



# TRES DÍAS EN LA VIDA DE UNA MUJER

En octubre de 2015 se suicidó la directora belga Chantal Akerman.  
Tenía 65 años de edad. Queremos evocar hoy su vida y su obra  
con una película que dejó para la posteridad,  
*Jeanne Dielman, 23 Commerce Quay, 1080 Brussels.*

Una obra maestra feminista de restricción minimalista; una  
potencia cinematográfica de insinuación narrativa: la *pièce de*  
*résistance* de Chantal Akerman

Todd Haynes

JUAN CARLOS GONZÁLEZ A.

El tiempo en el cine no es el de la vida real. Pretende que creamos que así es, cuando de veras son diametralmente opuestos. La duración misma de un largometraje exige que se comprima el tiempo, mediante elipsis temporales, dejando por fuera grandes segmentos narrativamente poco dramáticos, los llamados “tiempos muertos” que, si nos fijamos bien, corresponden a la mayoría de lo que hacemos. Solo en las películas un día empieza, por ejemplo, cuando un personaje llega en la mañana a su lugar de trabajo. En realidad hace varias horas que ese personaje se despertó, se levantó, se duchó, se vistió, comió algo y salió en algún medio de transporte rumbo al trabajo. Pero eso no lo vemos, eso lo damos por descontado. Las películas que privilegian esos momentos en los que sus personajes no hacen nada, descansan, ven el atardecer, conversan algo

casual, piensan o viajan en el metro están en contraposición a aquellas en que todo el accionar tiene una función dramática. El cine europeo tiene una sensibilidad más contemplativa —pensemos en la filmografía de Eric Rohmer— mientras que el norteamericano es más pragmático, verbigracia las películas de Howard Hawks: los personajes tienen que estar moviéndose y haciendo algo. Toda acción tiene una justificación narrativa.

Alfred Hitchcock le revelaba a Truffaut (he ahí, frente a frente, a dos concepciones muy diferentes de cómo se crea y se ejecuta un filme) en sus conversaciones uno de sus credos como autor:

No filmo nunca un trozo de vida porque esto la gente puede encontrarlo muy bien en su casa o en la calle o incluso delante de la puerta del cine. No tiene necesidad de pagar para ver un trozo de vida. Por otra parte, rechazo también los productos de pura fantasía, porque es importante que el público pueda reconocerse en los personajes. Rodar películas, para mí, quiere decir en primer lugar, y ante todo, contar una historia. Esta historia puede ser inverosímil, pero no debe ser jamás banal. Es preferible que sea dramática y humana. El drama es una vida de la que se han eliminado los momentos aburridos (Truffaut, 1993: 86).

Pese a que Truffaut hizo un cine acorde a su sensibilidad europea y a su romanticismo, hay un diálogo en su película *La noche americana* (*La nuit américaine*, 1973) que remite a las afirmaciones de Hitchcock: “Las películas son más armoniosas que la vida, Alphonse. No hay embotellamientos ni tiempos muertos. Las películas avanzan como los trenes, ¿lo comprendes?, igual que los trenes en la noche, y las personas como tú o yo estamos hechas para ser felices en el trabajo... en nuestro trabajo... el del cine”. Sin embargo, Truffaut, Rohmer, Rivette, Resnais y otros directores de esa generación mostraban los tiempos muertos, se servían de ellos para que el ritmo de sus filmes tuviera una cadencia lenta y se asimilara a los pensamientos, dudas y contradicciones de sus protagonistas.

¿Qué ocurriría si hubiera una película construida solo de tiempos muertos? ¿Cómo resultaría un filme que mostrara exclusivamente la cotidianidad, la “banalidad” de la que Hitchcock

huía, que se solazara en exhibir lo que se descarta luego del montaje, las escenas transicionales, las que no conducen a ninguna progresión dramática? Hubo en Bélgica una mujer y un filme que propusieron una inteligente respuesta. Ella se llamaba Chantal Akerman y la película, que fue su segundo largometraje como directora, fue titulada *Jeanne Dielman, 23 Commerce Quay, 1080 Brussels* y debutó en el Festival de Cannes en mayo de 1975 en la sección “La quincena de los realizadores”.

