella habla en su autobiografía, de los insomnios, de los somníferos, de los medicamentos imprescindibles, sin los cuales la enfermedad podía volver a manifestarse y tendrían que volver a encerrarla (Akerman, 2021: 195). A Nicole Brenez le decía un poco antes (Brenez, 2011): «Tuve mi primer episodio maniaco con 34 años. Mi vida cambió, algo se rompió. Parte de la energía que tenía cuando era joven se fue». En su autorretrato denomina estos episodios «explosiones», que se traducen en períodos de creatividad frenética. Contra estos episodios luchó toda su vida; contra ello lucha su cine frenético y por momentos expresionista, siempre al borde del abismo, siempre preguntándose, desde su primer corto a los dieciocho años, por el suicidio y sus formas, con personajes como los adolescentes protagonistas de *Portrait d'une jeune fille à la fin des années 60 à Bruxelles* (1994) interrogándose sobre sus maneras predilectas para cometerlo.

Chantal busca también a la madre en lugares evidentes. En el dossier de intenciones para su película *D'est* (1991), rodada en Europa del Este y Rusia justo después de la caída de la Unión Soviética, Chantal da claves contradictorias que muestran a la vez el sustrato autobiográfico del proyecto y su resistencia a hacerlo explícito (Akerman, 1995):

Me gustaría hacer un gran viaje por Europa del Este mientras siga siendo el momento. (...) No intentaré mostrar la desintegración del sistema, ni las dificultades para entrar en otro, porque quien busca encuentra, encuentra demasiado y filtra así su propia visión con los pre-pensamientos. (...) Sin duda, todo eso va a transpirar, no puede ser de otra forma, pero en diagonal. Podría haber razones afectuosas, existen. Mis padres vienen de Polonia, viven en Bélgica desde los años 30 y se sienten bien ahí. Durante mucho tiempo, toda mi infancia, pensé que su manera de vivir, de comer, de hablar, de pensar, era la de los belgas. Pero más adelante vi las diferencias, en la adolescencia, diferencias entre ellos y otros padres, e incluso entre otras chicas de mi clase y yo. (...) Y aunque las razones afectivas sean reales, no quiero hacer una película del tipo «búsqueda de mis orígenes», porque una vez más quien busca encuentra, encuentra demasiado y se prepara demasiado para encontrar.

La película es muda, en un acercamiento experimental a la narración documental que enlaza con sus primeras experiencias neoyorkinas (*Hotel Monterey* y *La chambre*, ambas de 1972), y que aquí se explica porque la película se pensó a la vez como una instalación inmersiva titulada *D'est: au bord de la fiction* (1995) (ver Hibon: 216-217, y Schmid: 106). La clave formal de la película es el *travelling* lateral, un *travelling* que recorre principalmente grupos de personas inmóviles haciendo cola para esperar un autobús o un tren, y que tienen para la autora un explícito sustrato autobiográfico: en esas filas de gente de *D'Est*, Chantal ve las colas de prisioneros esperando para entrar en los hornos crematorios (Lambert, 2015: min.63). Es decir, ve lo que vio su madre en los campos; y ve, por lo tanto, a su madre en los campos. **[Imagen 10]**



Imagen 10. *D'Est* (Chantal Akerman, 1991)

Tras *D'Est*, Akerman dedicó varios documentales a cartografiar el pulso y las violencias de otras regiones: *Sud* (1999), sobre los afroamericanos en el sur de Estados Unidos; *De l'autre côté* (2002), sobre los inmigrantes mexicanos que intentan cruzar a Estados Unidos; y *Là-bas* (2006), sobre Israel y sobre la relación de la cineasta con su herencia judía. En los dos primeros permea su identificación evidente con esos deportados y perseguidos, en imágenes en las que no es difícil ver sobreimpresos los salvoconductos de sus familiares para moverse por la Europa infectada por el nazismo. En el tercer caso, *Là-bas*, la inscripción autobiográfica se hace ya explícita, alternando entre la historia de su tía Ruth, contada en *voice over*, y las conversaciones por teléfono con su madre. Natalia Akerman, aun ausente, atraviesa así por ecos y resonancias toda esta serie de imágenes del mundo: todo relato, y todo lugar, le devuelven a Chantal el reflejo enigmático de la madre muda. El cine de Chantal se hace así un interminable mecanismo de ajuste entre diversas posibilidades de reflejo del rostro de su madre en todos los interiores y exteriores que recorre.

