

DESMONTAR LA INTRUSIÓN DEL VOYEUR. LA POSICIÓN DE LA MIRADA EN EL CINE DE CHANTAL AKERMAN

ARIADNA MORENO PELLEJERO

INTRODUCCIÓN

La figura del *voyeur* ha encarnado a aquel que mira sin ser visto en manifestaciones artísticas tan diversas como la pintura, el grabado o la literatura en diferentes momentos de la Historia del arte. No obstante, el término se utiliza a partir de finales del siglo XIX en la literatura y, posteriormente, se extiende a medios como la pintura o el cine¹. Habitualmente, el *voyeur* se asocia con un hombre que siente placer ante el erotismo que le suscita observar a una mujer en su intimidad. En cierto cine clásico se ha vinculado con la figura de espías, reporteros, psiquiatras o policías que, frecuentemente, siguen a una mujer (Denzin, 1995). Sus miradas pueden, a su vez, vehicular la del espectador, al quedar esta última posicionada en la del *voyeur*-personaje e, indirectamente, en la del *voyeur*-director. Esto habría llevado a que la teoría filmica feminista, especialmente a partir de la década de los setenta, cuestionara la manera en la

que se direcciona la mirada hacia las mujeres, presentadas como objetos erotizados, en gran parte del cine mayoritario (Mulvey, 1989: 16-17).

En la actualidad, se ha apreciado, asimismo, un *voyeurismo* mediatizado basado en presenciar la privacidad del otro en las redes sociales. Este otro participa en una suerte de exhibición pública de su intimidad a fin de entretener, mientras el que mira puede consumir imágenes e información aparentemente reales sin necesidad de interactuar (Calvert, 2004: 8; Sanabria, 2008: 164)². De este modo, la televisión o las redes sociales se convierten en espacios *voyeristas* en los que podemos exponer a los otros una intimidad de momentos vinculados a la felicidad y la gratificación personal, convirtiéndonos en una suerte de *voyeurs* observados, que generan y observan autobiografías mediáticas a partir de modelos colectivos como los *selfies*; algo que puede llevar a los *voyeurs* a proyectar una serie de pasiones asimétricas, como la admiración o la envidia (Guardiola, 2018: 83; Mesías-Lema, Eiriz, 2022: 2).

El cine de Chantal Akerman, en cambio, logra una forma-ritual en sus películas con la que muestra aquello que de otro modo pasaría desapercibido al partir de sus búsquedas personales como mujer cineasta y como hija de supervivientes de Auschwitz (Moreno Pellejero, 2023). En todo ello, Akerman es consciente de la importancia de la posición de la mirada para cambiar el modo de acercarse al otro y de presentarse a sí misma, permitiendo a los espectadores tomar distancia con respecto a su mirada y la de los personajes. La directora desmonta, así, algunas de las construcciones que habían relegado a las mujeres a un segundo plano en el cine y presenta una alternativa al modo en el que nos relacionamos con las imágenes en la esfera virtual.

Los estudios sobre el cine de Akerman se han centrado en las cuestiones de género y el hiperrealismo (Margulies, 1996), la autorrepresentación (Otero, 2007), o la postmodernidad (Pravdelli, 2000), sin llegar a centrarse en la reflexión en torno al *voyeurismo*; así como tampoco la abundante literatura y homenajes a la realizadora se han focalizado en este aspecto, pese a haber apreciado un cambio de mirada hacia las mujeres en su cine (Delorme, 2015; Uzal, 2021; Ruby Rich, 2016; White, 2019; Mazière y Reynolds, 2019; Schmid y Wilson, 2019; Algarín Navarro, 2020).

No obstante, Ivone Margulies abre la posibilidad de entender el cine de la directora cerca de la antropología y la etnografía al referirse a la distancia desde la que Akerman sitúa la cámara y filma lo cotidiano (Margulies, 1996: 7). En esta línea, Catherine Russell, en 1976, se refirió en un estudio sobre el cine experimental en el que incluyó *Noticias de casa* (*News From Home*, Chantal Akerman, 1976) a la posibilidad de entender como «autoetnografías» ciertas filmaciones que parten de las búsquedas personales de sus directores y pueden formar parte de *microculturas*, procesos históricos o cuestiones sociales más amplias; una noción también aplicada al cine de Akerman posteriormente por algunas teóricas (Russell, 1999: 17, 277, 311; Kiani, 2018; Moreno Pellejero, 2021). Estas teóricas se apartan de la

AKERMAN ES CONSCIENTE DE LA IMPORTANCIA DE LA POSICIÓN DE LA MIRADA PARA CAMBIAR EL MODO DE ACERCARSE AL OTRO Y DE PRESENTARSE A SÍ MISMA, PERMITIENDO A LOS ESPECTADORES TOMAR DISTANCIA CON RESPECTO A SU MIRADA Y LA DE LOS PERSONAJES

concepción de lo etnográfico vinculada a una observación clínica y objetiva de la realidad cuestionada por B. Ruby Rich (2005), así como de la noción de lo etnográfico relacionada con una mirada *voyeurista* que lleva a un impulso de contar historias sobre el «yo» moderno en el cine; a mirar, pero no tanto a escuchar al otro (Denzin, 1995: 211).

El cine de Akerman nos permite reflexionar sobre cómo miramos y cómo nos mostramos, ya desde sus primeras películas. En *Saute ma ville* [Exploto mi ciudad] (1968), entre el caos y el desorden en la cocina de sus padres, descubre su imagen en un espejo y reacciona a ella, como si reaccionara a aquella persona que podría mirarla secretamente. En su segundo corto, *L'enfant aimé ou Je joue à être une femme mariée* [El niño amado o Yo juego a ser una mujer casada] (1971), el personaje interpretado por Claire Wauthion se mira al espejo mientras comenta y reconoce algunas partes de su cuerpo en un acto performativo de afirmación y reconocimiento de sí misma; un fragmento que la directora retomará en su instalación *Dans le miroir* [En el espejo] (2007). En el primer episodio de *Je, tu, il, elle* [Yo, tú, él, ella] (1974), Akerman, interpretando a Julie en su desnudez, antes de abandonar su habitación, descubre a un hombre que la observa desde el exterior, a quien responde levantándose y devolviéndole la mirada, en un momento revelador en el enfrentamiento con el *voyeur*, quien abandona torpemente el lugar tras ser descubierto. Por otro lado, la posición de la cámara se marca desde diversos ángulos del espacio doméstico que se reiteran

introduciendo algunas variables, durante los tres días en los que se muestra a la protagonista realizando las tareas domésticas, en *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975).

