

# NEW LEFT REVIEW 120

SEGUNDA ÉPOCA

ENERO - FEBRERO 2020

## ARTÍCULOS

JUAN CARLOS MONEDERO	Francotiradores en la cocina	7
CARLO GINZBURG	El vínculo de la vergüenza	39
NICHOLAS MULDER	Homo Europus	49
MICHEL HARD & ANTONIO NEGRI	<i>Imperio</i> , veinte años después	71

## MOVIMIENTO

ROHANA KUDDUS	Indonesia, sorpresa en septiembre	99
ZION LIGHTS	Rebeldes contra el cambio climático	113

## ARTÍCULOS

AARON BENANAV	Automatización, segunda parte	125
---------------	-------------------------------	-----

## CRÍTICA

OWEN HEATHERLEY	Una utopía de adobe	159
EMMA FAJGENBAUM	La despedida de Akerman	168
OLIVER EAGLETON	¿Grilletes forjados por la mente?	173

---

[WWW.NEWLEFTREVIEW.ES](http://WWW.NEWLEFTREVIEW.ES)

© New Left Review Ltd., 2000

Licencia Creative Commons

Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)

INSTITUTO  
**25M**  
DEMOCRACIA

**ts**  
d traficantes de sueños

---

[SUSCRÍBETE](#)

Chantal Akerman, *Ma mère rit*, París, 2013, 208 pp.;  
*My Mother Laughs*, Silver Press, Londres, 2019, 205 pp.;  
*The Song Cave*, Nueva York, 2019, 175 pp.

EMMA FAJGENBAUM

## MEMORIAS DE UNA HIJA DESOBEDIENTE

Es difícil escribir acerca del último libro de Chantal Akerman, tan hermosamente escrito a su vez. *Ma mère rit* se publicó en Francia en 2013, el año anterior a la muerte de la madre de Akerman. Se edita en inglés cuatro años después de que Akerman se suicidara, tras terminar su última película, *No Home Movie* (2015). Dentro de las amplias filas de los cineastas francófonos de la *nouvelle vague*, Akerman tiene la distinción de ser belga-judía, en lugar de francesa, y mujer o, como ella misma diría, «de un género propio». La mirada crítica a la domesticidad fue el tema central de su extraordinaria obra temprana. Su primera película, *Saute ma ville* (1968) se rodó en la cocina del piso de sus padres; Akerman, con 18 años, ofrecía una interpretación maníaca, cómica, en la que destrozaba la habitación antes de cerrar la puerta, prender un periódico y encender el gas. Su inolvidable *Jeanne Dielman, 23 quai du commerce, 1080 Bruxelles* (1975) se situaba en el apartamento pulcro y burgués de una viuda de cuarenta y pico años; los doscientos minutos de la película siguen a Jeanne mientras esta ejecuta sus rutinas de ama de casa con una precisión minuciosa y arriesgada, capturada por la colaboradora de Akerman, Babette Mangolte, en unas composiciones escrupulosamente encuadradas y en planos de larga duración sin parpadeos. Una acusación silenciosa del orden social que impone una condena de tan larga duración, exigía a su público experimentar en tiempo real lo que realmente se tarda en hacer la cama, preparar un pastel de carne, limpiar el baño, moler el café. La glamurosa Delphine Seyrig interpretaba el papel epónimo, en una audaz

decisión de reparto a la contra que, según Mangolte, evocaba «una distancia estética brechtiana que elevaba la historia por encima de lo anecdótico, hasta lo arquetípico, algo más que realismo».

