

La materialización de la posmemoria: El encuentro con el pasado familiar en el cine de Chantal Akerman

ARIADNA MORENO PELLEJERO

Investigadora independiente

ampellejero@unizar.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3868-0892>

Artículo recibido el 14/04/2024 y aceptado el 18/06/2024

Cómo citar:

Moreno Pellejero, A. (2024). La materialización de la posmemoria: El encuentro con el pasado familiar en el cine de Chantal Akerman. *Quaderns del CAC*, 50, 163-173. doi: <https://doi.org/10.60940/qcac50id431862>

Resumen

Chantal Akerman apreciaba que Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles (1975) trataba sobre la pérdida, sobre la nostalgia del ritual perdido en el hogar. Podría decirse que la directora, con su cine, buscaría la verdad del pasado familiar que no llegó a conocer directamente, pero cuyas huellas siente en su cuerpo como hija de Supervivientes del Holocausto. La posmemoria se materializa en el cuerpo de la directora y en sus películas a partir de la transmisión del universo concentracionario en el núcleo familiar; al mismo tiempo, lo mostrado puede activar las memorias y subjetividades de la persona espectadora en relación con las diversas realidades encontradas. Para abordar estas cuestiones haré un recorrido por algunos momentos especialmente reveladores del cine de Akerman y me apoyaré en el pensamiento estético, así como en algunas teóricas feministas de las últimas décadas especialmente interesadas por el cuerpo en la experiencia espectral.

Palabras clave

Estudios de género, Chantal Akerman, Jeanne Dielman, Memoria encarnada, Posmemoria.

Abstract

Chantal Akerman felt that Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles (1975) was about loss, about nostalgia for the lost ritual of the home. It could be said that, through her films, the director was searching for the truth of the family past that she had never experienced first-hand, but whose imprints she could feel on her body as the daughter of Holocaust survivors. Postmemory is embodied in the director and her films through the transmission of the concentrationary universe in the family unit. At the same time, the things we see can trigger the memories and subjectivities of the viewer that relate the various situations that are encountered. To address these points, I will take a close look at some particularly revealing moments in Akerman's films and apply aesthetic thinking, as well as examining the works of certain feminist theorists from recent decades who have shown a special interest in the body's role in the spectator's experience.

Keywords

Gender studies, Chantal Akerman, Jeanne Dielman, Embodied memory, Postmemory.

Introducción

Hacer sentir lo indecible era aquello en torno a lo que giraban algunas propuestas artísticas que emergían durante la posguerra de la Segunda Guerra Mundial, tratando de preservar la memoria para evitar que algo similar a Auschwitz volviera a ocurrir. Pese a que el ser humano continúa repitiendo tales hechos traumáticos en otras formas, también resisten o nacen propuestas artísticas que permiten reflexionar sobre el tiempo y la memoria. El cine de Chantal Akerman se presenta así capaz

de mover a una experiencia sensorial que nos lleva a prestar atención a aquello que de otro modo pasaría desapercibido. La impronta del pasado familiar como hija de Supervivientes del Holocausto y el sentimiento de no pertenencia inundan la búsqueda personal de la que parte su cine. Nacida en Bélgica en el seno de una familia de origen polaco, su trabajo se desarrolla principalmente entre Bruselas, París y Nueva York, aunque realiza también películas en otros lugares como los Países del Este, Israel o México, además de haber pasado algunas temporadas en países de Medio Oriente.

Sus películas adoptan una forma ritualizada que puede conectarse con su memoria de infancia y ser una especie de sustituto estético o reemplazo del ritualismo judío visto y vivido en su hogar (Moreno Pellejero, 2023). Pero también una forma de conectarse con los otros de sí misma, a los cuales se aproxima y escucha desde su posición nómada y que conecta con las vivencias de diversas personas afectadas por conflictos del presente a las que encuentra en el proceso de realización de algunas de sus películas más próximas a lo documental. La posmemoria se materializa en el cuerpo de la directora y en sus películas a partir de la transmisión del universo concentracionario en el núcleo familiar; al mismo tiempo, lo mostrado puede activar las memorias y subjetividades de la persona espectadora, conectando con las inquietudes de la directora y con diversas realidades.

Entiendo aquí lo concentracionario como aquello en lo que se manifiestan las consecuencias del Holocausto en la vida cotidiana, pero que aparentemente pasa desapercibido, tal y como aprecian Griselda Pollock y Maxim Silverman (Pollock y Silverman, 2015: XIII-XIX).¹ Así, las teóricas habían entendido los imaginarios concentracionarios como aquellas imágenes que manifiestan la normalización del pasado vinculado a los campos de concentración o a lo traumático en lo aparentemente ordinario. Esto podría mostrarse a través de ciertas técnicas de desfamiliarización en el cine y en las artes, que suscitarían en las personas espectadoras una interpretación del terror.

Walter Benjamin se refería al *aura* de la obra de arte como la manifestación irrepetible de una lejanía, por cercana que pueda estar, la capacidad del arte de mover a una experiencia de la persona espectadora en un lugar y momento únicos (Benjamin [1936] 2000: 22). Esta reflexión influiría a Theodor Adorno cuando se preguntaba cómo podía hablar el arte después de Auschwitz (Adorno [1966] 1984: 361). Podría decirse que se trataba de encontrar la manera de reinventar el arte. Esa reinención para Adorno solo podía lograrse haciendo sentir, sin decir, sin recurrir a lo explícito; algo que, como Benjamin, encontraba ya antes de la Shoah en el trabajo de escritores como Marcel Proust o, más tarde, en el teatro de Samuel Beckett, en cuyas obras, aparentemente, no pasaba nada. En el trabajo de aquellos artistas de vanguardia se mantenía el diálogo de la persona espectadora con la obra en una experiencia irrepetible (Adorno, 2009). Pollock y Silverman retoman la paradoja de Adorno según la cual solo a través del arte se puede encontrar la voz, una voz que expresa el sufrimiento de la barbarie (Pollock y Silverman, 2015: XVI).

Akerman optará por mostrar las pequeñas cosas que están junto al pasado familiar vinculado al trauma, alejándose de imágenes sensacionalistas, aproximándose a la negativa de la idolatría de las imágenes, propia del pensamiento judío (Akerman y Godard [1979/1980] 2020). Una forma de construir el filme respecto a la cual la autora dice no tener memoria visual, sino emocional: “no recuerdo tomas exactas, solo lo que ellas me evocan” (Akerman y Brenez, 2011). Como si ella crease su cine en base a sensaciones, y no tanto a imágenes o guion; sensaciones que

parten de sus vivencias y de sus búsquedas personales.² Ana Aitana Fernández y Sergi Sánchez se han referido a la noción de *síntoma* en el sentido de Georges Didi-Huberman, como “corazón de las tensiones que se dan en la intimidad filmada”, y han apreciado un gesto político en el vínculo entre el síntoma de la Historia y los espacios de lo íntimo. Un vínculo entre lo íntimo y la historia que en el cine de Akerman sitúan en el trauma del Holocausto (Sánchez y Fernández, 2016: 84).