Aquí me centraré, no obstante, en el análisis de algunas películas en las que Akerman desmonta la intrusión del *voyeur* con el modo en el que posiciona la cámara respecto a lo filmado o en el que la persona observada en escena devuelve la mirada al *voyeur*, en *Hôtel Monterey* [Hotel Monterey] (1972), *Los encuentros de Ana* (Les Rendez-vous d'Anna, 1978) y *La cautiva* (La Captive, 2000). Films a los que no se ha brindado tanta atención y que considero especialmente relevantes por su modo de acercarse al otro de la directora, de enfrentar la intrusión del mirón por parte del personaje femenino, o de mostrar la complejidad psicológica que puede conllevar la figura del *voyeur*.

HÔTEL MONTEREY: PRIMEROS ACERCAMIENTOS AL OTRO DE LA DIRECTORA

En *Hôtel Monterey* (00:13:23 a 00:19:14) encontramos a algunos de los pasajeros de este hotel neoyorkino en el que Akerman se hospedó en 1972. El cuarto film de Akerman sigue una estructura basa-

Imagen 1. Akerman descubierta por la cámara en *Hôtel Monterey* (Chantal Akerman, 1972)



da en movimientos de cámara lentamente secuenciados y reiteraciones en series de diversos espacios del hotel que contribuyen a crear una experiencia inmersiva, la cual se ve favorecida por el silencio de los austeros corredores y habitaciones, o la quietud de los transeúntes, que la cámara de Babette Mangolte descubre en el lugar. Tras una secuencia de planos del vestíbulo del hotel y otra del movimiento del interior de un ascensor, llegamos a las de los dormitorios en los que la directora hace sus primeros ejercicios de estilo con planos frontales de larga duración que marcan su cinematografía posterior, influida por la importancia concedida a la forma en el cine estructural de realizadores como Michael Snow³. En ellos plasma espacios vacíos o con huéspedes, presentados como una suerte de retratos pictóricos desde una cierta distancia.

Destaca un plano general y simétrico de la habitación de un hotel cuyo centro ocupa una cama en un estatismo que se sostiene durante alrededor de cuarenta y dos segundos. Tras un corte observamos la habitación con la cama en una nueva disposición y la aparición de Akerman sentada de espaldas a la cámara, lo que se mantiene alrededor de veinticuatro segundos. Se trata de un plano que evidencia la posición de la cámara al espectador, aunque la retratada no preste atención a tal pre-

Imagen 2. Plano en el que la mirada de la *voyeuse* es interrumpida por la puerta que se cierra en *Hôtel Monterey* (Chantal Akerman, 1972)



sencia (imagen 1). En el plano siguiente la mirada de la cámara se sitúa tras una puerta, hay una intromisión propia del *voyeur* al mostrar a la que parece la misma realizadora bajo las sábanas de la cama de la habitación anterior. No obstante, la puerta se está cerrando, interrumpiendo la intromisión de la cámara y del espectador en la acción de mirar secretamente a la mujer en la intimidad de la habitación (imagen 2).

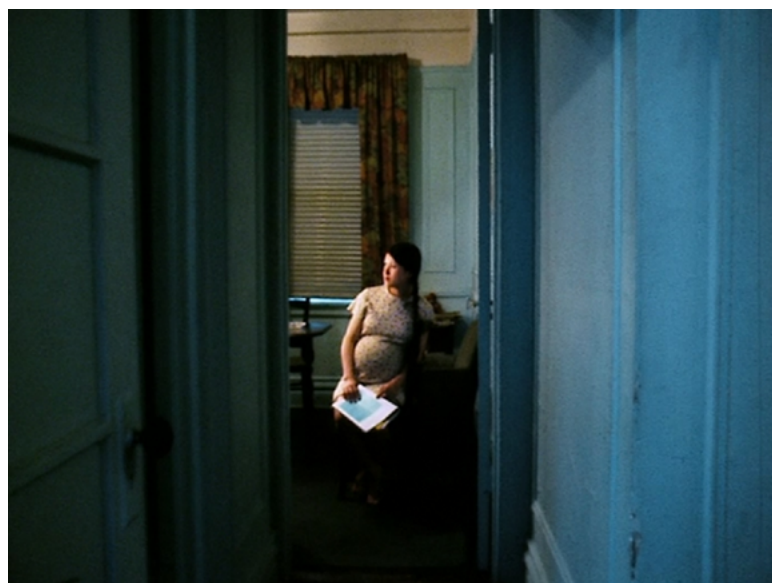
Los siguientes transeúntes plasmados en sus habitaciones se situarán frente a la cámara. Así ocurre con un anciano consciente de ser observado que se presenta sentado, mirando a cámara con una ligera sonrisa en un plano general (imagen 3). La posición y dignificación de esta persona de edad avanzada recuerda a la majestuosidad de retratados de Jean-Auguste-Dominique Ingres como *Monsieur Bertin* [Señor Bertin] (1832), transmitiendo el retratado de Akerman algo más de simpatía y menor dureza que Bertin. Akerman integra, además, el movimiento y la extensión del tiempo que posibilita el medio cinematográfico, lo que recuerda a los retratos que cobran vida de Andy Warhol. Sin embargo, en el film de Akerman solo se percibe un ligero parpadeo o un suave movimiento de la mano del protagonista anónimo, mientras que Warhol muestra *stars* llevando a cabo una acción, como Rober Indiana tomando un hongo durante aproximadamente cuarenta y cinco minutos en *Eat* [Comer] (1963), un mediometraje que influyó la temporalidad del cine de Akerman en Nueva York (Moreno Pellejero, 2023: 136).

Encontramos, asimismo, a una mujer embarazada en su habitación ocupando el centro de un plano general tomado desde el pasillo, el cual da profundidad a la imagen, quedando la joven encuadrada por los marcos de la puerta e iluminada por una fuente de luz proveniente del lado izquierdo fuera del campo visual (imagen 4). La puerta está completamente abierta y aparece dentro del cuadro en lugar de ocultarse, lo que puede relacionarse con las escenas domésticas de la pintura holandesa del siglo XVII. En esta línea Corin-

ne Rondeau relaciona la mirada hacia un interior y un exterior infinitos por los corredores de *Hôtel Monterey* con las numerosas hileras de puertas y líneas que marcan la composición en las escenas de mujeres leyendo cartas en interiores de la pintura de Johannes Vermeer (Rondeau, 2013: 72). En trabajos como *Muchacha leyendo una carta* (1657-59) de Vermeer, una joven lee una carta de amor mirando al exterior frente a una ventana

Arriba. Imagen 3. Un huésped posa ante la cámara en *Hôtel Monterey* (Chantal Akerman, 1972).

Abajo. Imagen 4. Una joven embarazada es capturada por la cámara en *Hôtel Monterey* (Chantal Akerman, 1972)



AKERMAN TRATA DE APROXIMARSE A ESTAS PERSONAS DESDE LA OBSERVACIÓN Y LA EXPERIENCIA SUSCITADA POR LOS SEGUNDOS Y MINUTOS QUE PASAN POR SUS ROSTROS Y CUERPOS

abierta que también ilumina la escena con una luz del exterior que entra por el lado izquierdo. Aunque asistimos a su intimidad en el espacio doméstico, la cortina que aparece en primer plano nos recuerda que estamos en un momento privado, que podría ocultarse.

