

LA INTIMIDAD COMO ACTO POLÍTICO. SOBRE *GREY GARDENS* Y EL CINE AUTOBIOGRÁFICO DE CHANTAL AKERMAN

SERGI SÁNCHEZ

ANA AITANA FERNÁNDEZ

LA POLÍTICA DE LO ÍNTIMO, LA HISTORIA COMO SÍNTOMA

¿Se puede considerar la intimidad como un acto político? Abordamos aquí la historia personal como concreción de la experiencia colectiva. «En lo íntimo no reside la verdad de la Historia, sino la vía —hoy privilegiada— para comprender la Historia como síntoma» (CATELLI, 2007: 9). Lo íntimo, dice Nora Catelli, es el espacio autobiográfico que transgrede la oposición entre lo público y lo privado (2007), un intersticio donde rastreamos las huellas de las transformaciones históricas. Hablamos del síntoma tal y como lo configura George Didi-Huberman, el síntoma como corazón de esas tensiones que laten en la intimidad filmada. «...El latir oscilante de instancias que actúan siempre unas sobre las otras en la tensión y la polaridad: improntas con movimientos, latencias con crisis, procesos plásticos con procesos no plásticos, olvidos con reminiscencias, repeticiones con contra-

tiempos... Propongo llamar síntoma a la dinámica de estos latidos estructurales. [...] El síntoma designaría el corazón de los procesos tensos que tratamos, después de Warburg, de comprender en las imágenes: corazón del cuerpo y del tiempo» (DIDI-HUBERMAN, 2009: 248).

El presente artículo pretende demostrar cómo el síntoma de la Historia puede encontrar su caldo de cultivo en el ámbito de la intimidad, y desarrollarse, en su seno, como el relato, más o menos exitoso o frustrado, de un gesto político. Las películas escogidas como objeto de estudio están unidas por el cordón umbilical de una relación madre-hija que podríamos calificar de traumática. ¿En qué consiste ese trauma? En 1942, el padre de Edith Bouvier Beale, la matriarca de Grey Gardens, la desheredó por sus comportamientos excéntricos, condenándola a ser una paria entre aristócratas, una figura marginal que arrastró a los abismos del confinamiento a su propia hija, mientras su sobrina se casaba con John Fitzgerald Kennedy y se convertía

en la Primera Dama de un presidente cuyo asesinato iba a marcar con fuego la deriva política de Estados Unidos hasta bien entrados los setenta, la época en que los hermanos Maysles decidieron filmar a las Bouvier en su mansión decadente, casi en ruinas. En enero de 1945, Nelly Akerman fue una de las supervivientes de Auschwitz liberadas por las tropas soviéticas. Cinco años después nació su hija Chantal, que vivió literalmente hechizada por las heridas del Holocausto, silenciadas por su madre, hasta el día de su suicidio, el 6 de octubre de 2015. Se trata, pues, de analizar el gesto político de los cineastas al filmar la Historia como síntoma traumático, gangrenado en el cuerpo de las relaciones materno-filiales, bien sea desde la presunta objetividad del *cine directo* de los Maysles, adalides de una perspectiva externa que penetra hasta el fondo de una intimidad tan ajena como exhibicionista, bien desde la perspectiva interior, replegada, de una cineasta como Akerman, que trabaja dentro de los límites del ensayo autobiográfico, proponiéndose a sí misma como objeto de análisis.

EL ENCIERRO DOMÉSTICO COMO ACTO DE RESISTENCIA

Cuando en 1972 David y Albert Maysles recibieron la propuesta de Lee Radziwill, hermana menor de Jacqueline Onassis, de hacer un documental sobre su niñez en East Hampton, nunca imaginaron que acabarían conociendo el lado oculto de la familia Bouvier —apellido de solteras de Lee y Jacqueline—. Edith Bouvier Beale y su hija, Edie Bouvier Beale (conocidas como Big Edith y Little Edie), tía y prima hermana de la ex primera dama respectivamente, vivían atrincheradas en una mansión decrepita de veintiocho habitaciones repleta de basura, pulgas, gatos y, al menos, dos mapaches. Ese mismo año recibían una orden de desahucio por las autoridades sanitarias de East Hampton por insalubridad, y fue Jackie la que evitó que tuvieran que dejar su hogar al asumir el pago de la limpieza. Ante la negativa de Radziwill de utilizar el



Grey Gardens (Ellen Hovde, Albert Maysles, David Maysles y Muffie Meyer, 1975)

material grabado en *Grey Gardens* y de hacer una película únicamente sobre las Beale, los Maysles decidieron esperar. En septiembre de 1974 comenzaban el rodaje. *Grey Gardens* (1975) constata que la evidente decadencia de las dos mujeres, descendientes de la aristocracia estadounidense, y su aparente locura queda desplazada por un inquebrantable espíritu artístico¹ y la resistencia a abandonar la casa, su insignia familiar, fortaleza y a la vez cárcel de su propia historia —la única propiedad de Edith Bouvier Beale—. Es, precisamente, en la total exposición de su intimidad donde se revela la naturaleza política de la Historia revisitada desde los márgenes, porque es en lo íntimo donde se manifiestan sus consecuencias.

