

La materialització de la postmemòria: La trobada amb el passat familiar al cinema de Chantal Akerman

ARIADNA MORENO PELLEJERO

Investigadora independent

ampellejero@unizar.es

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

Article rebut el 14/04/2024 i acceptat el 18/06/2024

Com citar:

Moreno Pellejero, Ariadna (2024). La materialització de la postmemòria: La trobada amb el passat familiar al cinema de Chantal Akerman. *Quaderns del CAC*, 50, 161-171. doi: <https://doi.org/10.60940/qcac50id431862>

Resum

Chantal Akerman apreciava que Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles (1975) tractava sobre la pèrdua, sobre la nostàlgia del ritual perdut a la llar. Es podria dir que la directora, amb el seu cinema, buscava la veritat del passat familiar que no va arribar a conèixer directament, però les petjades del qual sent en el seu cos com a filla de Supervivents de l'Holocaust. La postmemòria es materialitza en el cos de la directora i en les seves pel·lícules a partir de la transmissió de l'univers concentracionari al nucli familiar; al mateix temps, el que es mostra pot activar les memòries i les subjectivitats de la persona espectadora en relació amb les diverses realitats oposades. Per abordar aquestes qüestions farà un recorregut per alguns moments especialment reveladors del cinema d'Akerman i em recolzaré en el pensament estètic, així com en algunes teòriques feministes de les últimes dècades especialment interessades pel cos en l'experiència espectral.

Paraules clau

Estudis de gènere, Chantal Akerman, Jeanne Dielman, Memòria encarnada, Postmemòria.

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.

Introducció

Fer sentir fora mida era allò al voltant de la qual cosa giraven algunes propostes artístiques que emergien durant la postguerra de la Segona Guerra Mundial, que tractaven de preservar la memòria per evitar que una cosa semblant a Auschwitz tornés a passar. Malgrat que l'ésser humà continua repetint tals fets traumàtics en altres formes, també resisteixen o neixen propostes artístiques que permeten reflexionar sobre el temps i la memòria. El cinema de Chantal Akerman es presenta així capaç de moure a una experiència sensorial que ens porta a parar esment a allò que d'una altra manera passaria

desapercebut. L'empremta del passat familiar com a filla de Supervivents de l'Holocaust i el sentiment de no pertinença inunden la cerca personal de la qual parteix el seu cinema. Nascuda a Bèlgica en el si d'una família d'origen polonès, el seu treball es desenvolupa principalment entre Brussel·les, París i Nova York, tot i que realitza també pel·lícules en altres llocs com els Països de l'Est, Israel o Mèxic, a més d'haver passat algunes temporades en països de l'Orient Mitjà.

Les seves pel·lícules adopten una forma ritualitzada que es pot connectar amb la seva memòria d'infància i esdevenir una mena de substitut estètic o de reemplaçament del ritualisme jueu vist i viscut a casa seva (Moreno Pellejero, 2023). Però també

una manera de connectar-se amb els altres de si mateixa, als quals s'aproxima i escolta des de la seva posició nòmada i que connecta amb les vivències de diverses persones afectades per conflictes del present a les quals troba en el procés de realització d'algunes de les seves pel·lícules més pròximes al documental. La postmemòria es materialitza en el cos de la directora i en les seves pel·lícules a partir de la transmissió de l'univers concentracionari al nucli familiar; al mateix temps, el que s'hi mostra pot activar les memòries i les subjectivitats de la persona espectadora, i connectar amb les inquietuds de la directora i amb diverses realitats.

Entenc aquí el concentracionari com allò en la qual cosa es manifesten les conseqüències de l'Holocaust en la vida quotidiana, però que aparentment passa desapercbut, tal com aprecien Griselda Pollock i Maxim Silverman (Pollock i Silverman, 2015: XIII-XIX).¹ Així, les teòriques havien entès els imaginaris concentracionaris com aquelles imatges que manifesten la normalització del passat vinculat als camps de concentració o a allò que és traumàtic en el que és ordinari aparentment. Això es podria mostrar a través de certes tècniques de desfamiliarització al cinema i a les arts, que suscitarien en les persones espectadores una interpretació del terror.

Walter Benjamin es referia a l'*aura* de l'obra d'art com la manifestació irrepètible d'una llunyania, tot i que pugui estar propera, la capacitat de l'art de moure a una experiència de la persona espectadora en un lloc i un moment únics (Benjamin [1936] 2000: 22). Aquesta reflexió influiria Theodor Adorno quan es preguntava com podia parlar l'art després d'Auschwitz (Adorno [1966] 1984: 361). Es podria dir que es tractava de trobar la manera de reinventar l'art. Per Adorno, aquesta reinvençió només es podia aconseguir fent sentir, sense dir, sense recórrer a quelcom explícit; alguna cosa que, com Benjamin, trobava ja abans de la Xoà en el treball d'escriptors com Marcel Proust o, més tard, en el teatre de Samuel Beckett, en les obres del qual, aparentment, no hi passava res. En el treball d'aquells artistes d'avantguarda es mantenia el diàleg de la persona espectadora amb l'obra en una experiència irrepètible (Adorno, 2009). Pollock i Silverman reprenen la paradoxa d'Adorno segons la qual només a través de l'art es pot trobar la veu, una veu que expressa el sofriment de la barbàrie (Pollock i Silverman, 2015: XVI).

Akerman optarà per mostrar les petites coses que estan al costat del passat familiar vinculat al trauma, s'allunyarà d'imatges sensacionalistes i s'aproximarà a la negativa de la idolatria de les imatges pròpia del pensament jueu (Akerman i Godard [1979/1980] 2020). Una manera de construir el film respecte de la qual l'autora diu que no té memòria visual, sinó emocional: "no recordo preses exactes, només el que elles m'evocuen" (Akerman i Brenez, 2011). Com si ella creés el seu cinema sobre la base de sensacions, i no tant d'imatges o de guió; sensacions que parteixen de les seves vivències i de les seves cerques personals.² Ana Aitana Fernández i Sergi Sánchez s'han referit a la noció de *síntoma* en el sentit de Georges Didi-Huberman, com a "cor de les tensions que es

donen en la intimitat filmada", i han apreciat un gest polític en el vincle entre el símptoma de la Història i els espais del que és íntim. Un vincle entre el que és íntim i la història que al cinema d'Akerman situen en el trauma de l'Holocaust (Sánchez i Fernández, 2016: 84).