3.4. El rostro translúcido: Natalia sin máscara

El cine autobiográfico de no ficción de Akerman es el trayecto que conecta dos películas hechas de conversaciones entre madre e hija: *News from Home* (1977) y *No Home Movie* (2015). Dos películas que comparten la palabra «Home», hogar, en el título, un hogar que Chantal siempre buscó sin éxito, considerándose próxima al nomadismo, pero en una permanente tensión sentimental hacia la necesidad de formar una familia o de encontrar un lugar estable. Así, por ejemplo, dice: «Estamos atrapadas en las contradicciones. Yo misma, que he “elegido” vivir de una manera distinta a la de Jeanne Dielman, siento el deseo de formar una familia. Cuando es demasiado fuerte, me pongo enferma, me desequilibro.» (Jeanson y Storti, 1976) O «No siento que pertenezca a ninguna parte. A veces es difícil, porque pertenecer te puede dar una especie de paz, pero no, no pertenezco a ningún lugar.» (Greuling y Zawia, 2011) Lo más parecido a ambas cosas, familia y hogar, fue, mientras vivió, la figura de Natalia Akerman; el lugar al que volver, el lugar que representaba la idea de familia tras la muerte del padre, Jacques, y el alejamiento de la hermana, Sylvaine, que había formado una familia en México. De ello habla explícitamente Chantal en su libro de 2013: «La vieja niña se decía que si su madre desapareciera, no habría ya ningún lugar al que volver» (Akerman, 2021: 41). Chantal ha explicado que la idea de *News from Home* apareció de manera rotunda en su cabeza al constatar la diferencia abrumadora de dimensiones entre la ciudad de Nueva York y las pequeñas historias cotidianas que le llegaban de Bruselas a través de las cartas de la madre, una madre sin rostro pero con voz —una voz prestada por la hija— (Lambert, 2015: min.6). Podría añadirse otra influencia aún más directa, si Chantal la conoció en el momento de su publicación: en 1975, dos años antes de rodar *News from Home*, apareció el epistolario *Letters Home*, que recogía la correspondencia dirigida por la poeta Sylvia Plath a su madre entre 1950 y su suicidio a los treinta años, en 1963. Más tarde, en 1984, ese epistolario fue adaptado como obra de teatro por la dramaturga Rose Leiman Goldemberg, y de esa obra de teatro Chantal hará en 1986 una vibrante adaptación cinematográfica en traducción francesa con Delphine Seyrig y su sobrina Coralie Seyrig. **[Imagen 11]**



Imagen 11. *Letters Home* (Chantal Akerman, 1986)

El recorrido por el cine autobiográfico en su vertiente de no ficción culmina en una película explícita dedicada a la madre, *No Home Movie* (2015), un retrato de su confinamiento final en su apartamento de Bruselas donde finalmente la madre acaba por dejar escapar algunos de esos datos biográficos tan ansiados por la hija, en un retirado final de las capas del rostro que impedían la confesión. La película comienza por un largo plano violento de un árbol resistiendo el azote de un viento atroz, metáfora transparente de la resistencia de

la madre en los campos de concentración, para pasar por corte a la quietud apacible de una pradera belga, seguida de los alrededores del apartamento, el pequeño jardín de los vecinos y el entorno doméstico. **[Imagen 12]**



Imagen 12. *No Home Movie* (Chantal Akerman, 2015)

Chantal graba a Natalia encajada entre marcos de puertas para subrayar el encierro y ambas charlan sobre sus sesiones de fisioterapia o sobre cocinar patatas con o sin piel, pero pronto se abren paso los recuerdos: cómo la familia llegó a Bélgica en 1939 con la ayuda de contrabandistas, la estrategia de los nazis para ganarse la simpatía de los belgas durante la ocupación, el abogado enamorado de la abuela de Chantal que les consiguió los papeles para Bélgica, o la salida del colegio hebreo de Chantal tras la muerte del abuelo ortodoxo. Los recuerdos, proyectados sobre el rostro envejecido y transparente de Natalia, reactivan el recuerdo del rostro joven de la madre en su práctica para el INSAS, ese rostro radiante que jugaba a actuar, en complicidad con su hija. «Al colegio venías a buscarme, yo te daba la mano y me paseaba orgullosa contigo, y le decía a todo el mundo: es mi madre.» (Akerman, 2015: min.30)