En esta línea, los síntomas también serían, siguiendo a Marianne Hirsch, el resultado de la transmisión familiar y corporal del pasado traumático dentro de un espacio. Hirsch acuña el término *posmemoria* a la *conexión viva* que las hijas y los hijos de los sobrevivientes del Holocausto y sus contemporáneos pueden sentir con los recuerdos de la generación precedente. Reflexiona sobre las posibilidades estéticas tras el Holocausto y se pregunta cómo seguir contando las historias de las víctimas o de qué manera los hijos de los supervivientes –ella es hija– se ven envueltos en las consecuencias de crímenes de los que no fueron testigos; de qué modo recuerdan el trauma quienes no poseen la experiencia física del mismo (Hirsch [2012] 2021: 14, 29). La posmemoria implica no haber vivido en primera instancia el hecho traumático y el traspaso generacional de quien sí ha tenido tal vivencia, lo que la diferencia del punto de partida en los recuerdos propios de la memoria individual, la cual también se ve influida por los grupos a los que pertenecemos.³

Aquí haré un recorrido por algunos momentos especialmente reveladores del cine de Akerman en la búsqueda del pasado familiar y me apoyaré en el pensamiento estético y sobre la memoria que emerge tras la Segunda Guerra Mundial, así como en algunas teóricas feministas que en las últimas décadas han concedido especial atención a lo corporal en la experiencia de las personas espectadoras. El objetivo es explorar los vínculos y las posibilidades del cine de Akerman de hacer sentir sin decir o mostrar explícitamente. Conectaré el hecho traumático que marca la vida y el cine de Akerman con otros del presente, especialmente relacionados con el exilio, con los que la directora se vincula e identifica desde la primera persona del singular de la que parte en sus películas. Si bien la desterritorialización supone un desplazamiento de un territorio hacia otro, siguiendo a Gilles Deleuze y Félix Guattari, también suscita una expansión de los cuerpos –propia de los sujetos nómades a los que me referiré–, donde unos cuerpos se encuentran y funden con otros, generando nuevas conexiones y desestabilizando las estructuras fijas (Deleuze y Guattari [1980] 2002; Braidotti [1994] 2000).

Comenzaré refiriéndome al universo concentracionario de *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (C. Akerman, 1975), veré como el pasado se manifiesta en el presente a partir de la memoria encarnada con *Demain on déménage* (2004) o como esa posmemoria de un acontecimiento que la directora no ha vivido directamente, pero que arrastra en su cuerpo, puede conectar con conflictos como el de los mexicanos que cruzan la frontera de Estados Unidos clandestinamente en *De l'autre côté* (2002). Esto

también estaría presente cuando Akerman encuentra sus raíces polacas en los países del Este tras la caída del Muro de Berlín en *D'Est* (1993), cuando filma los problemas raciales del sur de los Estados Unidos en *Sud* (1999) o cuando los problemas de Medio Oriente están latentes en los sentimientos encontrados que le genera Israel en *Là-bas* (2006) –también presentes en un proyecto sobre los tres monoteísmos que no llegó a realizar–. Ella afirmaba sentirse bien en Palestina y recordaba que en Siria había aprendido a ir más allá del miedo que como judía le habían inculcado hacia el orientalismo.

Lo concentracionario

Cuando Akerman se refiere a Jeanne Dielman enfatiza la importancia de la búsqueda del ritual perdido y de la herencia judía, de donde deriva su ansiedad y la de Jeanne. Chantal comenta en “La entrevista del pijama” con Nicole Brenez que desde la pérdida de su abuelo paterno ella tenía el deseo de que su madre mantuviera la tradición del Sabbath y encendiera las velas como es costumbre hacer al inicio y al final de ese día de la semana dedicado al descanso y a la oración (Akerman y Brenez, 2011). Tratando de encontrarse con ello y de entender los silencios de su madre, surge *Jeanne Dielman*, donde se dan momentos en los que la presencia del Holocausto se manifiesta de manera explícita, al mismo tiempo que la directora muestra el encierro de la protagonista en su condición de mujer que reitera las tareas domésticas del hogar a lo largo de los tres días de su vida que muestra la película. Una película que fue realizada por un equipo de mujeres en la década de 1970 para reivindicar su capacidad de ejercer cualquiera de los oficios vinculados al cine.

En una cocina se inicia el primero de los tres días de la vida de Jeanne Dielman. Un plano general muestra este espacio donde una mesa ocupa prácticamente el centro del encuadre, en cuyo lateral izquierdo observamos a Jeanne, una mujer de mediana edad, hirviendo agua en un hornillo. No vemos su rostro con detalle y sus gestos recuerdan a un autómata que cumple rigurosamente las tareas domésticas. La contención de su cuerpo contrasta al mismo tiempo con la perfección con la que Jeanne ejecuta sus tareas domésticas (imagen 1). Esto podría recordar a la discrepancia entre el sentimiento de vacío de las vidas reales y la imagen idealizada de las perfectas madres y esposas que aparecía en las revistas y medios estadounidenses quince años después del fin de la Segunda Guerra Mundial según había notado Betty Friedan ([1963] 2009: 47). La teórica había comparado el hecho de adaptarse a ser una “simple ama de casa” de las norteamericanas de los años cincuenta y sesenta con la deshumanización de los prisioneros en los campos, a quienes se separaba de sus intereses y se obligaba a realizar tareas monótonas e interminables siguiendo el ritmo de máquinas o las necesidades de otras personas (Friedan [1963] 2009: 368-369).

Imagen 1. Jeanne Dielman realiza las tareas domésticas en el primer plano de *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce*



Fuente: *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce*, 1080 Bruxelles (C. Akerman, 1975).

Mientras observamos a Jeanne Dielman en la cocina, escuchamos un timbre. Tras ello, Jeanne desabrocha su bata y seca sus manos. A continuación, se dirige hacia el exterior del encuadre y sale de la cocina, no sin antes apagar la luz del lugar. Tras su salida se mantiene el plano frontal del lugar, ahora con la luz apagada, mientras se escucha una puerta abrirse, precediendo la voz fuera de campo de un hombre y de Jeanne saludándose. La imagen de la cocina se mantiene ocultando algo que intuimos por lo que escuchamos, pero no sabemos exactamente qué será. Posteriormente, los veremos entrar a la habitación de Jeanne desde el corredor del hogar en el que permanecerá la cámara estática mientras anochece, hasta que ambos salgan de la habitación (imagen 2).