En aquesta línia, els símptomes també serien, seguint Marianne Hirsch, el resultat de la transmissió familiar i corporal del passat traumàtic dins d'un espai. Hirsch encunya el terme *postmemòria* a la *connexió viva* que les filles i els fills dels supervivents de l'Holocaust i els seus contemporanis poden sentir amb els records de la generació precedent. Reflexiona sobre les possibilitats estètiques després de l'Holocaust i es pregunta com continuar contant les històries de les víctimes o de quina manera els fills dels supervivents –ella n'és filla– es veuen embolicats en les conseqüències de crims dels quals no van ser testimonis; de quina manera recorden el trauma els qui no en posseeixen l'experiència física (Hirsch [2012] 2021: 14, 29). La postmemòria implica no haver viscut en primera instància el fet traumàtic i el traspàs generacional de qui sí que ha tingut tal vivència, la qual cosa la diferencia del punt de partida en els records propis de la memòria individual, que també es veu influïda pels grups als quals pertanyem.³

Aquí faré un recorregut per alguns moments especialment reveladors del cinema d'Akerman en la cerca del passat familiar i em recolzaré en el pensament estètic i sobre la memòria que emergeix després de la Segona Guerra Mundial, així com en algunes teòriques feministes que en les últimes dècades han concedit atenció especial al que és corporal en l'experiència de les persones espectadores. L'objectiu és explorar els vincles i les possibilitats del cinema d'Akerman de fer sentir sense dir o mostrar de manera explícita. Connectaré el fet traumàtic que marca la vida i el cinema d'Akerman amb uns altres del present, especialment relacionats amb l'exili, amb els quals la directora es vincula i s'identifica des de la primera persona del singular de què parteix en les seves pel·lícules. Si bé la desterritorialització suposa un desplaçament d'un territori cap a un altre, seguint Gilles Deleuze i Félix Guattari, també suscita una expansió dels cossos –pròpia dels subjectes nòmades als quals em referiré–, on uns cossos es troben i es fonen amb uns altres, generen noves connexions i desestabilitzen les estructures fixes (Deleuze i Guattari [1980] 2002; Braidotti [1994] 2000).

Començaré referint-me a l'univers concentracionari de *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (C. Akerman, 1975), veuré com el passat es manifesta en el present a partir de la memòria encarnada amb *Demain on déménage* (2004) o com aquesta postmemòria d'un esdeveniment que la directora no ha viscut directament, però que arrossega en el seu cos, pot connectar amb conflictes com el dels mexicans que travessen la frontera dels Estats Units de manera clandestina a *De l'autre côté* (2002). Això també estaria present quan Akerman troba les seves arrels poloneses als països de l'Est després de la caiguda del Mur de Berlín a *D'Est* (1993), quan filma els problemes racials del sud dels Estats Units a *Sud* (1999) o quan els problemes de l'Orient Mitjà estan latents en els sentiments

oposats que li genera Israel a *Là-bas* (2006) □ també presents en un projecte sobre els tres monoteïsmes que no va arribar a realitzar. Ella afirmava sentir-se bé a Palestina i recordava que a Síria havia après a anar més enllà de la por que com a jueva li havien inculcat cap a l'orientalisme.

El que és concentracionari

Quan Akerman es refereix a Jeanne Dielman emfatitza la importància de la cerca del ritual perdut i de l'herència jueva, d'on deriva la seva ansietat i la de Jeanne. Chantal comenta a "L'entrevista del pijama" amb Nicole Brenez que des de la pèrdua del seu avi patern ella tenia el desig que la seva mare mantingués la tradició del Sàbat i encengués les espelmes com és costum fer a l'inici i al final d'aquest dia de la setmana dedicat al descans i a l'oració (Akerman i Brenez, 2011). Tractant de trobar-se amb això i d'entendre els silencis de la seva mare, sorgeix *Jeanne Dielman*, on es donen moments en els quals la presència de l'Holocaust es manifesta de manera explícita, alhora que la directora mostra el tancament de la protagonista en la seva condició de dona que reitera les tasques domèstiques de la llar al llarg dels tres dies de la seva vida que mostra la pel·lícula. Una pel·lícula que va ser realitzada per un equip de dones en la dècada del 1970 per reivindicar la seva capacitat d'exercir qualsevol dels oficis vinculats al cinema.

En una cuina s'inicia el primer dels tres dies de la vida de Jeanne Dielman. Un pla general mostra aquest espai on una taula ocupa gairebé el centre de l'enquadrament, en el lateral esquerre del qual observem Jeanne, una dona de mitjana edat que fa bullir aigua en un fogó. No veiem el seu rostre amb detall i els seus gestos recorden un autòmat que compleix les tasques domèstiques de manera rigorosa. Al mateix temps, la contenció del seu cos contrasta amb la perfecció amb la qual Jeanne executa les seves tasques domèstiques (imatge 1). Això podria recordar la discrepància entre el sentiment de buit de les vides reals i la imatge idealitzada de les mares i esposes perfectes que apareixia en les revistes i els mitjans nord-americans quinze anys després de la fi de la Segona Guerra Mundial, segons havia notat Betty Friedan ([1963] 2009: 47). La teòrica havia comparat el fet d'adaptar-se a ser una "simple mestressa de casa" de les nord-americanes dels anys cinquanta i seixanta, amb la deshumanització dels presoners en els camps, als qui se separava dels seus interessos i s'obligava a fer tasques monòtones i interminables seguint el ritme de màquines o les necessitats d'altres persones (Friedan [1963] 2009: 368-369).

Mentre observem Jeanne Dielman a la cuina, escoltem un timbre. Després d'això, Jeanne descorda la seva bata i s'asseca les mans. A continuació, es dirigeix cap a l'exterior de l'enquadrament i surt de la cuina, però abans n'apaga el llum. Després que n'ha sortit, es manté el pla frontal del lloc, ara amb el llum apagat, mentre s'escolta com s'obre una porta, precedint la veu fora de camp d'un home i de Jeanne que se saluden. La imatge de la cuina es manté ocultant alguna cosa

Imatge 1. Jeanne Dielman realitza les tasques domèstiques en el primer pla de *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce*



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

Imatge 2. Jeanne surt de l'habitació i encén el llum del passadís al costat de l'home amb el qual l'havíem vist entrar des del mateix pla estàtic



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

que intuïm pel que escoltem, però no sabem exactament què serà. Posteriorment, els veurem entrar a l'habitació de Jeanne des del passadís de la llar en el qual romandrà la cambra estàtica mentre fosqueja, fins que tots dos surtin de l'habitació (imatge 2).