El rostro de Natalia aquí, en este momento final, ya no calla ni miente. Chantal graba a su madre desde el interior de la casa o desde sus otros apartamentos por el mundo, mientras trabaja en otras películas. Hablando con su madre por Skype, que le pregunta que por qué le graba, le responde: «quiero mostrar que ya no hay distancias en el mundo; tú estás en Bruselas, yo estoy en Oklahoma, y ya no hay distancias.» (Akerman, 2015: min.19) El rostro comienza a pixelarse, a desintegrarse en la pantalla del ordenador, anunciando que el fin se acerca. **[Imagen 13]**



Imagen 13. *No Home Movie* (Chantal Akerman, 2015)

Por primera vez, además, vemos en una película suya a la hermana de Chantal, Sylviane, una hermana de carácter opuesto al suyo —«mi hermana conoce el placer de vivir» (Akerman, 2021: 51)— que ha venido a estar cerca de la madre, reuniendo en una imagen lo que queda de familia Akerman, poco antes de que, como temía el padre con pesar, el apellido se pierda para siempre, por no haber tenido ningún hijo varón (Akerman, 2004: 75).

4. Conclusiones

Tras casi cinco décadas de filmografía, con su última película, Chantal ha conseguido lo que buscaba: Natalia Akerman termina por responder a su hija desde la no ficción, completando un ejercicio de memoria que al fin cubre algunos de los principales huecos y silencios de la autobiografía anhelada por la hija, que puede así completar su propio relato vital. Culmina entonces este retrato de cinco décadas, múltiple, laberíntico, en etapas sucesivas, entrelazadas, donde Akerman demuestra que el cine puede heredar las preguntas originarias del retrato pictórico, actualizarlas en el cruce narrativo de ficción y no ficción, y encontrar para ellas nuevas soluciones. El retrato fílmico, desarrollado con paciencia y perseverancia, abre un agujero en el silencio impuesto por el estupor de lo visto en la infancia, y evidencia su potencialidad como herramienta de interrogación del trauma, recuperándolo así, contra lo afirmado por autoridades como el matrimonio Francastel o el teórico francés Jacques Aumont, como un género fértil y prometedor para el arte y el cine del siglo XXI.

Referencias bibliográficas

- Akerman, C. (2004). *Le frigidaire est vide. On peut le remplir. Chantal Akerman. Autoportrait en cinéaste*. Paris: Cahiers du cinéma.
- Akerman, C. (2021). *Ma mère rit*. Paris: Gallimard.
- Akerman, C. (1998). *Une famille à Bruxelles*. Montreuil: L'Arche.
- Aumont, J. (1998). *El rostro en el cine*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (2009). *Journal de Deuil*. Paris: Seuil/Imec.
- Daney, S. (1988). *Toute une nuit, Chantal Akerman. Ciné journal, vol. 1, 1981-1982*, Paris: Cahiers du cinéma. [originalmente en *Libération*, 29 de octubre de 1982]
- Ernaux, A. (2011). *Écrire la vie*. Paris: Quarto Gallimard
- Francastel, G.; Francastel, P. (1978). *El retrato*. Madrid: Cátedra.
- Gombrich, E. H. (2007). La máscara y la cara: la percepción del parecido fisonómico en la vida y en el arte. En Gombrich, E. H., Hochberg, J. y Black, M. *Arte, percepción y realidad*. Barcelona: Paidós.
- Hibon, D. (2004). *D'Est: au bord de la fiction. Chantal Akerman. Autoportrait en cinéaste*. Paris: Cahiers du cinéma.
- Schmid, M. (2010). *Chantal Akerman*, French Film Directors, Manchester University Press.
- Tabarin, I. (2021). Prologue 2. En Akerman, C. (2021). *Ma mère rit*. Paris: Gallimard.