Cuando en enero del año siguiente se estrenó comercialmente en Francia, el diario *Le Monde* la catalogó como “la primera obra maestra del feminismo en la historia del cine”. Chantal tenía 25 años cuando dirigió este filme, incluso era menor que Orson Welles cuando este realizó *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941) y ambos alcanzaron en ese momento una cima que no superarían de nuevo en sus carreras posteriores. ¿Pero como llegó ella hasta ahí? ¿Cómo llegó a hacer un filme que han tildado —comparándola con Kubrick— como “la 2001 doméstica”? Hija de inmigrantes polacos que huyeron del holocausto judío —su madre fue sobreviviente de Auschwitz—, Chantal nació en Bélgica en 1950. Su interés en el cine surgió de ver *Pierrot le Fou* (1965) de Godard: “Me decidí a hacer películas esa misma noche”, recordaba. Aunque empezó estudios formales de cine en el Instituto Nacional Superior de Artes (INSAS) en Bruselas, los abandonó rápidamente y en 1968 debutó con un cortometraje que ella misma protagonizó, *Saute Ma Ville*. “Un día quise hacer una película sobre mí misma. Eso fue *Saute Ma Ville*. Yo necesitaba una cámara, algo de película, algunas luces y alguien que operara la cámara. Le pregunté a alguien que conocía si me ayudaba a hacer el filme y alguien más me prestó una cámara, compramos algo de celuloide e hicimos la película en una noche. Luego la monté”, explicaba (Bergstrom, 2015).

Pasó un par de años en París y de ahí se marchó para Nueva York, donde vivió año y medio. En esa ciudad encontró los Anthology Film Archives, un proyecto cultural fundado en 1970 por Jonas Mekas, Stan Brakhage y otros realizadores. Ahí pasaba las horas entre los turnos de sus múltiples trabajos, que incluyeron ejercer como guardarropa, modelo para clases de escultura,

mesera y cajera en un cine porno. Frente a sus ojos estaba el cine estructural: las películas experimentales de Andy Warhol, Mekas, Ken Jacobs, Hollis Frampton y sobre todo Michael Show, cuya obra tuvo un profundo impacto sobre ella. Era un cine que hacía consciente su artificio, un metacine que privilegiaba la forma sobre el contenido narrativo, al punto de que la forma *era* el contenido. Planos largos y estáticos, juegos con el *zoom*, oscilaciones de la luz y una simplificación del accionar caracterizaban al cine estructural, término que acuñó el historiador de cine P. Adams Sitney en los años sesenta. “No sé si diría que la influimos, pero creo que el cine que descubrió en aquel momento, el mío y el de los demás [cineastas experimentales], tal vez la ayudó a desarrollar un interés que ya tenía por la vida real y por su propia vida. Una variación de la aproximación al ‘diario filmado’ que confirmó con sus propias ideas”, declaró el director Jonas Mekas al periódico *Libération* en octubre de 2015 al ser entrevistado a propósito del fallecimiento de Chantal.

Estando en Nueva York, traba amistad con la cinematografista francesa Babette Mangolte, y con ella hace los cortometrajes *La chambre* (1972) y *Hôtel Monterey* (1972). En el verano de 1973, ya tras regresar a Europa, donde hizo el montaje de este último filme, Chantal lo presenta en el Festival de Nancy y obtiene un premio. Uno de los miembros del jurado es la actriz Delphine Seyrig, quien había actuado para Alain Resnais protagonizando *El año pasado en Marienbad* (*L'année dernière à Marienbad*, 1961). Se conocen ahí y eso va a ser crucial para darle vida a *Jeanne Dielman*, que Seyrig va a protagonizar. Pero antes —y para aumentar su currículo— va a hacer primero otro largometraje, *Je, tu, il, elle* (1974), que Chantal misma protagonizó y que rodó en una semana. Originado en una historia que escribió en 1968, la película —con narración en *off* de la protagonista— es acerca de la insatisfacción vital de una mujer, Julie, y sus intentos por escapar de la anarquía y el aislamiento en la que vive, a través de dos encuentros sexuales, uno con un hombre, y el otro una larga secuencia lésbica, sin duda muy explícita para la época.

*Je, tu, il, elle* con sus planos estáticos y largos, y el comportamiento compulsivo de Julie, prefigura lo que va a ser *Jeanne Dielman*. Chantal aplicó



a una subvención del gobierno belga y obtuvo 120.000 dólares para hacer este filme, un elaborado estudio de alienación femenina. Leamos sus palabras refiriéndose a su madre y a este filme, tal como nos las dice en primera persona en el documental *I Don't Belong Anywhere: The Cinema of Chantal Akerman* (2015), de Marianne Lambert:

Muchas cosas que he creado pienso que están relacionadas con lo que a ella le pasó [sobrevivir al holocausto] y de lo que nunca hablé. Pensé durante un tiempo que estaba hablando en su nombre y luego a veces pensaba que estaba hablando en su contra. Arrojar una película como *Jeanne Dielman* en su cara fue muy generoso de mi parte porque es verdad que mi madre se reconoció en ella, así como todas mis tías y mucha gente de esa generación, muchas personas con esos antecedentes, mujeres. Era un mundo de confinamiento, de repetición. Uno tenía que saber qué hacer al mediodía, luego a las 12:05 pm, después a la 1:00 pm, luego una semana más tarde. En última instancia yo no sé cómo, pero yo sabía que ella la entendió, sin embargo no sé cómo

se sentía al respecto. Porque también sin duda yo estaba arrojando [el filme] a la cara de otras mujeres de esa generación, de ese mundo, una especie de espejo que no era necesariamente algo que apreciaran ver.

Rodada en cinco semanas, por un equipo técnico primordialmente femenino encabezado por Babette Mangolte, *Jeanne Dielman* tenía como propósito, según su directora, “hacer sitio a cosas que nunca, o casi nunca, aparecían representadas, como los gestos diarios de una mujer” (Camera obscura, 1977: 115-116). Esa mujer, cuyo nombre y domicilio dan título al filme, es una viuda con un hijo que está entre la adolescencia y la adultez, y con una hermana que reside en Canadá. Acompañaremos a Jeanne de martes a jueves en sus labores domésticas, las cuales realiza en soledad y con obsesiva pulcritud. Despachar a su hijo, asear el apartamento, arreglar su cuarto, limpiar la bañera, preparar la comida, lavar los utensilios, secarlos, guardarlos... Seremos testigos de todos estos “tiempos muertos”—que constituyen en realidad la vida de muchas mujeres— prácticamente en tiempo real, gracias a una cámara fija que la enfoca en unos planos generales de completo estatismo. Chantal Akerman quiere que sintamos lo que representa dedicar tiempo a esos oficios, invisibles para muchos, y cuyo opresivo peso ahora apreciamos. La directora no va a dejar que nos distraigamos: Jeanne está en el centro del cuadro, cumpliendo milimétricamente una labor doméstica que ejecuta con la mecanicidad de un robot.

En la primera tarde, cuando aún no sabemos que es viuda, recibe a un hombre, quien le entrega su sombrero y su abrigo. Suponemos que ha llegado su marido del trabajo, pero no es así. Jeanne se dedica a la prostitución. A diferencia de lo explícito que ha sido el filme para mostrarnos su quehacer, en ese momento la cámara se queda afuera de su habitación y hay una elipsis temporal. El hombre sale, le paga y se despide. Jeanne tiene también un ritual para lo que sigue: guarda el dinero en un jarrón, recoge una toalla que había dejado puesta encima de la cama para evitar accidentes, organiza la colcha, airea la habitación, se da un largo baño y se dispone a alistar la cena y la llegada de su hijo. Ambos cenan, practican una lectura, ella teje un suéter para él, salen a caminar, regresan y se acuestan. Lo que se observa de su

parte es un absoluto *control*. Casi que el mismo que tiene Chantal Akerman sobre esta puesta en escena tan rigurosa y exigente para el espectador.

El segundo día implica la repetición de los mismos actos, pero dado que la película empieza al mediodía del martes, lo del miércoles incluye las actividades matutinas, que implican lustrarle los zapatos al hijo, prepararle el desayuno, posteriores diligencias y compras, y el particular (e indiferente) cuidado de un bebé. Por lo demás, veremos lo mismo del día anterior: cambia el menú y el cliente, pero el ritual de Jeanne está intacto. O eso creemos. Al salir de su encuentro con su amante de turno se ve despeinada, luego olvida tapan el jarrón donde deposita el dinero que este hombre le da. Posteriormente descubre que no tiene papas para la cena y sale a comprar más. Cenan tarde, no se inspira para escribir una carta, olvida encender la radio para escuchar música, al acostarse su hijo le hace una perturbadora confesión edípica. Algo parece estar saliéndose de cauce.

El tercer día las cosas no mejoran: lustrando los zapatos se le cae un cepillo al suelo, secando más tarde los cubiertos también se le cae uno; sale a hacer sus diligencias muy temprano y encuentra todo cerrado, prepara un café y descubre que tiene mal sabor. Para una mujer obsesionada con el orden, la repetición sin alteraciones y la pulcritud obsesiva, tal tipo de situaciones son mentalmente intolerables. Jeanne parece quebrarse. La vemos incluso descansar un largo rato en la sala del apartamento, momentáneamente alejada de las actividades que llenan su rutina. ¿Qué estará pensando? ¿Qué mecanismos de defensa estará planeando frente a esta situación de descontrol? Lo peor es que siguen pasando cosas “fuera del libreto”, hasta llegar al cliente de ese jueves. Esta vez Chantal no nos deja afuera de la habitación, para que presenciemos algo inesperado que le ocurre a la protagonista. Una sensación que no puede darse el lujo de dejar que le suceda, pero es su propio cuerpo el que ahora le desobedece y se rinde al placer. Su reacción es una imagen icónica de la historia del cine de los años setenta y voy a dejar que la descubran ustedes mismos.