Després que Jeanne acomiadi l'home i torni a la cuina on havia deixat patates bullint en una cassola, observem com acaba de preparar-les per al sopar: des del moment en què comprova que ja estan llestes i que es pot apagar el fogó fins a deixar-les al bany Maria, després d'haver-les escorregut. El procés es mostra en un pla fix i frontal que pren al voltant d'1 minut i 23 segons, tant de l'acció quotidiana de Jeanne com del temps que experimenta la persona espectadora. El que és automàtic en la rigidesa del cos i la serialitat dels gestos i moviments quotidians de Jeanne, pot evocar la serialitat dels camps de concentració. Marguerite Duras va recordar la mort a escala de masses, la serialitat present en la pèrdua dels noms d'éssers humans, la seva substitució per un número (Duras, 1985). Els

Imatge 3. Cada nit Jeanne manté una conversa nocturna amb el seu fill



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

gestos automàtics i la contenció de Jeanne Dielman enllacen al seu torn amb les autoregulacions del que s'esperaria d'una mare i mestressa de casa en la tradició jueva, la qual cosa es va evidenciant en la reiteració de les accions quotidianes amb petites variables que marquen la trama lentament progressiva de la pel·lícula.

Cada nit Jeanne manté una petita conversa amb el seu fill abans d'anar a dormir (imatge 3). En la primera ocasió, ell li pregunta a la seva mare com va conèixer el seu pare, ja que ha llegit la paraula "miracle" i això li ha recordat al fet que la seva tieta Fernande sempre va dir que va ser un miracle trobar en Jack; Jeanne respon: "sí, ell va venir el 1944 a alliberar-nos". La història de Jeanne continua: "Ens van llançar xiclet i xocolates i nosaltres els vam llançar flors. Jo vaig trobar el teu pare després que els americans ens haguessin deixat. Jo vivia amb els meus oncles perquè els meus pares havien mort". Jeanne sembla tractar de restar importància a les seves paraules i no hi incideix, encara que s'aprecia una mica de tensió en el seu rostre.

L'alliberament al qual es refereix Jeanne recorda un episodi que Akerman explica a Brenez. Ella comenta que la seva mare va estar interna en el camp de concentració quan tenia 15 anys fabricant subministraments per a la batalla. Una dona una mica més gran cuidava les seves tietes i la seva mare i els guardava una mica de pa perquè poguessin romandre amb vida. Durant la marxa de la mort els nazis, quan es van veure flanquejats pels soldats americans i russos, van buidar els camps i van fer que els presoners caminessin descalços o amb paper embolicat als seus peus. La seva mare es va desmaiar i les seves tietes la van ajudar mastegant el seu aliment perquè pogués menjar. Finalment, van ser salvades per uns soldats francesos que les van escoltar parlant en francès, els van prestar els seus abrics i les van portar al pont de Bremen al costat nord-americà. Les van acompanyar a l'hospital i les van alimentar mos a mos, la qual cosa les va salvar, perquè moltes persones van morir per començar a menjar massa ràpid (Akerman i Brenez, 2011). Akerman relaciona aquest episodi amb un fragment de *La*

conversación infinita ([1969] 2008) de Maurice Blanchot, on el pensador considera que el món és un cementiri enorme, davant la bellesa i l'heroisme del nomadisme. En aquest punt, Akerman qüestiona la necessitat d'heroisme (Akerman i Brenez, 2011).

La doble presó, la dels camps i la que després s'ha creat Jeanne com a dona, evoca Akerman a través dels gestos continguts i l'absència gairebé de paraula del personatge, aquella en la qual viuen les dones de la família de la generació materna. La seva mare tenia un número al seu braç, però mai en deia res. Akerman, en canvi, recordava somiar cada nit quan només tenia tres anys amb els camps i amb Hitler assegut en una gran cadira (Akerman i Kasman, 2015). Hirsch assenyalava que la identificació de les filles amb les mares porta a les artistes de la segona generació a buscar una forma que inclogui la transmissió de la memòria física del trauma sense fer-se mal a si mateixes o sense retraumatitzar la memòria (Hirsch [2012] 2021: 127). Akerman sentia que havia d'explicar-ho, perquè la seva mare no diria res, sentia que ella era qui havia de deixar aquest testimoni en lloc seu. No obstant això, la directora explica que en una ocasió en què va presentar la seva pel·lícula *La Folie Almayer* (2011) a Mèxic, en acabar, la seva mare li va dir que ella tenia les seves pel·lícules, però en canvi ella, Natalia, només tenia Auschwitz. Això li va dur a entendre que només era la seva mare qui podria parlar i, si havia decidit no fer-ho, així havia de ser (Akerman i Kasman, 2015).

El passat en el present

En la cerca del passat familiar d'Akerman s'hi pot apreciar quelcom de les reminiscències proustianes que passen per la forma ritualitzada de l'escriptura de Proust de la qual Akerman és una gran deutora i intèrpret. En aquestes reminiscències, alguna cosa del present evoca el passat, que es manifesta, adoptant una forma diversa, en el moment atzarós del record. Gilles Deleuze, en un dels seus cursos es refereix a *A la recerca del temps perdut* (1913-1927) i entén les reminiscències com a contaminacions d'instantes a intervals separats, on un instant llunyà i un d'actual poden topar, independentment de la distància de temps que els separi (Deleuze, 1983). Les evocacions del passat es poden apreciar en les connexions que poden sorgir entre les imatges plasmades per Akerman i el seu passat familiar. Al seu torn, l'evocació moguda per la magdalena de Proust generava l'obertura d'una sèrie d'històries, reminiscències que van formar la seva obra *A la recerca del temps perdut*, així com Akerman buscava el temps familiar, part del qual no va viure, però que va influir en el seu present.⁴

Això es podria entendre en línia amb la interpretació que Didi-Huberman fa sobre el temps i la història en la imatge dialèctica de Benjamin, una imatge que fa visibles les coses i, al mateix temps, enlluerna, perquè «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 defineix la imatge com a “dialèctica en suspens”» (Benjamin [1982] 2005; Didi-Huberman [2000] 2006: 152). Un suspens que, segons Didi-Huberman, s'entén com a cesura, on es dona una immobilització momentània en el transcurs del moviment a esdevenir (Didi-Huberman [2000] 2006). El temps benjaminianà estava influït al seu torn per la memòria involuntària proustiana; aquella magdalena de Proust que li evoca la seva infància en el present, al qual la interpretació de Didi-Huberman, de camí cap a la concepció del temps anacrònic, afegeix el futur en què seguiran aquelles petjades.