Imagen 2. Jeanne sale de la habitación y enciende la luz del corredor junto al hombre con el que la habíamos visto entrar desde el mismo plano estático



Fuente: *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce*, 1080 Bruxelles (C. Akerman, 1975).

Tras la despedida de Jeanne al varón, regresa a la cocina, donde había dejado patatas hirviendo en una cazuela, y observamos cómo termina de prepararlas para la cena: desde el momento en el que comprueba que ya están listas y que

se puede apagar el fogón hasta dejarlas al baño María, tras haberlas escurrido. El proceso se muestra en un plano fijo y frontal que toma alrededor de 1 minuto y 23 segundos, tanto de la acción cotidiana de Jeanne como del tiempo que experimenta la persona espectadora. Lo automático en la rigidez del cuerpo y la serialidad de los gestos y movimientos cotidianos de Jeanne puede evocar la serialidad de los campos de concentración. Marguerite Duras recordó la muerte a escala de masas, la serialidad presente en la pérdida de los nombres de seres humanos y su sustitución por un número (Duras, 1985). Los gestos automáticos y la contención de Jeanne Dielman enlazan a su vez con las autorregulaciones de lo que se esperaría de una madre y ama de casa en la tradición judía, lo que se va evidenciando en la reiteración de las acciones cotidianas con pequeñas variables que marcan la trama lentamente progresiva de la película.

Cada noche Jeanne mantiene una pequeña conversación con su hijo antes de ir a dormir (imagen 3). En la primera ocasión, él le pregunta a su madre cómo conoció a su padre, ya que ha leído la palabra “milagro” y eso le ha recordado a que su tía Fernande siempre dijo que fue un milagro encontrar a Jack; Jeanne responde: “sí, él vino en el 1944 a liberarnos”. La historia de Jeanne sigue: “Nos arrojaron chicle y chocolates y nosotras les lanzamos flores. Yo encontré a tu padre después de que los americanos nos hubieran dejado. Yo vivía con mis tíos porque mis padres habían muerto”. Jeanne parece tratar de restar importancia a sus palabras y no incide en ellas, aunque se aprecia algo de tensión en su rostro.

Imagen 3. Cada noche Jeanne mantiene una conversación nocturna con su hijo



Fuente: *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (C. Akerman, 1975).

La Liberación a la que se refiere Jeanne recuerda a un episodio que Akerman cuenta a Brenez. Ella comenta que su madre estuvo interna en el campo de concentración cuando tenía 15 años fabricando suministros para la batalla. Una mujer algo mayor cuidaba a sus tías y a su madre, y les guardaba un poco de pan para que pudieran permanecer con vida. Durante la marcha de la muerte los nazis, cuando se vieron flanqueados por los soldados americanos y rusos, vaciaron los

campos e hicieron que los prisioneros caminaran descalzos o con papel envuelto en sus pies. Su madre se desmayó y sus tías le ayudaron masticando su alimento para que pudiera comer. Finalmente, fueron salvadas por unos soldados franceses que las escucharon hablando en francés, les prestaron sus abrigo y las llevaron al puente de Bremen al lado estadounidense. Las acompañaron al hospital y las alimentaron bocado a bocado, lo que les salvó, pues muchas personas murieron por comenzar a comer demasiado rápido (Akerman y Brenez, 2011). Akerman relaciona este episodio con un fragmento de *La conversación infinita* ([1969] 2008) de Maurice Blanchot, donde el pensador considera que el mundo es un cementerio enorme, frente a la belleza y el heroísmo del nomadismo. En este punto, Akerman cuestiona la necesidad de heroísmo (Akerman y Brenez, 2011).

La doble prisión, la de los campos y la que posteriormente se ha creado Jeanne como mujer, evoca a Akerman a través de los gestos contenidos y la práctica ausencia de palabra del personaje, aquella en la que viven las mujeres de la familia de la generación materna. Su madre tenía un número en su brazo, pero nunca decía nada. Akerman, en cambio, recordaba soñar cada noche, cuando solo tenía tres años, con los campos y con Hitler sentado en una gran silla (Akerman y Kasman, 2015). Hirsch señalaba que la identificación de las hijas con las madres lleva a las artistas de la segunda generación a buscar una forma que incluya la transmisión de la memoria física del trauma sin hacerse daño a sí mismas o sin retraumatizar la memoria (Hirsch [2012] 2021: 127). Akerman sentía que tenía que contarlo, porque su madre no diría nada, sentía que ella era quien tenía que dejar ese testimonio en su lugar. Sin embargo, la directora cuenta que en una ocasión en la que presentó su película *La Folie Almayer* (2011) en México, al terminar, su madre le dijo que ella tenía sus películas, pero en cambio ella, Natalia, solo tenía Auschwitz. Esto le llevó a entender que era únicamente su madre quien podría hablar y, si había decidido no hacerlo, así debía ser (Akerman y Kasman, 2015).

El pasado en el presente

En la búsqueda del pasado familiar de Akerman puede apreciarse algo de las reminiscencias proustianas que pasan por la forma ritualizada de la escritura de Proust, de la que Akerman es una gran deudora e intérprete. En tales reminiscencias algo del presente evoca el pasado, que se manifiesta, adoptando una forma diversa, en el momento azaroso del recuerdo. Gilles Deleuze, en uno de sus cursos se refiere a *En busca del tiempo perdido* (1913-1927) y entiende las reminiscencias como contaminaciones de instantes a intervalos separados, donde un instante lejano y uno actual pueden chocar, independientemente de la distancia de tiempo que los separe (Deleuze, 1983). Las evocaciones del pasado pueden apreciarse en las conexiones que pueden surgir entre las imágenes plasmadas por Akerman y su pasado familiar. A su vez, la evocación movida por la magdalena de Proust generaba la apertura de una serie de

historias, reminiscencias que formaron su obra *En busca del tiempo perdido*, así como Akerman buscaba el tiempo familiar, parte del cual no vivió, pero influyó en su presente.⁴

Esto podría entenderse en línea con la interpretación que Didi-Huberman hace sobre el tiempo y la historia en la imagen dialéctica de Benjamin, una imagen que hace visibles las cosas y, al mismo tiempo, encandila, pues «su aparición posible muestra la forma fundamental de la relación posible entre el Ahora (instante, relámpago) y el Tiempo Pasado (latencia, fósil), relación cuyas huellas guardará el Futuro (tensión, deseo). En este sentido, Benjamin define la imagen como “dialéctica en suspenso”» (Benjamin [1982] 2005; Didi-Huberman [2000] 2006: 152). Un suspenso que, según Didi-Huberman, se entiende como cesura, donde se da una inmovilización momentánea en el transcurso del movimiento en devenir (Didi-Huberman [2000] 2006). El tiempo benjaminiano estaba influido a su vez por la memoria involuntaria proustiana; aquella magdalena de Proust que le evoca su infancia en el presente, al cual la interpretación de Didi-Huberman, de camino hacia la concepción del tiempo anacrónico, añade el futuro en el que seguirán tales huellas.