En el film de Akerman, la mujer no mira a la cámara, pero se encuentra de frente a la misma en un momento de soledad y privacidad en el interior de su habitación de paso. No presta atención al espectador, pero la cámara evidencia su presencia ante la fijeza y la duración de la toma que se extiende aproximadamente cincuenta y siete segundos. La cámara no se oculta y la puerta no está cerrada, por lo que probablemente ella es consciente de ser mirada. Se conserva algo de la *fisgonería* del *voyeur*, pero se evidencia la posición de la directora y la camarógrafa ante el espectador y las personas descubiertas, además de abandonarse la erotización sobre el cuerpo de la mujer o el vínculo con una historia de amor, para mostrar el interior de una habitación con la persona que la habita en posición reflexiva.

Akerman trata de aproximarse a estas personas desde la observación y la experiencia suscitada por los segundos y minutos que pasan por sus rostros y cuerpos. Akerman busca mover los sentidos de sus espectadores ante aquello que está presenciando sin imponer un mensaje determinado; así, puede mover nuestras sensaciones hacia lugares nunca antes visitados (Marínez Morales, 2022). En el modo de acercarse al otro de sí misma, la directora está profundamente influida por el pensamiento ético de Levinas, por el que sintió

especial afinidad como judía e hija de supervivientes de Auschwitz. El Deseo del Otro, en el sentido levinasiano, la lleva a tratar de comprender los rostros de aquellas personas que encuentra en sus viajes, observándolos, venciendo el silencio o la falta de comprensión verbal, buscando algo de humanidad en los retratos del otro. Frente a la miseria que había caracterizado la filosofía europea occidental, Levinas proponía la alteridad, una nueva mirada al otro, a su rostro (Levinas, 2002).

Akerman citaba a Levinas: «Cuando ves el rostro de alguien de frente, te das cuenta de que no matarás» (Akerman, 2011). Un principio ético que se manifiesta en el modo de direccionar la cámara y la mirada en sus películas cuando se pone del lado de la alteridad, entendiendo al otro como el rostro por el que dar algo sin imponerse; con ello se da el fenómeno de aparición del otro, donde el rostro es el lugar de la reivindicación de la esencia humana (Levinas, 2002: 232). A ello contribuye el estatismo de la cámara y el respeto en el acercamiento a estas personas que la directora encuentra en su viaje, lo que se evidencia en la toma de una cierta distancia de la cámara respecto a la privacidad de los retratados en su quietud y en el uso de planos generales, dotando al espectador de una posición extranjera, mientras estas personas se afirman en los espacios que habitan, pese a la transitoriedad que suponen los hoteles como lugares de paso.

LOS ENCUENTROS DE ANA: ENFRENTAR LA MIRADA EN LA AFIRMACIÓN DE SÍ MISMA

El siguiente momento analizado se corresponde con el cuarto plano de *Los encuentros de Ana*, cuando la protagonista llega a la recepción del primer hotel en el que se hospeda en Alemania en una ruta para presentar su película (00:04:42 a 00:05:10). Interpretada por Aurore Clément, Ana se presenta como un *alter ego* de Akerman que nace de sus experiencias en sus viajes de trabajo⁴. La protagonista es, así, una cineasta consumada



Imagen 5. Ana descubre al voyeur que la observa en *Los encuentros de Ana* (Chantal Akerman, 1978)

que recorre algunas ciudades europeas para promocionar su última película. En este caso, el film se realiza en un período más avanzado que *Hôtel Monterey*, en el que Akerman hibrida la impronta formal de la vanguardia estructural con la narrativa centrada en cuestiones cotidianas de la modernidad cinematográfica europea.

La imagen a la que nos referimos se presenta en un plano medio frontal tomado desde la recepción del hotel. En primera línea aparece Ana en el vestíbulo, frente a cámara, y al fondo un desconocido mirándola (imagen 4). En un momento dado, ella parece notar su presencia, lo que le determina a voltearse mientras es atendida por el recepcionista y descubrir al hombre que la observa (00:04:52 a 00:04:54). Al ser descubierto, el voyeur disimula

ANA NO SOLO INTERRUMPIRÍA CON SU GESTO EL ACTO DE SER VISTA SECRETAMENTE, SINO QUE ADEMÁS SUBVERTIRÍA EL ROL DEL SUJETO VOYEUR, AL DE OBJETO OBSERVADO POR ELLA

tomando un sorbo de bebida (00:04:53 a 00:05:03) y permanece incómodo al fondo hasta el cambio de plano en el que Ana se dirige al ascensor. Ana no solo interrumpiría con su gesto el acto de ser vista secretamente, sino que además subvertiría el rol del sujeto voyeur, al de objeto observado por ella.

Darren Hughes ha apreciado en el plano del film de Akerman una ruptura de la utilización de la perfecta simetría de los primeros planos —en la estación de tren y en la entrada del hotel—, en los que Ana ocupa el centro de la imagen en un ángulo de noventa grados, en el momento del choque de miradas entre Ana y el desconocido (Hughes, 2010). En esta última toma, Ana aparece al costado derecho del eje central del cuadro frente a la cámara, mientras que el voyeur se sitúa al fondo y en el costado izquierdo; rompiendo la perfección simétrica para mostrar un conflicto por el espacio central entre ambos personajes (Hughes, 2010).

El planteamiento del film de Akerman además permite que el espectador descubra al voyeur al asistir a la escena en su conjunto con ambos personajes en el campo visual, en lugar de que su mirada haya sido vehiculada por aquella del voyeur.



De arriba a abajo. Imagen 6. Ana escucha al primer hombre que encuentra en su viaje en *Los encuentros de Ana* (Chantal Akerman, 1978). Imagen 7. Ana marca su posición en el centro de la imagen al despedirse en *Los encuentros de Ana* (Chantal Akerman, 1978). Imagen 8. En el último encuentro Ana escucha a su acompañante, cuyo reflejo se aprecia en el cristal tras ella en *Los encuentros de Ana* (Chantal Akerman, 1978)

Esto, a su vez, supone un cambio en el modo de direccionar la mirada teorizado por Mulvey con relación a los placeres visuales que se dan en cierto cine clásico, donde consideraba que la mujer había sido el *leitmotiv* del espectáculo erótico, mientras que el hombre habría tenido los papeles activos

con los que se ha identificado el espectador masculino al verse reflejado en la pantalla (Mulvey, 1989). No obstante, una de las críticas a Mulvey dentro de la propia teoría fílmica feminista fue el no haber considerado que la espectadora pueda identificarse con el rol activo del hombre en pantalla, o adoptar una posición crítica respecto a lo observado (Doane, 1999: 240).

