

» Consideraciones de una espectadora de *Jeanne Dielman* de Chantal Akerman¹

Paula Maccario

En una entrevista de 2009 para *Criterion Collection*, Akerman relata su experiencia en la creación y realización de su película *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles*, cuyo impacto quedó firmado ya en el modo que fue recibida su *première* en mayo de 1975 en el Festival de Cannes (“La quincena de los realizadores”) Con respecto a la presentación del film, Akerman dice

[...] cuando mostraron la película en La quincena de Directores en Cannes, Delphine [Seyrig, la actriz protagonista] y yo estábamos sentadas atrás, y las personas se paraban y se iban de la sala. Podías escuchar los asientos golpeándose... allí fue cuando me di cuenta de que las personas no podían soportarla².

Efectivamente, la sensación, la reacción física que genera en sus espectadores *Jeanne Dielman* es insoportable. En los 201 minutos que

1 Este trabajo es el resultado de las conversaciones y clase dictada junto con la profesora Liliana Pereyra para el Seminario Cine, Política y Derechos Humanos, en la Facultad de Filosofía y Humanidades (UNC), en noviembre de 2018. Quisiera agradecer a Liliana por las conversaciones y discusiones en torno a los temas trabajados aquí, y por poner a disposición su conocimiento, bibliografía y recorrido intelectual y extensionista para la realización de este texto. Indicamos aquí la bibliografía general utilizada para este artículo que no ha sido citada: Bergstrom, Janet, “Keeping a distance: Chantal Akerman’s *Jeanne Dielman*”, British Film Institute [página web], 15/10/2015, <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/keeping-distance-chantal-akerman-s-jeanne-dielman>, accedida el 19/11/2019; Despentes, Virgine, Teoría King Kong, Melusina, Madrid, 2007; Filmscalpel, Regarding the Pain of *Jeanne Dielman* (video ensayo), EEUU, 2016, <http://www.filmscalpel.com/regarding-the-pain-of-jeanne-dielman/>, accedido el 20/11/2019; Federici, Silvia, El patriarcado del salario. Críticas feministas al marxismo, Traficantes de Sueños, Madrid, 2018; Solanas, Valerie, Manifiesto SCUM. Sociedad exterminadora del macho, Mansalva, Buenos Aires, 2018.

2 Akerman, Chantal en entrevista para *Criterion Collection*, 2009, <https://www.youtube.com/watch?v=8pSNOEYSIlg>, accedida el 19/11/2019.

dura la película, vemos a un ama de casa (Jeanne) desarrollando sus tareas del hogar en tres días, con el automatismo y alienación que conlleva la labor del hogar. Es decir, lo que hacemos y lo que vemos a otras hacer todos los días. Las palabras de Akerman sobre sus intenciones son contundentes: “cuando vemos a una persona haciendo la cama y levantando los platos cotidianamente, no vemos a las personas”, se trata de “acciones devaluadas de lo cotidiano” en la pantalla grande³.

La cámara es indiferente, filma sin otro objetivo más que el de *mostrar eso que hay*. Parafraseando a Dennis Lim, en una nota publicada en el *New York Times*, la indiferencia metódica del título da cuenta de la aproximación de la directora en este film consagrado como una de las primeras obras feministas de cine. La concreción de lo cotidiano, en escenas lo suficientemente extensas como para alterar la relación que los espectadores solemos tener con una película, es abrumadora⁴. Las acciones, que comúnmente tienen una función dramática en la pantalla, una justificación de algo que sigue en el relato, aquí no significan nada más allá de ellas mismas: lavar los platos, pelar papas, ir al mercado, y vuelta a empezar.

La invitación a conocer a Jeanne en sus fibras más íntimas comienza al anochecer de un lunes (lo sabemos por una conversación del día siguiente, “nos vemos el martes que viene”, coloquial y fijo, como se cumple cualquier cita semanal pactada). La primera vez que la vemos, la vemos en la cocina de su departamento, haciendo la cena. Luego, la vemos interactuar con un señor en la puerta del departamento en cual ella vive. La interacción, mínima, no cursa palabras: es más bien un ritual de conductas comunes, de buenos modales (ella recibe el sombrero y el saco del señor, se va de escena —cuelga las pertenencias en algún perchero de la casa, suponemos). Inmediatamente desaparecen tras una puerta, mientras la cámara se mantiene fija en el mismo lugar, dirigiendo las miradas sólo hacia el pasillo. Pasado un minuto de cámara fija, los personajes salen detrás de la puerta, ella busca las pertenencias del señor, se las entrega, él

3 Cfr. ídem.

4 Cfr. Lim, Dennis, “Then as Now, The Terrors of the Routine”, *New York Times*, 16/01/2009, <https://www.nytimes.com/2009/01/18/movies/18lim.html>, accedido el 19/11/2019.

le da dinero y saluda hasta la semana siguiente. Ella guarda el dinero en una vasija que tiene como centro de la mesa en el comedor.