Dar voz a su madre a través del cine a su vez es una de las grandes búsquedas de Akerman. En *Demain on déménage* hay un momento especialmente triste en el que madre e hija se conmueven al descubrir y contemplar el diario o *Tagebuch* que la abuela, llamada Tosca o Tocha en la ficción y Sidonie en la vida real, escribió en 1920. La madre lee un extracto en el que la abuela, asesinada en Auschwitz a los cuarenta años, se refiere a sí misma como una mujer. Lee emocionada y cuando encuentra su autorretrato entre las páginas del diario recuerda lo magnífica que era su madre, quien era una artista (imagen 4). Los límites entre la ficción y la realidad se desvanecen favorecidos por una narrativa que mezcla elementos de una tradición más clásica, como la utilización de primeros planos, con elementos frecuentes del cine de la realizadora, como el tiempo sostenido mientras descubren el diario.

Imagen 4. Momento íntimo entre Charlotte y su madre al encontrar el diario de la abuela fallecida en Auschwitz



Fuente: *Demain on déménage* (C. Akerman, 2004). Cortesía Les Poissons Volants.

En el ensayo *Le frigidaire est vide. On peut le remplir*, Akerman transcribe la traducción de su madre al francés del polaco que se encuentra en el texto del diario original de su abuela:

“¡Yo soy una mujer! Por eso no puedo decir todos mis deseos y mis pensamientos en voz alta. Yo solo puedo sufrir a escondidas. Entonces, a ti diario, el mío, quisiera al menos poder contarte algunos de mis pensamientos, mis deseos, mis sufrimientos y mis alegrías, y yo estaré segura de que jamás me engañarás porque serás mi único ¡Confidente!” (Akerman, 2004: 68).

Akerman contaba con gran emoción que su madre había llegado a derramar, por fin, una lágrima al ver esta película, al sentirse identificada con el personaje interpretado por Aurore Clément (Akerman, 2004: 73). Retomando la noción del arte como “estación de transporte del trauma” de Bracha Ettinger, Pollock ha entendido el diario de la abuela en la película como un medio que conecta con el trauma de la madre y favorece la transformación de las huellas que la habitan tras la catástrofe (Pollock, 2013: 218; Ettinger, 2020: 330). En la instalación *Marcher à côté de mes lacets dans une frigidaire vide* (2004) se muestran imágenes del diálogo de Chantal y su madre Natalia en torno al *Tagebuch* en una doble pantalla, lo que la editora Claire Atherton interpreta, desde el punto de vista de la abuela, como un diálogo entre hija y nieta a través de la madre, cuando Akerman entrega el diario a Natalia, pidiéndole que lo lea y traduzca del polaco (Atherton y Roma, 2023: 16).

La conversación se grabó como parte del *making of* de *Demain on déménage* y fue editada por Atherton, después la proyectaron en dos televisiones antiguas en blanco y negro, y volvieron a filmarla, buscando la respiración de la imagen. En ese momento construyeron un tríptico al añadir un tul en el que se proyectaban las pinturas de la abuela y el comienzo del diario (imagen 5), seguido de una breve carta de Natalia a su madre pidiendo que la proteja, a lo que Chantal y su hermana Sylvaine respondieron con una carta a su madre escrita en polaco

Imagen 5. Momento íntimo entre Chantal y su madre con el diario de la abuela



Fuente: *Marcher à côté de mes lacets dans une frigidaire vide* (C. Akerman, 2004). Fondation Chantal Akerman y Marian Goodman Gallery.

(Atherton y Roma, 2023: 16). Tanto con *Demain on déménage* como con la instalación *Marcher à côté de mes lacets dans une frigidaire vide*, Akerman crea una estación de paso a la liberación del trauma de la madre, al menos, por un momento.

Laura U. Marks recupera a Henri Bergson en *Materia y memoria* para abordar la idea de que la memoria, tanto cultural como individual, puede valerse de los sentidos y actualizarse en sensaciones corporales en un proceso físico y mental que requiere la participación del espectador en el “reconocimiento atento” de aquello que está viendo en la pantalla (Marks, 2000: 123-124). En los objetos se inscriben memorias que evocan la experiencia física de los sentidos a ellos asociadas (Marks, 2000: 201). En el filme de Akerman, el *Tagebuch* de la abuela mueve hacia una experiencia háptica de los personajes, así como lo hacen los sentidos. El olor de un piso que Charlotte visita para utilizar como estudio le recuerda a Polonia; por el contrario, el olor de la casa de la que se está mudando junto a su madre suscita recuerdos y naturaleza en una joven embarazada interesada en comprarla. El olor del pollo quemado que prepara esa noche la madre lleva a que Charlotte no lo pueda comer, ya que le evoca la memoria de la abuela que no ha conocido, los recuerdos y la naturaleza; así como el olor de la casa que madre e hija visitan en la campaña evoca tristeza en Charlotte (Moreno Pellejero, 2023: 267).

Para Marks, el olfato evidenciaría que el proceso de la memoria es al mismo tiempo cerebral y emocional, lo que pone en relación especialmente con el olor de las especias en algunas películas medio-orientales (Marks, 2000: 125). Según la teórica, el olor se relaciona con diversas culturas, que la memoria mimetizaría, reconocería y recrearía cuando las encuentra evocadas en un filme (Marks, 2000: 125). Ese sentido del olfato en el público espectador del filme de Akerman durante la escena de la cena en el salón puede venir suscitado a través del espesor que transmite la imagen cargada de humo del pollo quemado. Algo que despertaría la “memoria encarnada” en los sentidos planteada por Marks, una memoria que no es de un solo individuo, sino que es cultural (Marks, 2000: XIII-XIV). La colectividad de la memoria se aprecia cuando el anciano que enseña a Charlotte el estudio donde busca tranquilidad para escribir percibe el olor a Polonia, como también lo hace Charlotte (imagen 6).

Esta memoria encarnada puede alinearse con la importancia que Hirsch concede a lo corporal y a los efectos psíquicos que caracterizan las heridas de la posmemoria (Hirsch [2012] 2021: 57-58). La pensadora aprecia la sensación del trauma representada por la marca en la piel de las víctimas del Holocausto. Una marca que una hija de la segunda generación podría sentir en su propia piel al identificarse con la madre (Hirsch [2012] 2021: 45). Las marcas podrían inscribirse en la experiencia corporal de las hijas de supervivientes, así como Charlotte revive el olor a Polonia sin necesidad de haberlo conocido directamente. El historiador Pierre Nora había entendido la memoria como aquello que se encarna en los grupos vivientes y que está en constante movimiento como

Imagen 6. El olor de un estudio recuerda a Polonia a Charlotte



Fuente: *Demain on déménage* (C. Akerman, 2004). Cortesía Les Poissons Volants.

un recuerdo borroso (Nora [1984] 2008: 200). Con ello Nora se refería a “los lugares de memoria” en un sentido material, simbólico y funcional que podría abarcar diversos elementos (Nora [1984] 2008: 33).