Donar veu a la seva mare a través del cinema al seu torn és una de les grans cerques d'Akerman. A *Demain on déménage* hi ha un moment especialment trist en què mare i filla es commouen en descobrir i contemplar el diari o *Tagebuch* que l'àvia, anomenada Tosca o Tocha en la ficció i Sidonie en la vida real, va escriure el 1920. La mare llegeix un extracte en el qual l'àvia, assassinada a Auschwitz als quaranta anys, es refereix a si mateixa com una dona. Llegeix emocionada i quan troba el seu autoretrat entre les pàgines del diari recorda com de magnífica era la seva mare, que era una artista (imatge 4). Els límits entre la ficció i la realitat s'esvaeixen afavorits per una narrativa que barreja elements d'una tradició més clàssica, com la utilització de primers plans, amb elements freqüents del cinema de la realitzadora, com el temps sostingut mentre descobreixen el diari.

A l'assaig *Le frigidaire est vide. On peut le remplir*, Akerman transcriu la traducció de la seva mare al francès del polonès que es troba en el text del diari original de la seva àvia:

“¡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).

Imatge 4. Moment íntim entre Charlotte i la seva mare quan troben el diari de l'àvia morta a Auschwitz



Font: *Demain on déménage* (C. Akerman, 2004). Cortesia Les Poissons Volants.

Akerman explicava amb gran emoció que la seva mare havia arribat a vessar, per fi, una llàgrima en veure aquesta pel·lícula, en sentir-se identificada amb el personatge interpretat per Aurore Clément (Akerman, 2004: 73). Reaprenent la noció de l'art com a “estació de transport del trauma” de Bracha Ettinger, Pollock ha entès el diari de l'àvia a la pel·lícula com un mitjà que connecta amb el trauma de la mare i afavoreix la transformació de les petjades que l'habiten després de la catàstrofe (Pollock, 2013: 218; Ettinger, 2020: 330). A la instal·lació *Marcher à côté de mes lacets dans une frigidaire vide* (2004) s'hi mostren imatges del diàleg de Chantal i la seva mare Natàlia entorn del *Tagebuch* en una pantalla doble, cosa que l'editora Claire Atherton interpreta, des del punt de vista de l'àvia, com un diàleg entre filla i neta a través de la mare, quan Akerman lliura el diari a Natàlia i li demana que el llegeixi i el tradueixi del polonès (Atherton i Roma, 2023: 16).

La conversa es va enregistrar com a part del *making of* de *Demain on déménage* i va ser editada per Atherton, després de la van projectar en dues televisions antigues en blanc i negre, i la van tornar a filmar, tot buscant la respiració de la imatge. En aquest moment van construir un tríptic en afegir un tul en què es projectaven les pintures de l'àvia i el començament del diari (imatge 5), seguit d'una carta breu de Natàlia a la seva mare en què li demana que la protegeixi, a la qual cosa Chantal i la seva germana Sylvaine van respondre amb una carta a la seva mare escrita en polonès (Atherton i Roma, 2023: 16). Tant amb *Demain on déménage* com amb la instal·lació *Marcher à côté de mes lacets dans une frigidaire vide*, Akerman crea una estació de pas a l'alliberament del trauma de la mare, almenys, per un moment.

Laura U. Marks recupera Henri Bergson a *Materia y memoria* per abordar la idea que la memòria, tant cultural com individual, es pot valer dels sentits i actualitzar-se en sensacions corporals en un procés físic i mental que requereix la participació de la persona espectadora en el “reconeixement atent” d'allò que està

Imatge 5. Moment íntim entre Chantal i la seva mare amb el diari de l'àvia



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

veient a la pantalla (Marks, 2000: 123-124). En els objectes s'hi inscriuen memòries que evocuen l'experiència física dels sentits que s'hi associen (Marks, 2000: 201). Al film d'Akerman, el *Tagebuch* de l'àvia mou cap a una experiència hàptica dels personatges, així com ho fan els sentits. L'olor d'un pis que Charlotte visita per utilitzar com a estudi li recorda Polònia; per contra, l'olor de la casa de la qual s'està mudant juntament amb la seva mare, suscita en una jove embarassada interessada a comprar-la records i naturalesa. L'olor del pollastre cremat que prepara aquella nit la mare porta al fet que Charlotte no el pugui menjar, ja que li evoca la memòria de l'àvia que no ha conegut, els records i la naturalesa; així com l'olor de la casa que mare i filla visiten a la campanya evoca tristesa a Charlotte (Moreno Pellejero, 2023: 267).

Per Marks, l'olfacte evidenciaria que el procés de la memòria és al mateix temps cerebral i emocional, la qual cosa posa en relació especialment amb l'olor de les espècies en algunes pel·lícules de l'Orient Mitjà (Marks, 2000: 125). Segons la teòrica, l'olor es relaciona amb diverses cultures, que la memòria mimetitzaria, reconeixeria i recrearia quan les troba evocades en un film (Marks, 2000: 125). Aquest sentit de l'olfacte en el públic espectador del film d'Akerman durant l'escena del sopar al saló pot venir suscitat a través del gruix que transmet la imatge carregada de fum del pollastre cremat. Alguna cosa que despertaria la "memòria encarnada" en els sentits plantejada per Marks, una memòria que no és d'un únic individu, sinó que és cultural (Marks, 2000: XIII-XIV). La col·lectivitat de la memòria s'aprecia quan l'ancià que ensenya a Charlotte l'estudi on busca tranquil·litat per escriure percep l'olor a Polònia, com també ho fa Charlotte (imatge 6).