Por su parte, Teresa de Lauretis consideró que la identificación de la espectadora con lo observado es compleja y doble respecto a cierto cine mayoritario. Por un lado, la espectadora podría identificarse con el objeto pasivo —la mujer, el cuerpo, el paisaje— y, por otro, con las posiciones activas —la mirada del hombre y la cámara—. No obstante, la teórica creyó que con la llegada de películas como *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) de Akerman en lugar de asignarse a la mujer un rol vinculado al erotismo, se da la posibilidad a la espectadora de reconocer la imagen, pararse a pensar, ver y tratar de entender aquello que le escapa (de Lauretis 1992: 228; 1987: 142).

En *Los encuentros de Ana*, además, Akerman desmonta la mirada intrusiva no consentida del voyeur de manera explícita con el gesto mencionado, pero esto no priva a Ana de reconocer su sexualidad. Ana puede desear o mirar con deseo a un hombre u otra mujer, ser sujeto deseante y objeto de deseo de la otra persona, a su vez objeto de deseo de la primera. Esto enlaza con la apreciación de Jackie Stacey a la teoría de Mulvey al plantear la posibilidad de que las mujeres, como sujetos de la narrativa, miren eróticamente a un hombre u a otra mujer, lo que puede extenderse a la mirada de las espectadoras (Stacey, 1999). Ana encuentra diferentes amantes en las paradas que realiza durante su viaje y mantiene una relación algo más íntima con una mujer a la que no vemos, pero de la que habla a su madre.

Pese a ello, los encuentros íntimos de Ana con hombres mostrados en el film son fallidos, como ocurre con el primero en la noche en el hotel al que la hemos visto llegar. En la jornada siguiente, Ana

acudirá a la invitación de la fiesta de cumpleaños de la hija de éste, quien le hablará del abandono de su mujer y del pasado alemán. Hay un momento en el que un plano general simétrico muestra a ambos, él al costado izquierdo del centro de la imagen y Ana al derecho, observándolo en posición de escucha (00:30:43-00:34:15). Se muestra atenta a sus historias de vida, estableciendo cierta reciprocidad, aunque no amorosa (imagen 6). La separación emocional por parte de la protagonista será más evidente al salir del hogar, cuando ella ocupa el centro del plano general de la imagen al despedirse (00:34:54 a 00:37:08). Él trata de que permanezca, pero ella muestra asertividad y gana el centro de la imagen antes de seguir su camino (imagen 7)

Con el último amante, en París, Ana adopta nuevamente una posición de escucha, como puede apreciarse en un momento en el que él le habla de su cansancio, mientras vemos un plano medio de Ana en albornoz frente a cámara, mirando a su amante, a quien los espectadores vemos en el reflejo del cristal tras ella (01:42:38-01:43:14), en lugar de vehicular la mirada de uno de los personajes al espectador (imagen 8). Para Levinas la escucha, como la mirada, es fundamental, pues en el acto de escuchar se alcanza la «presencia viva»

Imagen 9. Simon contempla en su hogar a Ariane y Andrée en una filmación doméstica en *La cautiva* (Chantal Akerman, 2000)



del otro, la cual nos enseña algo (Levinas 2003: 148-149). Ana escucha a los hombres con los que interactúa en su viaje, así como también escucha a una amiga de la familia; o como su madre le escuchará a ella. Del mismo modo, la directora, reflejada en Ana, y los espectadores escuchamos las historias de sus personajes.

Maud Ceuterick ha considerado *Los encuentros de Ana* como parte de aquellos films con los que se reescribe el espacio, el poder y el cuerpo de la mujer en la narrativa de viajes, la cual había sido en gran parte de los hombres (Ceuterick, 2020: 23). Algo que enlaza con la conquista de un extraño nomadismo en el film que Gilles Deleuze había relacionado con la literatura de Virginia Woolf, pues el teórico aprecia en los trabajos de ambas que los estados del cuerpo pasan por una lenta ceremonia cuyas actitudes considera un «gestus femenino» capaz de captar las historias y las crisis del mundo (Deleuze, 2010).

Un gesto en el que no solo es fundamental el movimiento de Ana en sus desplazamientos erráticos, sino también el posicionamiento de la cámara o el de Ana con respecto a aquellas personas que encuentra. En ello hay una afirmación de sí misma que la acerca a los «sujetos nómadas» teorizados por Rosi Braidotti, unos sujetos en constante cambio y movimiento en su capacidad de expandir su pensamiento en el reconocimiento de sus identidades y diferencias, donde cabe la multiplicidad (Braidotti, 2000: 189-202). Ana se constituye como un sujeto nómada y el modo en el que Akerman la presenta abre a los espectadores la posibilidad de expandir el pensamiento y su mirada apartándose de lo intrusivo.

LA CAUTIVA: EVIDENCIAR AL VOYEUR ANTE EL ESPECTADOR

En *La cautiva*, Akerman parte del personaje de Albertine en *La Prisionera* (1923) de Marcel Proust, a quien Akerman cambia el nombre por Ariane, y del narrador, quien pasa a ser Simon, para hacer

una adaptación libre de la historia de control, y vulnerabilidad, de Simon sobre Ariane y de cómo ella encuentra sus pequeños espacios de libertad. Ya en la novela de Proust el *voyeurismo* tiene un papel fundamental, pues la historia parte del ojo detectivesco del narrador (Bolla y Gómez, 2015: 3)⁵. No obstante, aunque en el film de Akerman el *voyeurismo* es una constante, la historia no se cuenta desde la mirada de Simon. La historia es mostrada por Akerman, quien se diferencia de la mirada del personaje, al marcar su presencia tras la cámara y quedar éste integrado en el campo visual.

La ausencia de Albertine marca el recuerdo del narrador que da origen a *La prisionera*, así como lo hace la ausencia de Ariane al inicio del film, el cual comienza con el sonido y la imagen de las olas con las que finalizará. Tras ello, se muestran unas imágenes de Ariane con una amiga en la playa, aunque el espectador todavía no sabe quiénes son estas jóvenes. Seguidamente, vemos un plano medio de Simon proyectando y observando esta filmación doméstica (00:03:33 a 00:03:38). Simon repite «a mí», «a mí», «a mí realmente...». Tras ello vemos la imagen de las jóvenes mientras escuchamos ahora fuera de campo la voz de Simon diciendo «a mí realmente...», «a mí realmente...», «a mí realmente me gustas»; como si tratara de descifrar en el rostro de Ariane tales palabras.