Sabemos que Jeanne es una trabajadora sexual: mientras hierve la cena, tiene sexo a cambio de dinero con su cliente. En los días siguientes, también, veremos otros clientes. Saca la toalla que posa sobre la cama para su trabajo, acomoda la cama. Se baña austera y meticulosamente con una esponja en la bañera, se viste. Pone la mesa para la cena: dos platos. Sabemos que Jeanne tiene un hijo, Sylvain, cuando vuelve de algún lugar (suponemos, la escuela, por su portafolios). Sabemos que es madre. Cenar madre e hijo, Sylvain se sienta en la punta de la mesa, ella no (¿cómo estarían dispuestos los lugares si fuera una hija?). Apenas cruzan algunas palabras, nada sustancial. Luego él se sienta a hacer sus tareas, y ella le lee una carta de su tía, la hermana de Jeanne, Fernande.

Sabemos, por la carta, que Jeanne es hermana y tía de un número desconocido de sobrines, sabemos que Jeanne es viuda hace seis años. Y que está bien así como está, aunque Fernande quisiera que viaje a Canadá (donde vive con su marido y sus hijos) para visitar, y tal vez conocer a alguien. Le dice que llegará un regalo por su cumpleaños. Luego, la carta lee: “a veces, cuando pienso en ti, mis ojos se llenan de lágrimas”. Sabemos que su hermana siente algo así como pena por ella (aun tratándola de valiente). No obstante, la correspondencia pasa desapercibida para la cámara, en el relato mudo de los días que compartimos con Jeanne.

Sabemos, también, por uno de los pocos diálogos que Jeanne sostiene con su hijo, que ella no estaba segura de casarse pero que “era lo que se hacía” y ella no quería continuar viviendo con sus tías, quería una vida para ella misma y quería un hijo. Cuenta Jeanne que luego de que el negocio de su difunto marido quebró, entonces se casó con él. Sus tías no estaban de acuerdo, lo consideraban feo e insuficiente, pues una chica linda puede hacer algo mejor. Sabemos que a Jeanne no le importó y se casó igual. Que su marido fuera feo no era relevante. Inmediatamente Sylvain le cuestiona su deseo sexual: “¿si era feo, querías hacer el amor con él?”, la respuesta fría, calculadora pero no cínica de la madre es radical: “feo o no, no era importante. Además, ‘hacer el amor’ como le dices, es meramente un detalle. Y te tuve a ti, y él no era tan feo”. Vale la pena pensar

en el resto de la conversación: “¿Te casarías de nuevo?”, pregunta el hijo, “no, ¿acostumbrarme a alguien más?”, “quiero decir, alguien a quien ames... si yo fuera mujer no podría hacer el amor con alguien de quien no estuviera profundamente enamorada”. Jeanne muestra aquí su lugar, el que ella ocupa por ella, “¿cómo podrías saberlo? No eres una mujer”. Se apagan las luces hasta mañana. Su hijo no sabe que la madre es trabajadora sexual, y entendemos que el juicio moral de Sylvain entiende que el cuerpo y el deseo de la mujer está directamente relacionado con un amor romántico para con su pareja, como dicta la tradicional y conservadora mirada hacia las mujeres con respecto al sexo. Sabemos que Jeanne no practica esa imagen de mujer, aunque la aparenta. Sabremos de su indiferencia para con los niños cuando cuida al bebé de una vecina: no le importa. Sabemos que Jeanne guarda apariencias de una mujer “bien” pero que no lo es, y pareciera no importarle serlo tampoco.

La dirección y constitución del film propone que nos acerquemos de a poco a la cotidianidad aburrida, pacífica (en principio) y solitaria de un ama de casa, madre, viuda y prostituta, de posguerra. Jeanne planifica cada minuto de cada día, hasta el punto de generar ansiedad, enojo, apatía en sus espectadores. Akerman explica que esta producción de rituales en la vida cotidiana, se asemejan a los que ella vivió rodeada de mujeres: “crecí rodeada de mujeres, veía todo eso... el estilo de vida de Europa del Este... saber y planificar todo lo que tiene que hacer, minuto a minuto, trae un tipo de paz y mantiene la ansiedad acorralada” —específicamente, se refiere a las mujeres judías, sobrevivientes de campos de concentración nazis, como su familia, “...todo se convertía en un ritual, creo que era para reemplazar el ritual judío”⁵.

A medida que los minutos avanzan y conocemos a Jeanne, nos enfrentamos a ella, la entendemos, casi cómplices del violento final con el que Akerman nos cierra la puerta en la vida de su protagonista.

En distintas entrevistas a la directora y en distintas notas con respecto al impacto de este film en las comunidades cinéfilas, se enfatiza su carácter feminista: da cuenta de las tareas de las mujeres, obviadas por el cine. No intenta mostrar una heroína o un *role-model*, ni una víctima de un sistema opresivo por su condición de mujer.