El realismo está de nuevo en juego en *Ma mère rit*. En un nivel, el libro es un diario, y es triste: las notas escritas para que la cineasta conservara la cordura mientras se quedaba en el piso de Bruselas de su anciana madre, la indómita Nelly, que está esperando una operación quirúrgica. («Y yo, ¿conseguiré aguantar cuatro semanas? Solamente si escribo»). La narración comienza: «Por ahora mi madre sigue viva y bien. Eso es lo que todo el mundo dice, y todo el mundo dice también que es fuerte y nadie entiende cómo se las ha apañado para sobrevivir». Sobrevivir a un ataque al corazón, a un hombro roto, a los huesos quebradizos, claro está; pero el verbo *survivre* no puede no tener otro sentido. Nelly es una mujer judía, nacida en Polonia, que huyó a Bélgica siendo adolescente en la década de 1930; bajo la ocupación nazi fue deportada a Auschwitz, regresando a Bruselas después de la guerra. Chantal nació solamente cinco años después, en la sombra silenciosa de esa experiencia: ella ha descrito su infancia como «llena de huecos». La angustia de Akerman por la salud de su madre se mezcla con una especie de perplejidad ante su apego a la vida: «Duerme un montón, pero se ríe. Lo pasa bien. Y después se duerme».

Hay una cualidad cinematográfica en la escritura de Akerman, que describe a su madre con la mirada de una cámara: «Espera a la mujer de la limpieza. Siempre espera con antelación. Incluso horas. Y sale con antelación cuando ya no va a ninguna parte, incluso aunque sabe que ya no irá a ninguna parte». Registra fielmente los detalles cotidianos, los dolores y las dolencias, las listas de la compra, las cuidadoras, la rutina de acostarse de Nelly («Sabe que tiene que arrojarse en el medio de la cama para no caerse»). *Ma mère rit* se interesa tanto en mostrar, bajo una luz no complaciente, este proceso de envejecimiento —otra prisión, a lo *Jeanne Dielman*, dentro de casa—, como en examinar la respuesta de Chantal a todo ello, lo que incluye su práctica de documentarlo a medida que se desarrolla. Pues si Akerman es conocida por capturar los múltiples significados de la banalidad doméstica, es también una maestra del autorretrato. La prosa regresa repetidamente a la perspectiva de la primera persona del singular. «Me estoy preparando yo para su muerte», anota, con variantes, en varios momentos. Es una preparación que se mueve en círculos, pues la narración esquiva toda linealidad. En contraste con los retazos del tiempo real que sus películas hilvanan, en *Ma mère rit* las temporalidades son fluidas. El relato retrocede y avanza a la infancia de Chantal, a mayo de 1968, a una boda en México —aquí es cuando Nelly tiene su primer ataque al corazón real— y a los intentos de Chantal de escapar de una relación claustrofóbica con una mujer más joven y obsesivamente celosa, C, en Nueva York. Termina, inesperadamente, con un nuevo amor (o un viejo

nuevo amor), M, dejando en suspenso la cuestión de la salud en declive de Nelly cuando Akerman desvía los recuerdos hacia otro lugar.

La mayoría de las películas de Akerman encuentran alguna ocasión para preguntar qué les deben las hijas a sus madres y si es una deuda que están dispuestas a saldar; es una cuestión que se plantea con indómita honradez en *Ma mère rit*. La tensa prosa de Akerman, bellamente traducida al inglés en ambas ediciones, rastrea ese tira y afloja entre la ternura y la frustración, entre la voluntad de olvido y la necesidad de conocer. Una corriente subterránea de violencia acecha en cada escena, a medida que Akerman trata de sonsacar la historia de la experiencia de su madre durante la guerra. Pero Nelly se resiste: «Sé que si lo hago, estaré perdida». Piensa «lo menos posible» en su prima favorita, «de otro modo, empezaría a pensar en todo lo demás». Además, contrataca. Chantal no habla en absoluto acerca de su vida en Nueva York. La decepción y el orgullo fluyen en ambas direcciones. El amor a la vida de Nelly, su risa, su encanto femenino —«Yo estaba tan orgullosa de ella, de mi madre, de esa hermosa mujer»; «La quería tanto, su juventud, su belleza, sus trajes»— contrastan con la «rareza» de Chantal, con su pelo descuidado, su apariencia desaliñada. Aunque los hermosos ojos azules de Nelly siempre han mirado a su hija con amor, cuando se despierta en el hospital después de una operación, le devuelve la mirada a Chantal con un estallido agresivo:

No puedo soportar verte con esa camisa sucia, eso fue lo que dijo, te mereces una torta. Levantó la mano hasta su cara como si fuera realmente a hacerlo. Yo pensé: Debe haber estado reprimiendo todo este odio durante años. Pensé que esa era la razón de todos los besos que había dado y retirado. [...] Mis ropas viejas y mi pelo sin cepillar siempre le habían molestado, incluso herido. Era lo contrario de la seguridad. Un mundo sin arrugas. Una vida muy tranquila sin camisas sin planchar ni sorpresas desagradables.

El rechazo a la falta de limpieza, imaginamos, tiene su origen en el pasado de Nelly; el espectro de los campos invade el libro y pasa entre madre e hija, un estado que Akerman captura mediante el cambio de pronombres, de manera que se refiere a ambas mujeres por turnos en primera y tercera persona y no siempre queda claro quién está hablando:

No hay algo como un fin. Siempre puede empezar de nuevo. No exactamente de la misma manera, pero en cualquier caso un reinicio, especialmente ahora cuando está toda esta gente durmiendo en la calle, veo más y más cada vez que salgo y siempre tengo que apartar la mirada porque no puedo soportarlo. [...] Y es normal que estén sucios pero la suciedad me produce escalofríos. [...] No puedo mirar esa clase de suciedad. La he conocido una vez y no quiero volver a saber nada de ella [...] y cuando veo esos colchones sucios en la calle me descorazono y le pregunto a mi hija cómo puede soportarlo. Ella dice que tampoco lo puede soportar.

En su propio relato, el vínculo entre Akerman y su madre es excesivo, «mortal para mí». En las primeras páginas del libro ella se describe en tercera persona y captura ese apego excesivo: «La niña nació como una niña vieja y, como resultado, la niña nunca creció. Se movía en el mundo de los adultos como una niña vieja y no se las apañaba bien. La niña vieja decía que si su madre se moría no habría ningún lugar al que regresar».

Esta dinámica de ir y venir, esta cuerda persistente que vincula el hogar y otra parte, se ha revelado de varias maneras en el cine de Akerman. *Saute ma ville* fue la ruptura destructora que precipitó su marcha a Nueva York, pero en las películas que vinieron a continuación se instaló un sentimiento melancólico de desplazamiento. En *News from Home* (1976) Akerman regresó a Nueva York después del éxito de *Jeanne Dielman* y, sobre material rodado vagando por las calles y túneles de Manhattan, recitaba suavemente las cartas que su madre le había enviado desde Bruselas. La película juega con el contraste entre la intimidad de las cartas maternas (un monólogo, puesto que nunca escuchamos las respuestas) y el carácter anónimo de Manhattan en la época de Travis Bickle. En otros momentos, la ausencia de hijos amenaza con condenar a los personajes de Akerman a una existencia errante perpetua. *Les rendez-vous d'Anna* (1978) sigue a una peripatética cineasta belga judía de veintimuchos años de quien nos enteramos que, en dos ocasiones, rompió su compromiso con el hijo de un amigo de sus padres. «Cuando tus padres estén muertos y no tengas hijos, ¿qué te quedará?», le regaña la madre de ese hombre en una iluminada estación de tren alemana, uno de los muchos lugares de tránsito de la película.