AKERMAN NO POSICIONA LA CÁMARA EN EL OJO DEL VOYEUR, SINO TRAS SU ESPALDA, PERMITIENDO A LOS ESPECTADORES OBSERVARLO EN EL ACTO DE MIRAR, DE MANERA QUE, EN LUGAR DE TORNARSE UNA HISTORIA SOBRE EL EROTISMO O LA BELLEZA DE LA INTIMIDAD DE ARIANE, LO QUE VAMOS A PRESENCIAR ES UNA HISTORIA SOBRE SU ENCIERRO Y EL DEL PROPIO VOYEUR INCAPAZ DE SALIR DE SU OBSESIÓN

La sombra de Simon se acerca a la proyección y ocupa un espacio que se sobrepone a una parte de la pantalla (imagen 9). Su oscura silueta permanece durante algunos segundos, hasta un momento en que la joven corre hacia el mar en la filmación (00:03:42 a 00:03:56). Akerman no posiciona la cámara en el ojo del *voyeur*, sino tras su espalda, permitiendo a los espectadores observarlo en el acto de mirar, de manera que, en lugar de tornarse una historia sobre el erotismo o la belleza de la intimidad de Ariane, lo que vamos a presenciar es una historia sobre su encierro y el del propio *voyeur* incapaz de salir de su obsesión.

Tras esta apertura, vamos atrás en el tiempo y nos situamos en una plaza parisina mientras escuchamos el sonido de unos tacones (00:03:57 a 00:04:17). Seguidamente, entra en escena la joven a la que habíamos observado en las imágenes de la playa. En el siguiente plano, la vemos entrando en un vehículo descapotable; un ligero movimiento de cámara muestra a Simon en el interior de un coche tras aquel en el que ha entrado Ariane. Se escucha su coche arrancando y una vez comienza a conducir, Simon le sigue, mientras se escucha el poema sinfónico *La isla de los muertos* (1909) de Sergei Rachmaninoff. Con ello, se abre una secuencia de persecución influida por el momento en el que Scottie sigue en su coche a Madeleine por las calles de San Francisco, acompañado por la composición musical de Bernard Herrmann, en *Vértigo*. *De entre los muertos* (Vertigo, Alfred Hitchcock, 1958).

La secuencia en el film de Akerman se extiende durante cinco minutos y treinta y cinco segundos y se compone de veinticinco planos (00:03:57 a 00:09:32), aproximándose a una narrativa más clásica a la que suele asociarse su cine con planos sostenidos durante varios minutos. Pese a ello, dista del alrededor de ciento sesenta planos que utiliza Hitchcock en la primera ocasión en que Scottie sigue a Madeleine en *Vértigo* durante trece minutos y quince segundos (00:17:46 a 00:31:01). Donde el tiempo real abarca un tiempo de la fic-

ción mayor al del film de Akerman, lo que se ensalza con el paso por diversos lugares, desde la plaza y la persecución inicial en el coche hasta el hotel al que llega Madeleine, pasando por un cementerio o un museo.

En el film de Akerman, se alternan planos generales tomados desde el coche conducido por Simon, en los que se muestra el descapotable conducido por Ariane y el capote del coche del primero (imagen 10), con planos medios del pálido rostro, preocupado y triste, de Simon mientras sigue a la joven (imagen 11). Los planos del rostro de Simon aparecen en cinco ocasiones, exaltando la persecución y aportando tensión al film (00:03:57 a 00:06:53); así como *La isla de los muertos* ayudó a crear la densidad del momento, ante la complejidad de montaje que supuso dar forma a una secuencia de suspense influida por *Vértigo* sin ser un film clásico (Atherton, 2020). Esto se reitera a lo largo de la trama, pues la melodía reaparece cuando Simon sigue a Ariane sin ser visto, ensalzando su obsesión y contribuyendo a crear tensión.

La persecución continúa con Simon palideciendo siguiendo a Ariane hipnóticamente por unas angostas escaleras mientras la melodía ensalza la tensión de la escena. El sonido de los tacones de Ariane inunda la mente de Simon, presente en todos los planos, entrando tras ella al campo visual (00:06:54 a. 00:07:53). Descubrimos a Ariane preguntando algo en la recepción de un pequeño hotel, antes de girar a la izquierda y salir de cuadro. Una imagen en la que destaca la sombra de Simon mientras la observa (imagen 12). Seguidamente, éste entra sigilosamente al lugar y pregunta por la señorita Ariane Rey a la recepcionista; tras ello, lo vemos bajando las escaleras rápidamente, escuchamos un coche arrancar y aparece Ariane saliendo de cuadro en el coche, cerrando la secuencia inicial de persecución. En la siguiente, descubriremos que Simon mantiene una relación un tanto asfixiante con esta joven, con quien vive en una edificación de la renovación de París de Haussmann en la década de 1860, modelada según



De arriba a abajo. Imagen 10. Ariane es seguida por Simon, de cuyo coche vemos el capote en *La cautiva* (Chantal Akerman, 2000). Imagen 11. Las imágenes del capote en primer plano y Ariane conduciendo al fondo, se alterna con planos del rostro de Simon en el interior del coche en *La cautiva* (Chantal Akerman, 2000). Imagen 12. El cuerpo de Simon en la oscuridad enfatiza su figura de voyeur siguiendo a Ariane cuando entra a un pequeño hotel parisino en *La cautiva* (Chantal Akerman, 2000)

los alojamientos descritos por Proust (Mangolte, 2015). Allí, recibe a su amiga Andrée, a quien pide que acompañe a Ariane en sus actividades, sugiriéndole lo que han de hacer durante el día.

En el film de Hitchcock, la presencia del *voyeur* y su mirada se evidencian dentro de cuadro ante el espectador en una trama centrada en el suspense de la historia. No obstante, el hecho de seguir a la mujer queda justificado en una aparente buena causa. En la segunda parte del film, este comportamiento legitimando contrasta con el dudoso del personaje femenino y del viejo amigo que encargó seguirla, quien, a diferencia de la joven, no será castigado. Una trama que contrasta con la atención al cautiverio suscitado por el intento de control constante del personaje masculino en el film de Akerman; en el que el *voyeurismo* y el deseo obsesivo del personaje masculino apenas se ponen al servicio de los tradicionales mecanismos de suspense y sorpresa *hitchcockianos*, sino que se presentan principalmente como la expresión de la neurosis del personaje (Beugnet y Schmid, 2002).

Akerman toma distancia de los celos y obsesión de Simon presentados en la película, sin embargo, también se preocupa por su debilidad, causante de su encierro y el de Ariane. Una debilidad con la que Akerman se identifica. En una entrevista con Elisabeth Lebovici, ella recuerda una conversación con su prima, quien notó que en América nadie habría aceptado a un hombre débil como el protagonista de la película; lo que llevó a la directora a afirmar que su trabajo también es sobre definiciones de género (Akerman, 2011b). Algo en línea con el pensamiento de Martine Beugnet cuando aprecia en *La cautiva* una extraordinaria denuncia y una subversión del mito de los estereotipos de género (Beugnet, 2007: 132). Pese a apartarse de la mirada del personaje *voyeur* y evidenciar su deseo de posesión sobre Ariane, Akerman presenta en pantalla un personaje vulnerable y débil que contribuye a desmontar los binarismos que asocian lo masculino con un ego idealizado, alineándonos también con Sharon Lubkemann cuando considera que el cine de Akerman «transgeneriza la mirada de la cámara» (Lubkemann Allen, 2008).