Aquesta memòria encarnada es pot alinear amb la importància que Hirsch concedeix al que és corporal i als efectes psíquics que caracteritzen les ferides de la postmemòria (Hirsch [2012] 2021: 57-58). La pensadora aprecia la sensació del trauma representada per la marca a la pell de les víctimes de l'Holocaust. Una marca que una filla de la segona generació podria sentir en la seva pròpia pell en identificar-se amb la mare

Imatge 6. L'olor d'un estudi recorda Polònia a Charlotte



Font: *Demain on déménage* (C. Akerman, 2004). Cortesia Les Poissons Volants.

(Hirsch [2012] 2021: 45). Les marques es podrien inscriure en l'experiència corporal de les filles de supervivents, així com Charlotte reviu l'olor a Polònia sense necessitat d'haver-la conegut directament. L'historiador Pierre Nora havia entès la memòria com allò que s'encarna en els grups vivents i que està en moviment constant com un record borrós (Nora [1984] 2008: 200). Amb això Nora es referia a "els llocs de memòria" en un sentit material, simbòlic i funcional que podria abastar diversos elements (Nora [1984] 2008: 33).

A *Demain on déménage*, el diari, els espais i les olors que s'associen amb el passat familiar es podrien entendre com a llocs de memòria. Llocs de memòria del que és íntim de la directora, així com ho era la Magdalena Proustiana per a l'escriptor. Dos instants llunyans són units per l'element evocador, o accelerador –utilitzant la paraula deleuziana (Deleuze, 1983)–, que fa passar d'un instant present a l'instant passat, en un salt material i formal en el temps intern dels personatges, que, al seu torn, remouen el temps interior de la mare d'Akerman davant el record del passat que ara es torna, de manera diferent, present en la seva vivència.

Mapes de proximitat

Partir de la primera persona del singular i de les seves vivències vinculades al passat familiar duu al fet que en les seves trobades amb els altres Akerman estableixi una relació de proximitat respecte de la distància amb la qual mostra les persones filmades en els seus plans generals sostinguts en el temps. Catherine Russell aplicava la noció *autoetnografies* a pel·lícules del cinema experimental que parteixen de la primera persona i que poden formar part de microcultures, processos històrics o qüestions socials més àmplies (Russell, 1999). La teòrica enllaçava l'autoetnografia amb la manera en què les i els cineastes plasmen en primera persona l'experiència de l'alteritat de la realitat, i creen treballs que poden formar part de la memòria cultural d'un moment determinat de la història (Russell, 1999; Moreno Pellejero, 2021: 54).

Jan i Adeila Assmann van estudiar aquesta memòria cultural, una memòria que es focalitza en punts fixos del passat i es conserva a través de ritus, festivals o mites –i, en aquest cas, pel·lícules–, per contribuir a formar una identitat col·lectiva amb la qual es preserven pràctiques culturals (Assmann, J. [1992] 2011). Aquesta memòria, al seu torn, interactua amb la memòria individual, en què es difuminen les fronteres entre l'interior i l'exterior de la ment, on el cos reforça els records a través del poder de l'afecte (Assmann, A. [1999] 2021). Al cinema d'Akerman, la memòria cultural i col·lectiva que abasta altres persones es construeix partint de la primera persona per connectar amb l'altre de si mateixa. L'alteritat s'inverteix en la primera persona de la qual parteix Akerman i genera una aproximació des del respecte cap a la persona mostrada i les seves vivències normalment vinculades a les desterritorialitzacions amb què s'identificava la directora.

Com si fos una etnògrafa, Akerman reactiva una mena de memòria involuntària proustiana d'allò que no ha viscut directament en carn pròpia, però que sent en el seu cos com a filla de supervivents. A *De l'autre côté* la separació de la tanca que separa els Estats Units de Mèxic filmada en *travellings* laterals llargs o la vigilància nocturna d'una càmera de la Patrulla Fronterera que controla immigrants clandestins mexicans que travessen el desert durant la nit contrasten amb l'hospitalitat de les famílies mexicanes que reben Akerman a la seva llar (imatge 7). Una mare que ha perdut el seu fill (imatge 8), un altre que no ha rebut notícies del seu germà després que hagi creuat a l'altre costat, o aquell que en va perdre el seu després que el guia pagat abandonés el seu grup al desert. Del costat nord-americà, una parella de locals creu que els mexicans duen la verola.

Imatge 7. La càmera de la Patrulla Fronterera vigila el pas pel desert de mexicans clandestins camí als Estats Units



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

Imatge 8. Una mare mexicana explica haver perdut el seu fill quan passava als Estats Units



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

La teòrica Anita Leandro recorda que l'estiu de l'any 2002 el Govern israelià va aixecar una barrera de 700 km a Cisjordània amb el pretext de frenar actes terroristes al territori palestí ocupat per Israel, la qual cosa va coincidir amb l'any en què Akerman va filmar la frontera de Mèxic amb els Estats Units

enmig del desert, entre Agua Prieta i Douglas. La investigadora relaciona les dues fronteres amb la posició diametralment oposada d'Akerman a la geopolítica sionista i la seva lògica d'expansió territorial (Leandro, 2018). Durant el rodatge nocturn del mur a *De l'autre côté*, Akerman i el seu equip van trobar un grup de vuit persones que travessaven el desert després d'haver estat abandonades pel guia; l'equip els va donar allotjament, menjar i beguda. Una escena mostra el grup compartint taula; en aquest moment, un home agraeix el gest i llegeix un text que ha escrit sobre les raons per les quals algú pot decidir travessar la frontera de manera clandestina (imatge 9).

Imatge 9. Un home d'un grup que intenta travessar la frontera llegeix un text sobre les raons per les quals una persona decideix creuar



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

Seguint Emmanuel Levinas, la directora es posa del costat de l'alteritat, entenent l'altre com el rostre pel qual cal donar alguna cosa sense imposar-se, on el rostre és el lloc de la reivindicació de l'essència humana (Levinas [1961] 2002: 232). La proximitat a aquestes persones es veu afavorida pel temps sostingut que passa pels seus rostres, alguna cosa que alhora es plasma des de la distància que brinden els plans generals amb els quals es respecta la seva intimitat, i duu les i els espectadors a una posició estrangera des de la qual escoltem les històries de les persones oposades (Moreno Pellejero, 2024: 183). L'altre que aquí s'entén com un altre de la realitzadora o de la persona espectadora, així com subjecte per a si mateix; de la mateixa manera que l'altre també està en la mateixa realitzadora o en les i els espectadors des d'un punt de vista extern, mentre són subjectes per a si mateixos.