En *Demain on déménage*, el diario, los espacios y los olores que se asocian con el pasado familiar podrían entenderse como lugares de memoria. Lugares de memoria de lo íntimo de la directora, como así lo era la Magdalena Proustiana para el escritor. Dos instantes lejanos se unen por el elemento evocador, o acelerador —utilizando la palabra deleuziana— (Deleuze, 1983), que hace pasar de un instante presente al instante pasado, en un salto material y formal en el tiempo interno de los personajes, que, a su vez, remueven el tiempo interior de la madre de Akerman ante el recuerdo del pasado que ahora se torna, de forma diferente, presente en su vivencia.

Mapas de proximidad

Partir de la primera persona del singular y sus vivencias vinculadas al pasado familiar lleva a que en sus encuentros con los otros Akerman establezca una relación de proximidad respecto a la distancia con la que muestra a las personas filmadas en sus planos generales sostenidos en el tiempo. Catherine Russell aplicaba la noción *autoetnografías* a películas del cine experimental que parten de la primera persona y que pueden formar parte de microculturas, procesos históricos o cuestiones sociales más amplias (Russell, 1999). La teórica enlazaba la autoetnografía con la manera en la que las y los cineastas plasman en primera persona la experiencia de la otredad de la realidad, creando trabajos que pueden formar parte de la memoria cultural de un determinado momento de la historia (Russell, 1999; Moreno Pellejero, 2021: 54).

Jan y Adeila Assmann estudiaron tal memoria cultural, una memoria que se focaliza en puntos fijos del pasado y se conserva a través de ritos, festivales o mitos —y, en este caso, películas—,

contribuyendo a la formación de una identidad colectiva con la que se preservan prácticas culturales (Assmann, J. [1992] 2011). Esta memoria, a su vez, interactúa con la memoria individual, en la que se difuminan las fronteras entre el interior y el exterior de la mente, donde el cuerpo refuerza los recuerdos a través del poder del afecto (Assmann, A. [1999] 2021). En el cine de Akerman, la memoria cultural y colectiva que abarca a otras personas se construye partiendo de la primera persona para conectarse con el otro de sí misma. La otredad se invierte en la primera persona de la que parte Akerman y genera una aproximación desde el respeto hacia la persona mostrada y sus vivencias normalmente vinculadas a las desterritorializaciones con las que se identificaba la directora.

Akerman reactiva cual etnógrafa una suerte de memoria involuntaria proustiana de aquello que no ha vivido directamente en propia carne, pero que siente en su cuerpo como hija de supervivientes. En *De l'autre côté*, la separación de la valla que separa a Estados Unidos de México filmada en largos *travellings* laterales o la vigilancia nocturna de una cámara de la Patrulla Fronteriza que controla a inmigrantes clandestinos mexicanos atravesando el desierto durante la noche contrastan con la hospitalidad de las familias mexicanas que reciben a Akerman en su hogar (imagen 7). Una madre que ha perdido a su hijo (imagen 8), otro que no ha recibido noticias de su hermano tras haber cruzado al otro lado, o aquel que perdió al suyo después de que el guía pagado abandonara a su grupo en el desierto. Del lado estadounidense, una pareja de locales cree que los mexicanos traen la viruela.

La teórica Anita Leandro recuerda que en el verano del año 2002 el gobierno israelí levantó una barrera de 700 km en Cisjordania con el pretexto de frenar actos terroristas en el territorio palestino ocupado por Israel, lo que coincidió con el año en el que Akerman filmó la frontera de México con Estados Unidos en medio del desierto, entre Agua Prieta y Douglas. La investigadora relaciona las dos fronteras con la posición diametralmente opuesta de Akerman a la geopolítica sionista y su lógica de expansión territorial (Leandro, 2018). Durante el rodaje nocturno del muro en *De l'autre côté*, Akerman y su equipo encontraron a un grupo de ocho personas atravesando el desierto tras haber sido abandonadas por el guía; el equipo les dio hospedaje, comida y bebida. Una escena muestra al grupo compartiendo mesa; en ese momento, un hombre agradece el gesto y lee un texto que ha escrito sobre las razones por las que alguien puede decidir cruzar la frontera clandestinamente (imagen 9).

Siguiendo a Emmanuel Levinas, la directora se pone del lado de la alteridad, entendiendo al otro como el rostro por el que dar algo sin imponerse, donde el rostro es el lugar de la reivindicación de la esencia humana (Levinas [1961] 2002: 232). La proximidad a estas personas se ve favorecida por el tiempo sostenido que pasa por sus rostros, algo que a la vez se plasma desde la distancia que brindan los planos generales con los que se respeta su intimidad, llevando a las y los espectadores a una posición extranjera desde la que

Imagen 7. La cámara de la Patrulla Fronteriza vigila el paso por el desierto de mexicanos clandestinos camino a Estados Unidos



Fuente: *De l'autre côté* (C. Akerman, 2002).

Imagen 8. Una madre mexicana cuenta haber perdido a su hijo al pasar a Estados Unidos



Fuente: *De l'autre côté* (C. Akerman, 2002).

Imagen 9. Un hombre de un grupo que intenta atravesar la frontera lee un texto sobre las razones por las que una persona decide cruzar



Fuente: *De l'autre côté* (C. Akerman, 2002).

escuchamos las historias de las personas encontradas (Moreno Pellejero, 2024: 183). Otro que aquí se entiende como otro de la realizadora o de la persona espectadora, así como sujeto para sí mismo; del mismo modo que el otro también está en la propia realizadora o en las y los espectadores desde un punto de vista externo, mientras son sujetos para sí mismos.