Referencias en línea

- Akerman, C. (1975). Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles. *Catalogue de la Quinzaine des réalisateurs*. Festival de Cannes. Accesible en: <https://www.quinzaine-cineastes.fr/fr/film/jeanne-dielman-23-quai-du-commerce-1080-bruxelles> (Consultado el 28 de mayo de 2024)
- Akerman, C. (1995). À propos D'Est. En *D'Est : au bord de la fiction*. Bruselas/París: Palais des Beaux-Arts de Bruxelles/Jeu de Paume. Accesible en: <http://derives.tv/a-propos-de-d-est/> (consultado el 28 de mayo de 2024)
- Akerman, C. (2004b). «Podría llamarse... (Sobre 'Demain on déménage')». Dossier de prensa. Accesible en castellano en: <http://www.elumiere.net/especiales/akerman/demainchantal.php> (Consultado el 28 de mayo de 2024)
- Bonnaud, F. (1996). París, Toulon, Nueva York. Chantal Akerman-Jean-Claude Biette. *Les Inrockuptibles*, n° 52, 10 de abril de 1996. Accesible en: <https://www.lesinrocks.com/cinema/paris-toulon-new-york-chantal-akerman-jean-claude-biette-99551-10-04-1996/> (Consultado el 28 de mayo de 2024)
- Brenez, N. (2011). *Useful Book #1: Chantal Akerman. The Pajama Interview*, Ed. Filmmuseum, Viena, 2011. Accesible en: <http://derives.tv/chantal-akerman-the-pajama-interview/> y en traducción al castellano en: <http://www.elumiere.net/especiales/akerman/entrevistapijama.php> (Consultado el 28 de mayo de 2024)
- Godard, J.-L.; Akerman, C. (1980). Entretien sur un projet. *Ça cinéma*, n° 19, 3er trimestre, 1980 [Declaraciones recogidas el 15 de junio de 1979]. Accesible en: <http://derives.tv/jean-luc-godard-chantal-akerman/> Traducción al castellano: <http://www.elumiere.net/especiales/akerman/conversacionakermangodard.php> (Consultado el 28 de mayo de 2024)
- Greuling, M.; Zawia, A. (2011). Conversación con Chantal Akerman. Festival de Venecia. Accesible traducido al castellano en: <http://www.elumiere.net/especiales/akerman/entrevistaakermanvenice.php> (Consultado el 28 de mayo de 2024)
- Jeanson, B.; Storti, M. (1976). Entrevista con Chantal Akerman a propósito de 'Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles'. *Libération*, el 9 de febrero de 1976. Accesible traducido al castellano en: <http://www.elumiere.net/especiales/akerman/entrevistaakermandielman.php> (Consultado el 28 de mayo de 2024)

Referencias audiovisuales

- Akerman, C. (1968). *Saute ma ville*. Bélgica. 12 min. [Película]

- Akerman, C. (1972). *Hôtel Monterey*. Bélgica. 59 min. [Película]
- Akerman, C. (1972). *La chambre*. Bélgica. 11 min. [Película]
- Akerman, C. (1975). *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles*. Bélgica. 193 min. [Película]
- Akerman, C. (1977). *News From Home*. Bélgica. 89 min. [Película]
- Akerman, C. (1978). *Les rendez-vous d'Anna*. Bélgica. 128 min. [Película]
- Akerman, C. (1982). *Toute une nuit*. Bélgica. 87 min. [Película]
- Akerman, C. (1983). *Un jour, Pina a demandé...* Francia. 57 min. [Película]
- Akerman, C. (1986). *Letters Home*. Francia. 103 min. [Película]
- Akerman, C. (1986). *Golden Eighties*. Bélgica. 97 min. [Película]
- Akerman, C. (1993). *D'Est*. Bélgica. 115 min. [Película]
- Akerman, C. (1994). *Portrait d'une jeune fille de la fin des années 60 à Bruxelles*. Francia. 60 min. [Película]
- Akerman, C. (1996). *Un divan à New York*. Francia. 104 min. [Película]
- Akerman, C. (1999). *Sud*. Francia. 71 min. [Película]
- Akerman, C. (2002). *De l'autre côté*. Francia. 99 min. [Película]
- Akerman, C. (2004). *Demain on déménage*. Francia. 107 min. [Película]
- Akerman, C. (2006). *Là-bas*. Bélgica. 79 min. [Película]
- Akerman, C. (2011). *La folie Almayer*. Bélgica. 121 min. [Película]
- Akerman, C. (2015). *No Home Movie*. Bélgica. 115 min. [Película]
- Lambert, M. (2015). *I Don't Belong Anywhere. The Cinema of Chantal Akerman*. Bélgica. 67 min. [Documental]