5 Cfr. entrevista de Akerman, Chantal para Criterion Collection, ídem.

Akerman no pretende hacer una película militante del feminismo (de hecho, se corre de los ismos, sostiene que la incomodan). No obstante, la indiferencia de la cámara, sin juicios morales que dirijan la mirada de sus espectadores a cierta representación de la vida de una mujer como la de nuestra protagonista, es la que nos invita a leer en clave feminista esta película. Pareciera provocarnos a propósito, situarnos en un lugar incómodo, insoportable, de *ver lo que hay* sin distracciones. Los sonidos del agua hirviendo, de la comida haciéndose, del lavado de los platos, el café con leche que merienda, los pasos de sus tacos y la ausencia de diálogos (con pocas excepciones para 3 horas y 15 minutos) terminan por aturdirnos.

Resulta interesante traer a colación las palabras que Sontag nos recuerda de Woolf en *Regarding the Pain of Others*, que, si bien tratan sobre el poder de las fotografías de la guerra, es posible extrapolar sus reflexiones a las crudas imágenes de *Jeanne Dielman*...: los actos representados por Jeanne no son argumentos, sino, en palabras de Woolf

“[...] crudas declaraciones de hecho dirigidas a nuestros ojos”. La verdad es que no son “simplemente” nada, y ciertamente no son considerados sólo como hechos... pues, como inmediatamente agrega [Woolf] “el ojo está conectado con el cerebro; el cerebro con el sistema nervioso. Ese sistema envía sus mensajes en un flash atravesando cada memoria pasada y sentimiento presente”⁶.

Continuando con las declaraciones de la directora sobre su experiencia en la realización de la película, nos dice que escribió el guión en dos semanas, “cuadro por cuadro sabía lo que quería” pues “estaba en mi sangre”, y que el equipo que precisó para la hacerla fue constituido en un 80 por ciento por mujeres (“porque quería mostrar que era enteramente posible”). *Jeanne Dielman* es una representación de un testimonio personal en términos de un perfil de mujer (por así decirlo): se trata de ficción, claro, pero nos provoca memorias comunes de los actos cotidianos, devaluados, alienantes de la labor guardada para las mujeres en el hogar. Akerman no protesta

6 Sontag, Susan, *Regarding the Pain of Others*, Farrar, Straus and Giroux, Nueva York, 2003, p. 53. Traducción nuestra. Sontag cita a aquí a Woolf en *Tres Guineas*, Godot, Buenos Aires, 2020.

contra el lugar que representa Jeanne, pero lo reconoce tal cual es y nos presiona a que lo soportemos. Oscilamos entre ser espectadores o cobardes inhabilitados a darle toda nuestra atención a lo que muestra la pantalla⁷.

Lejos de acompañar la pena que Fernande pudiera sentir por su hermana, o la indiferencia que manifiesta Sylvain por su madre (aunque se mezcla con un diálogo edípico en el que él confiesa que de niño no quería que su madre hiciera el amor con su padre, indiferencia a la constitución de su madre como persona —más allá y por fuera de la confesa maternidad deseada), como espectadores, y no cobardes, nos posicionamos con y contra Jeanne. No sabemos qué piensa, sólo podemos acompañarla en sus días. Sin embargo, seguimos con ella la tensión que comienza a acumularse, la sensación de suspenso que nos lleva hasta la “horrible lógica del final”⁸. La cámara, que aquí cumple la función de nuestros ojos, no tiene piedad, y nosotros, mirándola desde ahí, tampoco.

El último día que muestra el film es la clave que desencadena la cercanía entre cordura y locura de una vida alienada, anestesiada, cuando ya estamos comprometidos con Jeanne. El miércoles (que correspondería a la cronología de la película) ella se despierta antes de la hora debida y se descompagina la rutina que mantiene su ansiedad acorralada (como citamos de Akerman antes): el correo está cerrado, en el café al que concurre a la mañana la atiende otra moza que no es la de siempre, el café con leche le sale mal, no encuentra el botón que necesita para arreglar el saco de Sylvain. Pequeños detalles insignificantes que van acumulando la tensión de una mujer cuyos días giran en torno al cumplimiento disciplinado de esos detalles insignificantes: sabemos que algo va a suceder. Más aún, *esperamos que algo suceda*. Jeanne, con sus gestos apenas manifestados pero contundentes, nos impone la ansiedad que le genera no poder cumplir con sus deberes. Y finalmente llega el momento que esperábamos, donde *ella hace algo*, *ella hace que suceda algo*, a pesar de que ella hace mucho a lo largo del film (y lo sabemos porque la acompañamos). Hace algo por ella, que le pone fin a la ansiedad.

⁷ Cfr. *ídem*.

⁸ Cfr. Lim, Dennis, “Then as Now, The Terrors of the Routine”, *ídem*.

Consideraciones de una espectadora de
Jeanne Dielman de Chantal Akerman

Akerman dice que *Jeanne Dielmann* “es como una tragedia griega, aunque prácticamente no hay nada allí”.