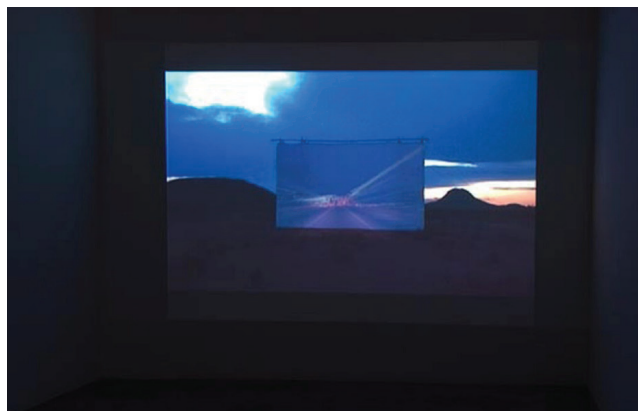
Al final de la película, un *travelling* frontal de una carretera muestra el camino hacia Los Ángeles desde el interior de un coche, al mismo tiempo que se escuchan el violonchelo de Sonia Wieder-Atherton y la voz en *off* de Akerman contando la historia de David y su madre, quienes partieron a Estados Unidos, el primero en busca de la segunda. Tanto las tomas de la cámara de la Patrulla Fronteriza para controlar el paso de los mexicanos a Estados Unidos como la toma final de la carretera son retomadas en la instalación de Akerman *Une voix dans le désert* (2002). La directora instaló una pantalla de diez metros entre una montaña norteamericana y otra mexicana en la frontera del desierto de Arizona, donde proyectó estas imágenes variando en el anverso y en el reverso, en función del lado de la frontera desde el que se contemplase la pantalla.

La proyección se hizo a cielo abierto durante 8 horas y 8 noches, donde la recitación de Akerman alternaría sucesivamente entre el castellano y el inglés con un marcado acento francés. Mientras las secuencias y la lectura se repiten, el tiempo transcurre en el desierto de Arizona en el que se inscribe la instalación, pasando de la oscuridad de la noche a la del amanecer, hasta llegar a la luz del comienzo del día; creando un trabajo impresionista en tiempo real para quien se encuentra ante la obra efímera, cuya nitidez de la imagen se desvanece conforme se abre paso el día. Si en las primeras imágenes proyectadas de la toma desde el coche, la carretera parece un paso que une los dos lados de la frontera y se pierde en el fondo del desierto, conforme la imagen se desdibuja con los primeros rayos de luz se evidencia la pantalla blanca y se refuerza la presencia del muro en el que se pierden las historias de las familias mexicanas. La frontera mexicana puede evocar otros muros y conflictos contemporáneos.

Una vez filmado, este registro se integró en la instalación *From the Other Side* (2002), que estaba formada por tres piezas: la primera se trataba de un monitor de vídeo mostrando la secuencia final del filme, la segunda se componía de dieciocho monitores con diversas imágenes de la película y la tercera se correspondía con el registro de la proyección a gran pantalla de *Une voix dans le désert* (imagen 10). Rosi Braidotti había utilizado la noción *sujetos nómades* en referencia a aquellos sujetos capaces de expandir su pensamiento en la afirmación y el reconocimiento de sus identidades y diferencias (Braidotti [1994] 2000).

Los sujetos nómades llaman a la necesidad de la acción, considerando los diversos niveles de identidad, subjetividad y diferencias (Braidotti [1994] 2000: 189-202). El sujeto nómada implica movimiento y expansión en su capacidad de “devenir”, en constante cambio. La pensadora reconoce el movimiento de los sujetos nómades al afirmar el carácter

Imagen 10. Una pantalla en el desierto muestra la carretera hacia Los Ángeles mientras la voz en *off* de Akerman cuenta la historia de una familia en la instalación *Une voix dans le désert* (2002)



Fuente: Tercera pieza de *From the Other Side* (C. Akerman, 2002). Fondation Chantal Akerman y Marian Goodman Gallery.

positivo de la diferencia, en su multiplicidad y continua transformación, renunciando a las identidades fijas “en favor de un *fluir* de devenires múltiples” (Braidotti [1994] 2000: 131). El movimiento y la expansión de los sujetos nómades también está presente en el cine personal de Akerman, en sus búsquedas del pasado familiar o en la afirmación de su sexualidad, además de en su marcada posición como mujer que hace cine. Como los sujetos nómades teorizados por Braidotti, Akerman está en constante movimiento y expansión, algo que conecta con las personas que encuentra en sus películas vinculadas a los exilios y con sus espectadores a través de sus películas.

Una posmemoria fisiológica que se torna colectiva

Se podría decir que en las películas de Akerman se materializa la posmemoria de aquello que la directora siente en su propio cuerpo y busca comprender, aquello que le ha sido transmitido a través de los gestos de las mujeres que ha visto en su infancia, los objetos, los silencios, los espacios y olores que encuentra y que le evocan aquel pasado que se manifiesta en su presente. Ese pasado puede transformarse en lo concentracionario o en el movimiento de la desterritorialización que podemos experimentar desde nuestras propias vivencias las personas al otro lado de la pantalla.

Influida por el pensamiento de Bergson y sus reflexiones sobre la materia, así como por experimentos psicológicos y filosóficos de inicios del s. XIX que consideraron la visión como un efecto fisiológico cuya percepción sería de naturaleza subjetiva, antecediendo el interés por la “visualidad encarnada” o “háptica”, Marks considera que la memoria se materializa en los sentidos (Bergson [1896] 1949: 109; Marks, 2000: 123). Los sentidos son evocados en las películas de Akerman a partir de los planos sostenidos mientras observamos la gestualidad

mecánica y contenida de Jeanne Dielman en la realización de las tareas domésticas, a partir del diario de la abuela y los olores en *Demain on déménage*, o de las historias encontradas en *De l'autre côté*. Estos elementos se integran en las películas de Akerman logrando una forma-ritual capaz de despertar una memoria física del pasado, no solo del pasado que la directora ha vivido, sino también del que no ha vivido directamente, pero que está latente en su presente, así como lo hará en su futuro. La forma-ritual de sus películas se transforma en un medio que mueve las propias memorias fisiológicas de su público espectador, a partir de aquello que nos evoca lo mostrado en la pantalla en relación con nuestras experiencias de vida, generando una suerte de posmemoria colectiva y subjetiva al mismo tiempo.

Marks relaciona la evocación de los sentidos activada por la memoria con la noción de *mímesis*; sin embargo, en lugar de entenderla como imitación, siguiendo a los filósofos griegos, se acerca al pensamiento de Benjamin, quien la entiende como algo que despierta la presencia material del otro, en una relación de indexicalidad –referida a un estado de cosas– más que en una relación icónica –basada en la similitud– (Marks, 2000: 115). Con todo ello, Benjamin se refiere a la capacidad de la naturaleza y, especialmente, del ser humano de producir semejanzas, como ocurre en los comportamientos miméticos que el filósofo aprecia en el juego infantil, donde el niño no solo imita a otras personas, sino que también puede imitar un ferrocarril o un molino de viento (Benjamin [1933] 2007: 213-214).