Y si la angustia en aumento ante la soledad halla su expresión en la forma diarística de *Mi madre ríe*, *No Home Movie* mezcla esa subjetividad con un modo más observacional. Tratándose de un retrato de Nelly en sus últimos meses cuando estaba prácticamente encerrada en su piso de Bruselas, Akerman despliega una mezcla de estrategias estéticas, combinando sus planos típicos, que encuadran espacios de interior, con un estilo más suelto, más de «película casera», aunque la tendencia hacia la muerte de la película anule las pretensiones más optimistas del género. La película se ha montado a partir de unas cuarenta horas de material rodado en diferentes formatos: imágenes tomadas con el móvil, vídeos procedentes de llamadas de Skype, una cámara digital que se queda encendida sobre la mesa del recibidor, grabando a Nelly mientras esta se entretiene, discutiendo sobre las listas de la compra y los turnos de sus cuidadoras. A lo *Jeanne Dielman*, Akerman cartografía el espacio de este piso burgués de Bruselas, que es a la vez santuario y cárcel, pero estas imágenes están imbuidas de una ternura que no tiene parangón en el resto de su obra. Mirando a través del umbral de la puerta hacia el amplio comedor de su madre, con su mesa cubierta con un mantel blanco y un candelabro de cristal, la cámara de Akerman puede captar,

desde una distancia respetuosa, a su madre peleándose con una comida o sufriendo un ataque de tos. En tanto que retrato cinematográfico de la vejez, su mezcla de observación y compasión lo eleva por encima de una película como *Amor*, de Haneke (2012) que, en comparación con este retrato tremendamente real y a la vez contenido (y nunca voyerista) de la decadencia, nos resulta recargado.

Pero la relación familiar sigue estando en el centro de esta última obra, que fue estrenada en Locarno dos meses antes de que su autora se suicidara. Una vez más, Akerman muestra el amor rival y la frustración que compiten por el espacio entre madre e hija. Las escenas más largas se conceden a las conversaciones que comparten en la pulcra cocina, de azulejos impolutos, de Nelly, con la cámara de Akerman apoyada en un banco. Se da tiempo para que la situación se desarrolle y la conversación de las mujeres abarca desde la menopausia y el valor nutricional de las pieles de patata hasta la huida de la familia desde Polonia a Bruselas en la década previa a la guerra: «¡Para lo que sirvió!». En otros momentos, cuando viaja por trabajo, Akerman filma a su madre sobre la pantalla de las llamadas por Skype: «Quería mostrar que ya no existen las distancias en el mundo», dice Akerman, y su madre se maravilla ante la idea. (Sus conversaciones más afectuosas se reservan para los encuentros mediados por Skype.)

En esta impresionante proximidad, Akerman intercala planos del desierto israelí barrido por el viento, filmados con un móvil desde la ventana de un coche. Funcionan para rasgar la superficie del estrecho espacio cinematográfico que ha construido, abriéndose a una amplitud emocional que sostiene el encierro doméstico. Hay un efecto a lo Ozu en esos intersticios de planos de exterior, que se contraponen a las discordias susurradas de la vida familiar intergeneracional. Estos pasajes añaden una capa más de sentido a la cuestión de la «ausencia de hogar», que aborda la cuestión de la identidad judía de las dos mujeres y la posibilidad de una tierra natal colectiva, o de una sensación de haber llegado que pudiera mitigar el dolor del desplazamiento. Al mismo tiempo, el paisaje despoblado suscita oblicuamente el espectro de un nuevo grupo de exiliados, desahuciados de ese espacio, que lo vincula a la fascinación de toda la carrera de Akerman por los desterrados.

*No Home Movie* atisba un futuro en el que, con la muerte de su madre, la idea del hogar desaparecerá para siempre. Hay un momento desconcertante en el libro en el que Akerman describe cómo alguien le dice que «en tus películas queda claro que has puesto todo tu ser». Ella reflexiona que, por el contrario, cada vez que terminaba una película, ella sentía que había dejado allí únicamente un pequeño rastro. «Y no quería contradecirlos», escribe. «No, por supuesto que no. No quería decirles que solamente había rastros, así que no les dije nada en absoluto». Pero el libro, tal vez, contiene un poco más que eso.