Al final de la pel·lícula, un *travelling* frontal d'una carretera mostra el camí cap a Los Angeles des de l'interior d'un cotxe, al mateix temps que s'escolten el violoncel de Sonia Wieder-Atherton i la veu en *off* d'Akerman que explica la història de David i la seva mare, els quals van partir als Estats Units, el primer a la recerca de la segona. Tant les preses de la càmera de la Patrulla Fronterera per controlar el pas dels mexicans als Estats Units com la presa final de la carretera són represes en la instal·lació d'Akerman *Une voix dans le désert* (2002). La directora va instal·lar una pantalla de deu metres entre una

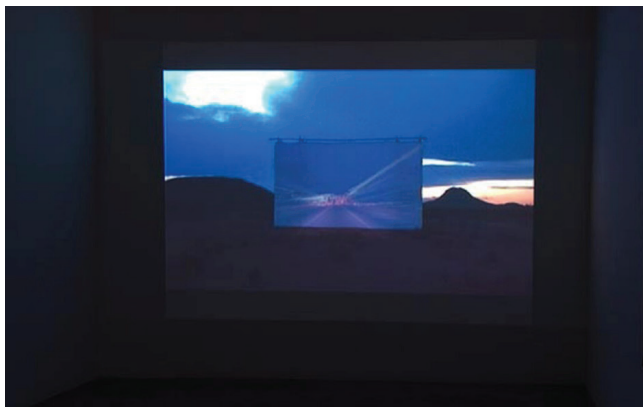
munyanya nord-americana i una altra de mexicana a la frontera del desert d'Arizona, on va projectar aquestes imatges variant l'anvers i el revers, en funció del costat de la frontera des del qual es contemplés la pantalla.

La projecció es va fer a cel obert durant 8 hores i 8 nits, on la recitació d'Akerman alternaria de manera successiva entre el castellà i l'anglès amb un marcat accent francès. Mentre les seqüències i la lectura es repeteixen, el temps transcorre en el desert d'Arizona en el qual s'inscriu la instal·lació, que passa de la foscor de la nit a la de l'alba, fins a arribar a la llum del començament del dia; crea un treball impressionista en temps real per a qui es troba davant l'obra efímera, la nitidesa de la imatge de la qual s'esvaeix conforme s'obre pas el dia. Si en les primeres imatges projectades de la presa des del cotxe, la carretera sembla un pas que uneix els dos costats de la frontera i es perd en el fons del desert, conforme la imatge es desdibuixa amb els primers raigs de llum s'evidencia la pantalla blanca i es reforça la presència del mur en el qual es perden les històries de les famílies mexicanes. La frontera mexicana pot evocar altres murs i conflictes contemporanis.

Un cop filmat, aquest registre es va integrar en la instal·lació *From the Other Side* (2002), que estava formada per tres peces: la primera es tractava d'un monitor de vídeo que mostrava la seqüència final del film, la segona constava de divuit monitors amb diverses imatges de la pel·lícula i la tercera es corresponia amb el registre de la projecció a pantalla gran d'*Une voix dans le désert* (imatge 10). Rosi Braidotti havia utilitzat la noció *subjectes nòmades* en referència a aquells subjectes capaços d'expandir el seu pensament en l'afirmació i el reconeixement de les seves identitats i diferències (Braidotti [1994] 2000).

Els subjectes nòmades criden a la necessitat de l'acció, considerant els diversos nivells d'identitat, subjectivitat i diferències (Braidotti [1994] 2000: 189-202). El subjecte nòmada implica moviment i expansió en la seva capacitat

Imatge 10. Una pantalla en el desert mostra la carretera cap a Los Angeles mentre la veu en off d'Akerman explica la història d'una família en la instal·lació *Une voix dans le désert* (2002)



Font: Tercera peça de *From the Other Side* (C. Akerman, 2002). Fondation Chantal Akerman i Marian Goodman Gallery.

d'*esdevenir*, en canvi constant. La pensadora reconeix el moviment dels subjectes nòmades en afirmar el caràcter positiu de la diferència, en la seva multiplicitat i contínua transformació, que renuncien a les identitats fixes "en favor de un fluir de devenires múltiples" (Braidotti [1994] 2000: 131). El moviment i l'expansió dels subjectes nòmades també està present al cinema personal d'Akerman, en les seves cerques del passat familiar o en l'afirmació de la seva sexualitat, com també a la seva posició marcada com a dona que fa cinema. Com els subjectes nòmades teoritzats per Braidotti, Akerman està en moviment i expansió constants, alguna cosa que connecta amb les persones que troba en les seves pel·lícules vinculades als exilis i amb els seus espectadors a través de les seves pel·lícules.

Una postmemòria fisiològica que esdevé col·lectiva

Es podria dir que a les pel·lícules d'Akerman s'hi materialitza la postmemòria d'allò que la directora sent en el seu propi cos i cerca comprendre, el que li ha estat transmès a través dels gestos de les dones que ha vist en la seva infància, els objectes, els silencis, els espais i les olors que troba i que li evoquen aquell passat que es manifesta en el seu present. Aquest passat es pot transformar en el que és concentracionari o en el moviment de la desterritorialització que podem experimentar des de les nostres pròpies vivències les persones a l'altre costat de la pantalla.

Influïda pel pensament de Bergson i les seves reflexions sobre la matèria, així com per experiments psicològics i filosòfics d'inicis del segle XIX que van considerar la visió com un efecte fisiològic la percepció del qual seria de naturalesa subjectiva, i van accedir a l'interès per la "visualitat encarnada" o "hàptica", Marks considera que la memòria es materialitza en els sentits (Bergson [1896] 1949: 109; Marks, 2000: 123). Els sentits són evocats en les pel·lícules d'Akerman a partir dels plans sostinguts mentre observem la gestualitat mecànica i continguda de Jeanne Dielman en la realització de les tasques domèstiques, a partir del diari de l'àvia i les olors a *Demain on déménage*, o de les històries trobades a *De l'autre côté*. Aquests elements s'integren en les pel·lícules d'Akerman i aconsegueixen una forma-ritual capaç de despertar una memòria física del passat, no només del passat que la directora ha viscut, sinó també del que no ha viscut directament, però que està latent en el seu present, així com ho farà en el seu futur. La forma-ritual de les seves pel·lícules es transforma en un mitjà que mou les memòries fisiològiques pròpies del seu públic espectador, a partir d'allò que ens evoca el que s'ha mostrat a la pantalla en relació amb les nostres experiències de vida, i genera una mena de postmemòria col·lectiva i subjectiva al mateix temps.