El interés de Marks por la *mímesis* también se ve influido por Bergson, quien consideró que a través de la repetición de ciertos fenómenos cerebrales se podrían prolongar viejas percepciones que llevarían a la posibilidad de que los recuerdos volvieran al momento actual (Bergson [1896] 1949: 254), y por *Mimesis* ([1946] 1996) de Erich Auerbach, para quien la *mímesis* requiere una respuesta y una relación dinámica entre la persona que escucha o el lector, y la historia o el texto; con lo que cada vez que la historia se cuenta de nuevo, los sentidos vuelven a crearla en el cuerpo del oyente/lector (Marks, 2000: 111-116). La *mímesis* se relaciona así con la representación del detalle de un objeto de tal modo que puede transmitir una sensación que traspasa la pantalla y llegar al cuerpo de la persona espectadora, quien recuerda la sensación corporal que le produce aquello que está viendo y que reconoce, reactivando tal sensación por medio de la memoria física, que Marks relaciona especialmente con la experiencia del tacto (Marks, 2000: 111-115). Tal noción de *mímesis* vinculada al movimiento de los sentidos y de las memorias en un movimiento dinámico nos lleva a una nueva vivencia en el momento de encuentro con el filme –más allá de la *mímesis* entendida como copia de la realidad– a las personas espectadoras.

La experiencia física de la memoria se alinearía con la posmemoria de la segunda generación de sobrevivientes teorizada por Hirsch ([2012] 2021). Hirsch encuentra en lo que llama “estructuras memoriales” la posibilidad de que las

personas menos directamente afectadas por el trauma puedan conectar con la generación de la posmemoria (Hirsch [2012] 2021: 66). La literatura, el arte, las autobiografías o los testimonios de la segunda generación tratarían de representar “los efectos duraderos de lo que significa convivir íntimamente con la pena, la depresión y disociación que padecen los sobrevivientes de un inminente trauma histórico”, lo que puede ir más allá a través de una serie de estructuras de mediación y conectar con personas que no son parte de la segunda generación directamente (Hirsch [2012] 2021: 61, 64).

Las películas de Akerman pueden funcionar así como una suerte de lugares de memoria, siguiendo el término de Nora ([1984] 2008: 33), tanto para aquellas personas que tienen un vínculo familiar con el trauma de la Shoah, como para aquellas a las que se extiende por ser parte de un colectivo en el que se habita, aunque no se haya sufrido directamente. Estos lugares, a su vez, permiten revalorizar espacios comúnmente olvidados por la historiografía, el pensamiento o las estructuras memoriales frecuentemente “masculinizadas”. Aquí los espacios domésticos y lo ordinario también se constituyen como enclaves de la memoria que parten de lo íntimo y se inscriben en las películas de Akerman y sus formas rituales mediante las cuales se transmiten vivencias a los espectadores. Para las personas espectadoras que permanecemos frente a los filmes de Akerman puede hacerse visible aquello que no es visible a simple vista, conectando con el pasado traumático por un momento en el presente; llevándonos a una dimensión sensible que también es política en la relación de proximidad desde la distancia que se establece con las personas mostradas; en la experiencia física que despiertan el recuerdo de nuestras propias vivencias, aquello que podemos identificar o el encuentro con la diversidad de nosotras mismas.

Nota final

Esta investigación ha recibido el primer premio de los 35 Premios CAC a la investigación sobre comunicación audiovisual.

Notas

1. Pollock y Silverman utilizaron el término *concentrationary*, propuesto por la poeta surrealista y deportada política a Mauthausen Jean Cayrol, para referirse a una nueva forma de arte resultante de las experiencias en los campos de concentración. Lo retomaron en el proyecto *Concentrationary Memories and the Politics of Representation*, con el que se propusieron repensar las relaciones entre diversas propuestas estéticas y políticas surgidas tras la Segunda Guerra Mundial, cuando aparecen las imágenes de los campos de concentración alemanes y se desvelan los testimonios de algunos supervivientes. Las teóricas indican asimismo que el término *concentrationary* fue acuñado por David Rousset, un deportado político de Buchenwald, que analizó el sistema

del *concentrationary universe*, algo que Hannah Arendt desarrollaría en 1951 en su análisis del “demonio”, una de las secuelas de tal universo. Parten también de Giorgio Agamben y Paul Virilio, quienes sugirieron que el campo y la guerra son matrices de la sociedad de la posguerra, cuyas formas culturales y subjetividades serían sintomáticas del imaginario concentracionario. Véase, Pollock, G. y Silverman, M. (2015). *Concentrationary Imaginaries: Tracing Totalitarian Violence in Popular Culture*. Londres, Nueva York. I. B. Tauris, pp. XIII-XIX.

2. Los estudios sobre el cine de Akerman vinculan la memoria a la experiencia del trauma familiar y el origen judío de la directora, aunque no llegan a desarrollar la cuestión de la memoria y de la posmemoria. Destacan los monográficos de Ivonne Margulies (1996), Veronica Pravadelli (2000) o Renata Otero (2007). Por otro lado, la teórica Griselda Pollock (2013) vincula la memoria con los objetos y las posibilidades de conectarse con el trauma que brinda el arte, lo que aprecia en *Demain on déménage* (2004) de Akerman. Por su parte, Anita Leandro (2017) ha resaltado la capacidad de la directora belga de crear su propia memoria a través de sus películas. Del mismo modo, la investigadora Maud Jacquin (2004), en un análisis comparativo entre *Demain on déménage* y la instalación *Marcher à côté de ses lacets dans un frigidaire vide*, realizadas por Akerman en 2004, destaca la porosidad de la narrativa de ambas obras que transforma las concepciones dominantes de la narración, la identidad o la memoria.
3. Maurice Halbwaks ([1968] 2004) entendió la memoria colectiva como la propia de un fenómeno social, pues la memoria individual y los recuerdos basados en las experiencias individuales están influidos por la enseñanza recibida de los grupos a los que pertenecemos, a los que puede unirnos la familia, la religión, la clase social o una determinada comunidad. Esto a su vez contribuye a generar la identidad de las personas, la cultura y la historia. Por otro lado, Paul Ricoeur ([2000] 2003) se pregunta qué sucede con la representación presente de algo ausente. En su intento de responder esta pregunta encuentra abusos de la memoria a través de conmemoraciones que imponen el recuerdo. Considera también que la memoria tiene una triple atribución: “a sí, a los próximos, a los otros” (p. 193). En este marco, el teórico postula una política de la justa memoria basada en un recuerdo responsable y ético, además de considerar la posibilidad de un eventual derecho al olvido.
4. En una jornada en la que se le invitó a hablar sobre la influencia de Proust en su cine, Akerman recuerda cómo su prima cada vez que visitaba a la familia en Bruselas, hablaba de Proust. Akerman leyó por primera vez a Proust a los 15 años, siendo su lectura inicial “La prisionera”, volumen 5 de *En busca del tiempo perdido* (Proust [1927] 1980). Esta lectura le causó un gran impacto, ya que le descubrió el mundo de la homosexualidad o de las relaciones de clase en un momento en el que ella no podía hablar de ello.