«Es muy difícil mantener la línea entre el pasado y el presente», confiesa Edie al inicio del documental. Una frase que en cierta manera advierte al espectador del terreno en el que se enmarca el documental. Aquí la continuidad temporal desaparece², y la película bascula entre dos tipos de verdad, la que se filma y la que, en palabras de Albert Maysles, surge al «fragmentar y yuxtaponer el bruto dándole una forma narrativa, de más significado» (LEVIN en BRUZZI 2000: 72). Pero también introduce el modo en el que ambas mujeres se relacionan entre ellas, y se contemplan, construyendo su identidad, dentro de ese linaje al que



Grey Gardens (Ellen Hovde, Albert Maysles, David Maysles y Muffie Meyer, 1975)

pertenecen. En las constantes referencias nostálgicas, aflora la resistencia a abandonar la *belle époque* vivida, que las llevan a obviar las inmundicias de su presente. Paula Rabinowitz, a propósito del concepto de Historia, como exceso del documental, acuñado por Bill Nichols, dice: «la relación del documental con un significado histórico y la dependencia de la historia sobre la forma de la película, aunque la rechace, dejan un espacio para una visualización activa. Ambos construyen sujetos políticos, cuya autoconciencia sobre su posición se presta a un análisis del pasado y del presente» (RABINOWITZ, 1993: 128).

Uno de los primeros momentos de nostalgia se da frente a las fotografías familiares, en el que se revela el esplendor de una vida anterior acomodada. El escenario es una de las habitaciones de la casa, convertida en su cuartel general (sala de estar, cocina y dormitorio), presidida por las dos camas gemelas donde duermen madre e hija. «Iba a ser cantante, ya sabes, cantante profesional», se lamenta Edith Bouvier, mientras el zoom del objetivo permite observar con detalle el retrato del día de su boda. «¿Recuerdas esta?», pregunta su hija, fuera de campo. «El villano de la obra», musita Edie, mientras se muestra en primer plano la fotografía enmarcada de su padre, y la dedicatoria escrita en la parte de abajo para su mujer. El interés



Grey Gardens (Ellen Hovde, Albert Maysles, David Maysles y Muffie Meyer, 1975)

desbordado de Edie por mostrar a la cámara la belleza de juventud de la madre y el origen distinguido de su familia, en una de las fotografías, chocan con la negativa de aquella a mostrarla, lo que desencadena una pelea entre ellas y Edie acaba rompiendo un trozo del marco de papel que protege la imagen. Edie sostiene el retrato frente a la cámara, exhibiendo también el desperfecto que ha sufrido en el forcejeo. La dentellada del cartón fino que la cubre, como el hueco que revela el síntoma de su historia. De nuevo la dificultad para articular pasado y presente, con la eterna pregunta del ¿cómo hemos llegado hasta aquí? que subyace en cada reproche de la una hacia la otra. Las constantes referencias a las restricciones sociales frente a las aspiraciones artísticas de ambas o la imposibilidad de la hija para elegir libremente a sus pretendientes alcanza su punto álgido con una sentencia: «el sello de la aristocracia es la responsabilidad, ¿no?». Y el contraplano de la madre en absoluto silencio confirma una verdad incuestionable.

Los hermanos Maysles aparecen *a priori* como meros observadores que se mantienen al margen, no juzgan a las protagonistas en sus discusiones y no es su intimidad la que se pone en juego. Sin embargo, la presencia de la cámara sustituye cualquier pregunta que desean formular. A través de ella, se integran³, toman partido. Porque su in-

tención no es la de crear un simple retrato, sino mostrar «aspectos de nuestro mundo que en otros tiempos habrían quedado apartados del objetivo público; en esta área es una ganancia. Quizá en la ganancia hay una pérdida» (ROSENTHAL, CORNER 2005: 194). La inevitable pérdida de la objetividad que establece el cine directo del que parten.