UNA VOYEUSE QUE EVIDENCIA SU PRESENCIA EN UN ACERCAMIENTO ATENTO AL SUJETO FILMADO

Al mismo tiempo que Akerman da la posibilidad a sus espectadores de adoptar una mirada que va más allá de las estructuras que tradicionalmente podrían relegar a las mujeres al rol de objeto de deseo, los hace partícipes de sus films desde la distancia y extranjería suscitadas por sus planos frontales y generales. La directora propone con ello el enfrentamiento de dos almas cara a cara en igualdad, apelando a que el espectador ocupe un lugar real ante aquello que está observando en pantalla (Akerman, 2011a). En ello hay una reminiscencia de la relación cara a cara con el Otro del pensamiento de Levinas, con la que la directora invoca el sentido de responsabilidad del espectador con el otro al que encuentra en el film; lo que Akerman considera su ética, en la que busca la igualdad entre la imagen y el espectador (Akerman, 2011a).

Akerman es una *voyeuse*, pero, a diferencia del *voyeur* que aparece en algunos momentos de la historia del arte y del cine, no se esconde, sino que evidencia su presencia en una relación respetuosa y recíproca con el otro de sí misma, a la vez que trata de crear una relación entre iguales con el espectador al que invita a visionar sus películas desde una cierta distancia en la que es consciente de la posición externa que ocupa respecto a lo mirado, siendo en todo ello significativo el lugar en el que posiciona la cámara, sensible al otro de sí misma, o el gesto de la actriz al desmontar la intrusión del *voyeur*.

Akerman cuida la ética en la propuesta estética de su cine, tanto en las películas más cercanas a la ficción como en las más próximas al cine estructural. Propone alternativas al modo de hacer cine y de mostrar al otro que se alejan de las imágenes que imperan en los medios de comunicación, las redes sociales o gran parte del cine mayoritario. Asimismo, cuando Akerman se *autorrepresenta*, ya sea a través

de su interpretación performativa, de sus *alter ego* o de su conexión con las personas que encuentra en su nomadismo, parte de lo más íntimo con una honestidad que conecta con las vivencias subjetivas de sus espectadores; alejándose del anhelo de ser observada y la exhibición idealizada frecuente en la esfera virtual contemporánea (Mesías-Lema, Eiriz, 2022). El cine de Akerman propone una mirada respetuosa con la diversidad mediante el acercamiento que le permite el punto de partida en aquello que siente como parte de sí misma. ■

NOTAS

- 1 Florence Fesneau señala que la primera ocasión en la que se utilizó la palabra *voyeur* tal y como la entendemos actualmente fue en 1898 de la mano de Alphonse Daudet; mientras que la noción de *voyeurismo* no haría su entrada en el léxico hasta 1955 de la mano del psicólogo Henri Piéron. Daudet en el capítulo *Fin de Bal de Soutien de famille: mœurs contemporaines* utiliza la noción *voyeur* en referencia a un padrastro que observa a su hijastra en la intimidad con excesiva y sugerente ternura. Pese al predominio masculino de la figura del *voyeur* en las artes, Fesneau destaca a algunas *voyeuses* que presentan inquietudes y deseos similares a los mostrados por los hombres. La teórica encuentra ya a una de estas mironas en la plancha XIV de la Enciclopedia de Diderot y D'Alembert en el siglo XVIII y destaca su aparición en la pintura y grabados de género del s. XVIII en los que se representa el *Art de jouir* (Fesneau, 2018: 177-178; Daudet, 2014).
- 2 El académico Clay Calvert diferencia cuatro categorías de lo que llama *voyeurismo* mediado: 1) el *voyeurismo vídeo-vérité*, 2) la reconstrucción del *voyeurismo*, 3) el *voyeurismo* contar todo-mostrar todo, 4) el *voyeurismo* sexual. La primera parte de la noción *cinéma vérité* se refiere a la característica distintiva de la no ficción en la que momentos no planificados de la vida real tienen lugar ante la vídeo cámara. La segunda categoría concierne a la recreación o dramatización de un evento real que la cámara no logró capturar con el fin de que podamos visionarlo. La tercera atañe a aquellos programas televisivos en los que algunos individuos cuentan historias privadas. La cuarta se vincula a lo erótico, lo sexual y lo pornográfico en Internet. Los espectadores, a su vez, seríamos *voyeurs* mediatizados que no necesitan estar físicamente presentes en el lugar de lo observado. Todo ello suscita una reflexión sobre cómo regular éticamente la mirada hacia la privacidad del otro en los nuevos media (Calvert, 2004: 8-9, 205).
- 3 Akerman encontró a Mangolte cuando llegó a Nueva York, quien era algo mayor que ella, tenía treinta años cuando la realizadora tenía veintidós, y había llegado un tiempo antes a la metrópolis, recomendada por Marcel Hanoun, con quien trabajó en *Le Printemps* [La primavera] (1971), *L'Été* [El verano] (1969) y *L'Hiver* [El invierno] (1969). En Nueva York, Annette Michelson le había presentado a Stan Brakhage, Michael Snow, Yvonne Rainer o Richard Foreman. Con ella Akerman se adentró en el trabajo de Snow, Andy Warhol, Jonas Mekas, Stan Brakhage o Ken Jacobs, entre otros. Tanto Akerman como Mangolte quedaron fascinadas cuando vieron *La région centrale* [La región central] (1971) de Snow, donde un movimiento de cámara de velocidad variable muestra todos los puntos de una esfera en un paisaje canadiense. Esta experiencia inspiraría especialmente *La Chambre* [La habitación] (Akerman y Mangolte, 1972), filmada en la habitación de un amigo de la realizadora, y *Hôtel Monterey* (Mangolte, 2019: 37).
- 4 Clément recuerda haber encontrado por primera vez a Akerman en 1976 en Roma, cuando estaba trabajando en el rodaje de *Caro Michele* (1976) de Mario Monicelli, junto a Delphine Seyrig. En ese momento Akerman ya estaba preparando *Los encuentros de Ana* y probablemente Seyrig la sugirió para el personaje principal. Inicialmente a Akerman no le había convencido Clément para interpretar un personaje autorreferencial; no obstante, un año más tarde, Akerman le ofreció el papel tras mostrarle *Je, tu, il, elle*. Clément se sintió muy cercana a Akerman y esto supuso el comienzo de algunas colaboraciones y una estrecha amistad entre ellas (Clément, 2021: 82-84).
- 5 Las teóricas Luisina Bolla y Noelia Gómez consideran que el ojo detectivesco del *voyeur* aparece en toda la

novela de Proust. Ellas se centran en el análisis de los episodios del primer tomo dedicados a la hija de Veintevil y a Sodoma y Gomorra. Las teóricas relacionan estos episodios con el final de la *Historia del ojo* de George Bataille, un ojo transgresor que lleva al lector a la posición de «partícipe criminal» de lo que ve, en una ambivalencia entre horror y seducción que dota al ojo de un carácter contradictorio entre placer y dolor (Bolla y Gómez, 2015: 3, 8).