Referencias

- Adorno, T.W. (1984). *Dialéctica negativa*. Taurus. (Trabajo original publicado en 1966)
- Adorno, T.W. (2009). *Teoría estética* (F. Desideri y G. Matteucci, Eds.). Einaudi. (Trabajo original publicado en 1970)
- Akerman, C., y Godard, J.-L. (2020). Entrevista sobre un proyecto. Conversación entre Chantal Akerman y Jean-Luc Godard. *Lumière, Especial Chantal Akerman*. bit.ly/3TWyh4j (Trabajo original publicado en 1980)
- Akerman, C. (2004). Le frigidaire est vide. On peut le remplir. En: C. Paquot (Ed.), *Chantal Akerman: Autoportrait en cinéaste* (pp. 8-167). Cahiers du cinéma, Centre Pompidou.
- Akerman, C. (2013) *Une jeune cinéaste lit Proust* [Seminario]. Amphithéâtre Marguerite Navarre, Collège de France, París. bit.ly/44130la
- Akerman, C. (2014). Une jeune cinéaste lit Proust. En: A. Compagnon (Ed.), *Lire et relire Proust*. Cécile Defaut Éditions.
- Akerman, C., y Kasman, D. (2015). Chantal Akerman Discusses “No Home Movie”. *Notebook, MUBI*. bit.ly/3TZlbnR
- Assmann, A. (2011). *Cultural memory and Western civilization: Arts of Memory. Functions, Media, Archives*. Cambridge University Press. (Trabajo original publicado en 1999)
- Assmann, J. (2011). *Cultural memory and Early civilization. Writing, Remembrance, and Political Imagination*. Cambridge University Press. (Trabajo original publicado en 1992)
- Atherton, C., y Roma, V. (2023-2024). *Conversación entre Claire Atherton y Valentín Roma a propósito del montaje de la exposición Chantal Akerman: Encarar la imatge*. [Exposición]. La Virreina Centre de la Imatge, Barcelona.
- Auerbach, E. (1996). *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Fondo de Cultura Económica. (Trabajo original publicado en 1946)
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los Pasajes* (R. Tiedemann, Ed.). Akal. (Trabajo original publicado en 1982)
- Bergson, H. (1949). *Matière et Mémoire: Essai sur la relation du corps a l'esprit* (50ª ed.). Presses Universitaires de France. (Trabajo original publicado en 1896)
- Blanchot, M. (2008). *La conversación infinita*. Arena. (Trabajo original publicado en 1969)
- Brenez, N. (2011). Chantal Akerman: The Pajama Interview. Entrevistada por N. Brenez. *Lola*. bit.ly/4cToTHp
- Braidotti, R. (2000). *Sujetos nómades*. Paidós: Género y cultura. (Trabajo original publicado en 1994)
- Deleuze, G. (1983). Curso 39 (J.C. Jarrell, Transcr.). *La voix de Gilles Deleuze en ligne*. bit.ly/440mmXD
- Deleuze, G., y Guattari, F. (2002). ¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?. En: *Mil Mesetas: Capitalismo y esquizofrenia* (pp. 155-171). Pre-Textos. (Trabajo original publicado en 1980)

- Didi-Huberman, G. (2006). *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo: Filosofía e historia. (Trabajo original publicado en 2000)
- Duras, M. (1985). *La douleur*. Gallimard P.O.L.
- Friedan, B. (2009). *La mística de la feminidad*. Cátedra. Instituto de la Mujer. (Trabajo original publicado en 1963)
- Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. Prensas Universitarias de Zaragoza. (Trabajo original publicado en 1968)
- Hirsch, M. (2021). *La generación de la posmemoria: Escritura y cultura visual después del Holocausto*. Carpe Noctem. (Trabajo original publicado en 2012)
- Jacquin, M. (2019). A matter of skin: Chantal Akerman's 'porous narratives'. *Moving Image Review and Art Journal*, 8(1-2), 82-95. https://doi.org/10.1386/miraj_00007_1.
- Kiani, S. (2018). Chantal Akerman, entre autoethnographie et banal: un féminisme des interstices. *Genre, sexualité et société, Hors-série 3*. <https://doi.org/10.4000/gss.4491>.
- Leandro, A. (2018). Missing links : les traces de l'histoire dans le cinéma de Chantal Akerman. *Studies in French Cinema*, 18(3), 208-222. <https://doi.org/10.1080/14715880.2017.1306402>.
- Levinas, E. (2002). *Totalidad e infinito: Ensayo sobre la exterioridad*. Ediciones Sígueme. (Trabajo original publicado en 1961)
- Margulies, I. (1996). *Nothing happens: Chantal Akerman's hyperrealist everyday*. Duke University Press.
- Marks, L.U. (2000). *The Skin of the Film Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Duke University Press.
- Moreno Pellejero, A. (2021). Flowing Bodies: Autoethnographies of Desire in «Christmas on Earth», «Fuses» and «Je, tu, il, elle». *Comparative Cinema*, 9(16), 112-180. <https://doi.org/10.31009/CC.2021.V9.I16.07>.
- Moreno Pellejero, A. (2023). La forma-ritual del cine de Chantal Akerman: hacia un espectador encarnado. (Tesis doctoral, Universitat Pompeu Fabra). bit.ly/3VV0klu
- Moreno Pellejero, A. (2024). Dismantling the voyeur's intrusion: The position of the gaze in the films of Chantal Akerman. *L'Atalante*, 179-193. bit.ly/3TVlv56
- Nora, P. (2008). *Les lieux de mémoire*. Trilce. (Trabajo original publicado en 1984)
- Otero, R. (2007). *Chantal Akerman: Estrategias de la autorrepresentación* (Tesis doctoral no publicada). Universitat de Barcelona.
- Pollock, G. (2013). Art as Transport- Station of Trauma? Haunting Objects in the works of Bracha Ettinger, Sarah Kofman and Chantal Akerman. En: N. Chare, y D. Williams (Eds.), *Representing Auschwitz: At the Margins of Testimony* (p. 233). Palgrave Macmillan.
- Pollock, G., y Silverman, M. (2015). *Concentrationary imaginaries: Tracing Totalitarian Violence in Popular Culture*. I.B. Tauris.
- Pravadelli, V. (2000). *Performance, Rewriting, Identity: Chantal Akerman's Postmodern Cinema*. Otto.
- Proust, M. (1980). *En busca del tiempo perdido V, La prisionera*. Santiago Rueda Editor. (Trabajo original publicado en 1923)
- Ricoeur, P. (2003). *La memoria, la historia, el olvido*. Editorial Trotta. (Trabajo original publicado en 2000)
- Russell, C. (1999). *Experimental ethnography*. Duke University Press.
- Sánchez, S., y Fernández, A.A. (2016). Intimacy as a political act: about Grey Gardens and Chantal Akerman's autobiographical cinema. *L'Atalante: revista de estudios cinematográficos* (22), 77-86. bit.ly/49Atcoe