Marks relaciona l'evocació dels sentits activada per la memòria amb la noció de *mimesis*; no obstant això, en lloc d'entendre-la com a imitació, seguint els filòsofs grecs, s'acosta al pensament de Benjamin, qui l'entén com quelcom que desperta la presència

material de l'altre, en una relació d'indexicalitat –referida a un estat de coses– més que en una relació icònica –basada en la similitud– (Marks, 2000: 115). Amb tot això, Benjamin es refereix a la capacitat de la naturalesa i, especialment, de l'ésser humà de produir semblances, com passa en els comportaments mimètics que el filòsof aprecia en el joc infantil, on l'infant no només imita altres persones, sinó que també pot imitar un ferrocarril o un molí de vent (Benjamin [1933] 2007: 213-214).

L'interès de Marks per la mimesi també es veu influït per Bergson, qui va considerar que per mitjà de la repetició de certs fenòmens cerebrals es podrien prolongar velles percepcions que portarien a la possibilitat que els records tornessin al moment actual (Bergson [1896] 1949: 254), i per *Mimesis* ([1946] 1996) d'Erich Auerbach, per a qui la mimesi requereix una resposta i una relació dinàmica entre la persona que escolta o la persona lectora, i la història o el text; amb la qual cosa, cada vegada que la història es torna a explicar, els sentits la tornen a crear en el cos de la persona oient/lectora (Marks, 2000: 111-116). La mimesi es relaciona així amb la representació del detall d'un objecte de tal manera que pot transmetre una sensació que traspasa la pantalla i arribar al cos de la persona espectadora, qui recorda la sensació corporal que li produeix allò que està veient i que reconeix, reactivant aquesta sensació per mitjà de la memòria física, que Marks relaciona especialment amb l'experiència del tacte (Marks, 2000: 111-115). Aquesta noció de mimesi vinculada al moviment dels sentits i de les memòries en un moviment dinàmic ens duu a una nova vivència en el moment de trobada amb el film –més enllà de la mimesi entesa com a còpia de la realitat– a les persones espectadores.

L'experiència física de la memòria s'alinearia amb la postmemòria de la segona generació de supervivents teoritzada per Hirsch ([2012] 2021). Hirsch troba en el que anomena “estructures memorials” la possibilitat que les persones menys afectades directament pel trauma puguin connectar amb la generació de la postmemòria (Hirsch [2012] 2021: 66). La literatura, l'art, les autobiografies o els testimoniatges de la segona generació tractarien de representar “els efectes duradors del que significa conviure íntimament amb la pena, la depressió i dissociació que pateixen els supervivents d'un imminent trauma històric”, la qual cosa pot anar més enllà a través d'una sèrie d'estructures de mediació i connectar amb persones que no són part de la segona generació directament (Hirsch [2012] 2021: 61, 64).

Les pel·lícules d'Akerman poden funcionar així com una mena de llocs de memòria, seguint el terme de Nora ([1984] 2008: 33), tant per a aquelles persones que tenen un vincle familiar amb el trauma de la Xoà, com per a aquelles a les quals s'estén perquè són part d'un col·lectiu en què s'habita, encara que no s'hagi sofert directament. Aquests llocs, al seu torn, permeten revaloritzar espais comunament oblidats per la historiografia, el pensament o les estructures memorials sovint “masculinitzades”. Aquí els espais domèstics i el que és ordinari també esdevenen enclavaments de la memòria que parteixen del que és íntim i s'inscriuen en les pel·lícules d'Akerman i

les seves formes rituals mitjançant les quals es transmeten vivències als espectadors. Per a les persones espectadores que romanem davant els films d'Akerman es pot fer visible allò que no és visible a simple vista, i connectar amb el passat traumàtic per un moment en el present; portant-nos a una dimensió sensible que també és política en la relació de proximitat des de la distància que s'estableix amb les persones mostrades; en l'experiència física que desperten el record de les nostres pròpies vivències, allò que podem identificar o la trobada amb la diversitat de nosaltres mateixes.

Nota final

Aquesta recerca ha rebut el primer premi dels XXXV Premis CAC a la investigació sobre comunicació audiovisual.

Notes

1. Pollock i Silverman van utilitzar el terme *concentrationary*, proposat per la poeta surrealista i deportada política a Mauthausen Jean Cayrol, per referir-se a una nova forma d'art resultant de les experiències en els camps de concentració. Ho van reprendre en el projecte *Concentrationary Memories and the Politics of Representation*, amb el qual es van proposar repensar les relacions entre diverses propostes estètiques i polítiques sorgides després de la Segona Guerra Mundial, quan apareixen les imatges dels camps de concentració alemanys i es revelen els testimoniatges d'alguns supervivents. Les teòriques indiquen així mateix que el terme *concentrationary* va ser encunyat per David Rousset, un deportat polític de Buchenwald, que va analitzar el sistema del *concentrationary universe*, quelcom que Hannah Arendt desenvoluparia el 1951 en la seva anàlisi del “dimoni”, una de les seqüeles d'aquell univers. Parteixen també de Giorgio Agamben i Paul Virilio, els quals van suggerir que el camp i la guerra són matrius de la societat de la postguerra, les formes culturals i les subjectivitats de la qual serien simptomàtiques de l'imaginari concentracionari. Vegeu, Pollock, G. i Silverman, M. (2015). *Concentrationary Imaginaries: Tracing Totalitarian Violence in Popular Culture*. Londres, Nova York. I. B. Tauris, pàg. XIII-XIX.
2. Els estudis sobre el cinema d'Akerman vinculen la memòria a l'experiència del trauma familiar i l'origen jueu de la directora, tot i que no arriben a desenvolupar la qüestió de la memòria i de la postmemòria. En destaquen els monogràfics d'Ivonne Margulies (1996), Veronica Pravadelli (2000) o Renata Otero (2007). D'altra banda, la teòrica Griselda Pollock (2013) vincula la memòria amb els objectes i les possibilitats de connectar amb el trauma que brinda l'art, la qual cosa aprecia a *Demain on déménage* (2004) d'Akerman. Per part seva, Anita Leandro (2017) ha destacat la capacitat de la directora belga de crear la seva pròpia memòria a través de les seves

pel·lícules. De la mateixa manera, la investigadora Maud Jacquin (2004), en una anàlisi comparativa entre *Demain on déménage* i la instal·lació *Marcher à côté de ses lacets dans un frigidaire vide*, realitzades per Akerman el 2004, destaca la porositat de la narrativa de totes dues obres, que transforma les concepcions dominants de la narració, la identitat o la memòria.