REFERENCIAS

- Akerman, C. (2011a). Chantal Akerman: The Pajama Interview. Entrevistada por N. Brenez. *Lola*. Recuperado de <http://www.lolajournal.com/2/pajama.html>
- Akerman, C. (2011b). No Idolatry and Losing Everything that Made You a Slave. Chantal Akerman entrevistada por E. Lebovici. *Mousse*. Recuperado de <https://www.moussemagazine.it/magazine/chantal-akerman-elisabeth-lebovici-2011/>
- Algarín Navarro, F. (ed.). (2020). Especial Chantal Akerman. *Lumière*. Recuperado de <http://elumiere.net/especiales/akerman/index.php>
- Antich, X. (2013). Poéticas del gesto europeo contemporáneo. Variaciones e intermitencias del gesto que permanece y retorna (miradas oblicuas a partir del archivo Warburg). En F. Benavente y G. Salvadó (eds.), *Poéticas del gesto en el cine europeo contemporáneo* (pp. 25-76). Barcelona: Universidad Pompeu Fabra.
- Atherton, C. (2020). Más de la cuenta. Entrevista con Claire Atherton, por Jean Sébastien Chauvin. Especial Chantal, *Lumière*.
- Bergstrom, J. (2019). With Chantal in New York in the 1970s. *Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies*, 34(1), 31-58. <https://doi.org/10.1215/02705346-7264084>
- Beugnet, M. (2007). *Cinema and sensation: French film and the art of transgression*. Edinburgh University Press.
- Beugnet, M., Schmid, M. (2002). Filming jealousy: Chantal Akerman's *La Captive* (2000). *French Cinema*, 2(3). <https://doi.org/10.1386/sfci.2.3.157>.
- Bolla, G., Gómez, N. (2015). De Troya a Sodoma: el ojo voyeur en dos episodios de la *Recherche*. En IX Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica. Enseñada: Universidad Nacional de La Plata.
- Braidotti, R. (2000). *Sujetos nómades*. Buenos Aires: Paidós.
- Calvert, C. (2004). *Voyeur Nation: Media, Privacy, and Peering in Modern Culture*. Boulder: Westview Press.
- Ceuterick, M. (2020). *Affirmative Aesthetics and Wilful Women, Gender, Space and Mobility in Contemporary Cinema*. Bergen: University of Bergen.
- Clément, A. (2021). Elle m'a amenée vers le cinéma que je désirais faire. *Cahiers du Cinéma*, 773, 82-84.
- Daudet, A. (2014). *Soutien de famille: mœurs contemporaines*. París: Soutien.
- Deleuze, G. (2010). *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Delorme, S. (ed.). (2015). *Hommage: Chantal Akerman*. *Cahiers du Cinéma*, 716.
- Denzin, N. K. (1995). *The Cinematic Society: The Voyeur's Gaze, Theory, Culture & Society*. Nueva York: Sage Publications.
- Doane, M. A. (1999). *Film and the masquerade: Theorizing the female spectator*. Nueva York: Routledge.
- Fesneau, F. (2018). Les secrets plaisirs de la voyeuse au temps des Lumières. *Lumen*, 37, 175-198. <https://doi.org/10.7202/1042230ar>
- Guardiola, I. (2018). *El ojo y la navaja: un ensayo sobre el mundo como interfaz*. Barcelona: Arcadia.
- Horvilleur, D. (ed.). (2015). *Hommage to Chantal Akerman*. *Film Quarterly*, 69, 2. <https://doi.org/10.1525/fq.2015.69.2.100>
- Hughes, D. (2010). The Details: «Les rendez-vous d'Anna» (Akerman, 1978). *Notebook Column*, Mubi. Recuperado de <https://mubi.com/es/notebook/posts/the-details-les-rendez-vous-danna-akerman-1978>
- Jacobs, S. (2012). Semiotics of the Living Room: Domestic Interiors in Chantal Akerman's Cinema. *Chantal Akerman: Too Far, Too Close*. Bruselas: Ludion. 73-87.
- Kiani, S. (2018). How does the 1970's Feminist Art Matter? Ruptures and Countries between feminist art practices of the 1970s and the 1980s in *Jeanne Dielman* (Chantal Akerman), *Reassemblage* (Trish T. Minh-Ha) and *Measures of Distance* (Mona Hatoum). *FKW, Zeitschrift Für Geschlechterforschung Und Visuelle Kultur*, 65.

- De Lauretis, T. (1987). *Technologies of gender*. Bloomington: Indiana University Press.
- De Lauretis, T. (1992). *Alicia ya no: Feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Cátedra.
- Levinas, E. (2002). *Totalidad e infinito: Ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Levinas, E. (2003). The Transcendence of Words. En S. Hand (ed.), *The Levinas Reader* (pp. 144-149). Nueva Jersey: Blackwell Publishing.
- Lubkemann Allen, S. (2008). Chantal Akerman's Cinematic Transgressions: Transhistorical and transcultural transpositions, translingualism and the transgending of the cinematic gaze. *Situating the Feminist Gaze* (pp. 255-288). Cambridge: Cambridge Scholars.
- Mangolte, B. (2015). The Loudness of the World: Listening to What is Out There: Sound Strategies in Akerman's Fiction and Documentary Films. *Senses of cinema*, 77.
- Mangolte, B. (2019). With Chantal in New York in the 1970s. Entrevistada por Janet Bergstrom. *Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies*, 34, 1(100), 31-57. <https://doi.org/10.1215/02705346-7264084>
- Margulies, I. (1996). *Nothing happens: Chantal Akerman's hyperrealist everyday*. Duke University Press.
- Martinez Morales, M. (2022). Una mirada atenta. El trabajo con la imagen a partir de una aproximación a la obra de Chantal Akerman como performatividad. *Fotocinema*, 24.
- Mazière, M., Reynolds, L. (eds.) (2019). *The Moving Image Review & Art Journal (MIRAJ)*, 8(1-2): https://doi.org/10.1386/miraj_00001_2
- Mesías-Lema, J. M. (2022). Happygram: narrativas visuales en la sociedad panóptica. *Artinodes*, 30. <https://doi.org/10.7238/artnodes.v0i30.396241>.
- Moreno Pellejero, A. (2021). Cuerpos que fluyen. Autoetnografías del deseo en «Christmas on Earth», «Fuses» y «Je, tu, il, elle». *Comparative Cinema*, 9(16), 112-133, 163-180. <https://doi.org/10.31009/cc.2021.v9.i16.07>
- Moreno Pellejero, A. (2023). La forma-ritual del cine de Chantal Akerman: Hacia un espectador encarnado. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10803/687773>
- Mulvey, L. (1989). *Visual and Other Pleasures*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nochlin, L. (2006). *Bathers, Bodies, Beauty: The Visceral Eye*. Cambridge. The Charles Eliot Norton Lectures.
- Otero, R. (2007). *Chantal Akerman: Estrategias de la autorrepresentación*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Pravadelli, V. (2000). *Performance, rewriting, identity: Chantal Akerman's postmodern cinema*. Otto.
- Rondeau, C. (2013). *Chantal Akerman, passer la nuit*. París: Éditions de l'éclat.
- Ruby Rich, B. (2005). The crisis of naming in feminist film criticism. *Jump Cut*(10). Recuperado de <https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC19folder/Rich-CrisisOfNaming.html>.
- Ruby Rich, B. (2016). *Film Quarterly*, 70(1):5-10. <https://doi.org/10.1525/fq.2016.70.1.5>
- Russell, C. (1999). *Experimental ethnography*. Duke University Press.
- Sartre, J. P. (2020). *El ser y la nada*. Durham: Titivillus.
- Schmid, M., Wilson, E. (eds.). (2019). *Chantal Akerman: Afterlives*. Legenda/ Moving Image 9. <https://www.jstor.org/stable/j.ctv16km0vw>.
- Sanabria, C. (2008). La mirada voyeur: Construcción y fenomenología. *Ciencias Sociales*, 119(1), 163-172.
- Stacey, J. (1999). Desperately Seeking Difference. En *The Sexual Subject: A Screen Reader in Sexuality*. Nueva York: Routledge.
- Todorov, T. (2013). *Elogio de lo cotidiano*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Uzal, M. (ed.) (2021). Cinéma retrouvé: Chantal Akerman. *Cahiers du cinéma*, 773, 76-98
- White, P. (ed.) (2019). On Chantal Akerman. *Camera Obscura*. 34, 1(100). [https://read.dukeupress.edu/camera-obscura/issue/34/1%20\(100\)](https://read.dukeupress.edu/camera-obscura/issue/34/1%20(100))