*Jeanne Dielman, 23 Commerce Quay, 1080 Brussels* no es una película complaciente. Sus 201 minutos de extensión se constituyen en un desafío para el espectador, acostumbrado como está a que

Seremos testigos de todos estos “tiempos muertos” —que constituyen en realidad la vida de muchas mujeres— prácticamente en tiempo real, gracias a una cámara fija que la enfoca en unos planos generales de completo estatismo. Chantal Akerman quiere que sintamos lo que representa dedicar tiempo a esos oficios, invisibles para muchos, y cuyo opresivo peso ahora apreciamos. La directora no va a dejar que nos distraigamos: Jeanne está en el centro del cuadro, cumpliendo milimétricamente una labor doméstica que ejecuta con la mecanicidad de un robot.

el cine solo esté constituido por momentos “pico” de acción y no por momentos “valle” de transición, reflexión, pensamiento y, en este caso, labores domésticas. Chantal Akerman hablaba de una jerarquía de las imágenes al referirse a lo que habitualmente se exhibe en un filme y lo que no. En una entrevista para *Cahiers du Cinéma*, expresaba:

Por ejemplo, un accidente automovilístico o un beso en primer plano están más alto en la jerarquía que lavar los platos, que está en lo más bajo, sobre todo si lo vemos desde detrás [del personaje]. Y no es accidental, se relaciona con el lugar de la mujer en la jerarquía social. Por otra parte, si yo hubiera mostrado a Jeanne Dielman haciendo el amor con los dos clientes, un primer plano de su boca y la sudoración cuando lava los platos, su espalda curvada, etc., podría haber hecho llorar al público, pero habría estado haciendo cine tradicional” (Martin, 1979: 41).

Y su filme es, ante todo, una reflexión experimental a la que Chantal le otorgó una estructura narrativa evidente, a pesar de que el estatismo de sus imágenes y la aparente repetición idéntica de actos nos haga pensar que *nada* ocurre. Es como el césped podado un día y que observamos con frecuencia. ¿A qué horas creció otra vez? De la misma forma, *Jeanne Dielman* ofrece una experiencia diferente en las tres jornadas que relata; lo que exige de nosotros es la paciencia para descubrirlo.

Con su obra —una épica de los oficios invisibles y de su capacidad de enajenación mental—, Chantal Akerman hizo público el rol de la mujer, muy en sintonía con los movimientos feministas de la época, que acogieron a *Jeanne Dielman* como símbolo de su lucha. Pero para ella era menos evidente ese compromiso. Nunca quiso que sus filmes fueran afiliados a vanguardia o movimiento alguno. *Jeanne Dielman* no era cine feminista, era solo cine, el suyo. ■

Juan Carlos González A. (Colombia)

Médico especialista en microbiología clínica. Profesor titular de la Facultad de Medicina de la Universidad Pontificia Bolivariana. Columnista editorial de cine del periódico *El Tiempo*, crítico de cine de las revistas *Arcadia* y *Revista Universidad de Antioquia*, y del suplemento *Generación*. Actual editor de la revista *Kinetoscopio*. Autor de los libros *François Truffaut: una vida hecha cine* (Panamericana, 2005), *Elogio de lo imperfecto, el cine de Billy Wilder* (Universidad de Antioquia, 2008), *Grandes del cine* (Universidad de Antioquia, 2011) e *Imágenes escritas, obras maestras del cine* (EAFIT, 2014).

#### Referencias

- Bergstrom, Janet (2015), Keeping a distance: Chantal Akerman's Jeanne Dielman, sitio web: British Film Institute, Disponible en: <http://bit.ly/28MmHWi>. Consulta: 5 de junio de 2016.
- Camera Obscura (1977), *Interview with Chantal Akerman*, Camera Obscura eds.
- Martin, Angela (1979), Chantal Akerman's Films: A Dossier, *Feminist Review*, N° 3, Palgrave Macmillan Journals.
- Truffaut, François (1993), *El cine según Hitchcock*, Madrid: Alianza.