3. Maurice Halbwaks ([1968] 2004) va entendre la memòria col·lectiva com la pròpia d'un fenomen social, perquè la memòria individual i els records basats en les experiències individuals estan influïts per l'ensenyament rebut dels grups als quals pertanyem, als quals ens pot unir la família, la religió, la classe social o una comunitat determinada. Això, al seu torn, contribueix a generar la identitat de les persones, la cultura i la història. D'altra banda, Paul Ricoeur ([2000] 2003) es pregunta què succeeix amb la representació present de quelcom absent. En el seu intent de respondre aquesta pregunta troba abusos de la memòria a través de commemoracions que imposen el record. Considera també que la memòria té una triple atribució: "a sí, a los próximos, a los otros" (p. 193). En aquest marc, el teòric postula una política de la memòria justa, basada en un record responsable i ètic, a més de considerar la possibilitat d'un eventual dret a l'oblit.
4. En una jornada en què se la va convidar a parlar sobre la influència de Proust al seu cinema, Akerman recorda com la seva cosina parlava de Proust cada vegada que visitava la família a Brussel·les. Akerman va llegir per primera vegada Proust als 15 anys, sent la seva lectura inicial "La presonera", volum 5 de *A la recerca del temps perdut* (Proust [1927] 1980). Aquesta lectura li va causar un gran impacte, ja que li va descobrir el món de l'homosexualitat o de les relacions de classe en un moment en què ella no en podia parlar.

Referències

- Adorno, T.W. (1984). *Dialéctica negativa*. Taurus. (Treball original publicat el 1966)
- Adorno, T.W. (2009). *Teoría estética* (F. Desideri i G. Matteucci, Eds.). Einaudi. (Treball original publicat el 1970)
- Akerman, C., i Godard, J.-L. (2020). Entrevista sobre un proyecto. *Conversación entre Chantal Akerman i Jean-Luc Godard. Lumière, Especial Chantal Akerman*. [bit.ly/3TWyh4j](https://doi.org/10.1017/9781108884410.003) (Treball original publicat el 1980)
- Akerman, C. (2004). Le frigidaire est vide. On peut le remplir. A: C. Paquot (Ed.), *Chantal Akerman: Autoportrait en cinéaste* (pp. 8-167). Cahiers du cinéma, Centre Pompidou.
- Akerman, C. (2013) *Une jeune cinéaste lit Proust* [Seminar]. Amphithéâtre Marguerite Navarre, Collège de France, París. [bit.ly/44130la](https://doi.org/10.1017/9781108884410.003)
- Akerman, C. (2014). Une jeune cinéaste lit Proust. In: A. Compagnon (Ed.), *Lire et relire Proust*. Cécile Defaut Éditions.
- Akerman, C. i 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. (Treball original publicat el 1999)
- Assmann, J. (2011). *Cultural memory and Early civilization. Writing, Remembrance, and Political Imagination*. Cambridge University Press. (Treball original publicat el 1992)
- Atherton, C. i Roma, V. (2023-2024). *Conversación entre Claire Atherton y Valentín Roma a propósito del montaje de la exposición Chantal Akerman: Encarar la imatge*. [Exposició]. La Virreina Centre de la Imatge, Barcelona.
- Auerbach, E. (1996). *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Fondo de Cultura Económica. (Treball original publicat el 1946)
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los Pasajes* (R. Tiedemann, Ed.). Akal. (Treball original publicat el 1982)
- Bergson, H. (1949). *Matière et Mémoire: Essai sur la relation du corps a l'esprit* (50ª ed.). Presses Universitaires de France. (Treball original publicat el 1896)
- Blanchot, M. (2008). *La conversación infinita*. Arena. (Treball original publicat el 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. (Treball original publicat el 1994)
- Deleuze, G. (1983). Curso 39 (J.C. Jarrell, Transcr.). *La voix de Gilles Deleuze en ligne*. bit.ly/440mmXD
- Deleuze, G., i Guattari, F. (2002). ¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?. A: *Mil Mesetas: Capitalismo y esquizofrenia* (pp. 155-171). Pre-Textos. (Treball original publicat el 1980)
- Didi-Huberman, G. (2006). *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo: Filosofía e historia. (Treball original publicat el 2000)
- Duras, M. (1985). *La douleur*. Gallimard P.O.L.
- Friedan, B. (2009). *La mística de la feminidad*. Cátedra. Instituto de la Mujer. (Treball original publicat el 1963)
- Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. Prensas Universitarias de Zaragoza. (Treball original publicat el 1968)
- Hirsch, M. (2021). *La generación de la posmemoria: Escritura y cultura visual después del Holocausto*. Carpe Noctem. (Treball original publicat el 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. (Treball original publicat el 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. (Tesi doctoral, Universitat Pompeu Fabra). 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. (Treball original publicat el 1984)
- Otero, R. (2007). *Chantal Akerman: Estrategias de la autorrepresentación* (Tesi 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. A: N. Chare, i D. Williams (Eds.), *Representing Auschwitz: At the Margins of Testimony* (p. 233). Palgrave Macmillan.
- Pollock, G., i 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. (Treball original publicat el 1923)
- Ricoeur, P. (2003). *La memoria, la historia, el olvido*. Editorial Trotta. (Treball original publicat el 2000)
- Russell, C. (1999). *Experimental ethnography*. Duke University Press.
- Sánchez, S., i 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