DESMONTAR LA INTRUSIÓN DEL VOYEUR. LA POSICIÓN DE LA MIRADA EN EL CINE DE CHANTAL AKERMAN

Resumen

El objetivo de este artículo es pensar alternativas a la mirada del voyeur en las artes a través de la propuesta de algunas películas de Chantal Akerman, en las que la directora desmonta tal mirada habitualmente asociada a cierta intrusión y secretismo en momentos de intimidad y erotismo de las mujeres en las artes plásticas, literarias y visuales, y que todavía hoy suscita reflexiones sobre la mirada en el cine, los medios de masas o las redes sociales. Los estudios sobre el cine de Akerman han dado importancia a las cuestiones de género y la autorrepresentación, el hiperrealismo o la postmodernidad, sin llegar a centrarse en la reflexión en torno al voyeurismo, fundamental en su propuesta ética y estética sobre cómo mirar al otro y cómo presentarse a sí misma. Aquí, abordaremos la posición de la mirada en el cine de la directora, centrándonos en las películas *Hôtel Monterey* (1972), *Los encuentros de Ana* (*Les rendez-vous d'Anna*, 1978) y *La cautiva* (*La captive*, 2000), en las que analizaremos cómo Akerman se acerca y presenta al otro de sí misma, cómo enfrenta al personaje-voyeur o lo evidencia ante las personas al otro lado de la pantalla.

Palabras clave

Chantal Akerman; voyeur; mirada; feminismos; estudios de género.

Autora

Ariadna Moreno Pellejero (Zaragoza, 1988) es doctora en Comunicación de la Universitat Pompeu Fabra, con la tesis *La forma-ritual del cine de Chantal Akerman: Hacia un espectador encarnado*, dirigida por Gonzalo de Lucas. Ha recibido el 1º galardón de los XXXV Premios CAC a la investigación sobre comunicación audiovisual y la 1ª Mención Honorífica en los premios RADE 2023 de investigación, Artes y Humanidades. Es licenciada y máster en Historia del Arte por las universidades de Zaragoza y Barcelona. Trabaja en la Alianza europea UNITA de UNIZAR. Como gestora cultural, ha colaborado con Etopia en Zaragoza, el cine OCHOYMEDIO o la Sección Cultural de la Embajada de España en Quito y comisarió el festival de cine europeo de Ecuador. Contacto: ariadna.mope@gmail.com.

Referencia de este artículo

Moreno Pellejero, A. (2024). Desmontar la intrusión del voyeur. La posición de la mirada en el cine de Chantal Akerman. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 37, 179-194.

DISMANTLING THE VOYEUR'S INTRUSION: THE POSITION OF THE GAZE IN THE FILMS OF CHANTAL AKERMAN

Abstract

This article explores alternatives to the voyeur's gaze represented in the arts through some of Chantal Akerman's films in which the director dismantles such a gaze usually associated with certain intrusion and secrecy in moments of intimacy and eroticism of women in the plastic, literary and visual arts, and that still today raises reflections around the gaze in cinema, mass media or social networks. The studies on Akerman's cinema have given importance to gender issues, self-representation, hyperrealism or postmodernity in her films, without focusing on the reflection around voyeurism, fundamental in her ethical and aesthetic approach on how to look the other and how to present herself. In this article, we will approach the position of the gaze in the director's cinema, focusing on the films *Hôtel Monterey* (1972), *Les Rendez-vous d'Anna*, (1978), and *La Captive* (2000), with which we will analyse how Akerman approaches and presents the other of herself, how she confronts the character-voyeur or evidence him to the people on the other side of the screen.

Key words

Chantal Akerman; Voyeur; Gaze; Feminisms; Gender Studies.

Author

Ariadna Moreno Pellejero (Zaragoza, 1988) holds a Ph.D. in Communication from the Universitat Pompeu Fabra, with her thesis *The Ritual Form of Chantal Akerman's Cinema: Towards an Embodied Spectator*, supervised by Gonzalo de Lucas. She received the 1st prize at the XXXV CAC Awards for audiovisual communication research and the 1st Honorable Mention at the 2023 RADE Awards for Research, Arts and Humanities. Ariadna is BA and MA in Art History from Zaragoza and Barcelona universities. She works at the UNITA European Alliance at UNIZAR. As a cultural manager, she has collaborated with Etopia in Zaragoza, OCHOYMEDIO cinema or the Cultural Section of the Spanish Embassy in Quito and she curated the European Film Festival in Ecuador. Contact: ariadna.mope@gmail.com.

Article reference

Moreno Pellejero, A. (2024). Dismantling the Voyeur's Intrusion: The Position of the Gaze in the Films of Chantal Akerman. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 37, 179-194.

recibido/received: 14.10.2022 | aceptado/accepted: 11.06.2023

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com