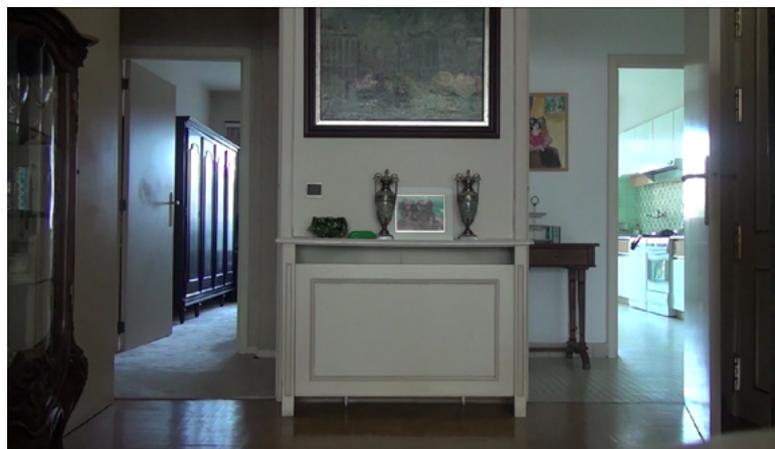
Es importante en este punto remarcar la presencia en los créditos de Elen Hovde y Muffie Meyer, las dos montadoras, como codirectoras de la película. Porque si la postura adoptada por los Maysles a la hora de filmar a las dos mujeres en su espacio íntimo captura una latente y constante tensión entre ellas, el trabajo de montaje de Hovde y Meyer traslada esa tensión a un *entre imágenes* en el que se intuye el carácter político de su resistencia. «Nosotras pensamos que la historia tenía mucho más que ver con la sociedad y el lugar, y el contraste del modo en que ellas viven con el de la gente que vive a su alrededor, la clase de la que provienen y cómo se han desviado de ella. Creemos que eso es crucial» (ROSENTHAL, HOVDE, 1978-79: 14). De ahí que en el prólogo de *Grey Gardens* se pase del interior oscuro de la casa, donde descubrimos a Edith madre quejarse porque un mapa-cha ha roto su pared nueva, a las impecables mansiones y rincones de East Hampton, hasta llegar a la fachada destartada de Grey Gardens –donde se sobreimpone el título en grandes letras–. Al encadenado de esas idílicas estampas se añade la voz de Edie hija: «ya sabes, pueden arrestarte en East Hampton por llevar zapatos rojos un jueves. [...] Pueden arrestarte por casi cualquier cosa». El exterior queda silenciado por la voz en *off* de la protagonista, evidencia de un tinte político que era esencial para las montadoras. Para Hovde se trata de un documental político «en el sentido de que trata sobre relaciones humanas, un hecho muy contemporáneo, donde las personas viven en contacto íntimo con, quizá, una única persona. Las relaciones íntimas son muy complejas en ese punto, son transacciones de poder» (ROSENTHAL, HOVDE, 1978-79: 16).

La relación de intimidad en *Grey Gardens* no viene dada únicamente por la relación madre e hija, sino también por el grado de integración de los Maysles en la casa. El principio de no intervención que marca el *cinéma vérité* se quiebra tanto por los comentarios de los cineastas, como por la autoconciencia de las dos mujeres de su lugar en la historia y el modo de autorepresentarse. «Los Maysles abandonan cualquier intento de separar la persona del personaje. En vez de fingir una objetividad imposible, los Maysles reconocen su complicidad en la *performance*. Celebran la subjetividad del cineasta sin permitir que se convierta en intrusivo o autoindulgente» (ROBSON, 1983: 53). Así entre sus recurrentes peleas destacan dos en las que la presencia de los cineastas se explicita con la aparición no solo de su voz sino también de su imagen, conscientes de la imposibilidad de ser simples espectadores y de su transformación en sujetos políticos. En una de esas disputas, Albert dirige el objetivo al espejo donde se ve reflejado; detrás se halla Edith en su habitual lugar sobre la cama, a quien pregunta: «¿Quién es el hombre que se encargó de ti durante veinticinco años?». La cuestión desata la furia de Edie y comienza a gritar al cineasta. Maysles decide entonces reencuadrar la imagen en el espejo y enfocar el rostro de la madre, que, perpleja, intenta apaciguar los ánimos de su hija. Este instante solo queda interrumpido por el rostro desenfocado de Albert reflejado en el espejo. Una vez que Edie se calma, el cineasta abre de nuevo el plano hasta volver al reflejo de los tres. Pero esa imagen de sujeto que filma y sujeto filmado se corta bruscamente por la inserción de un primer plano de Edie, frontal a la cámara, que sugiere la repetición de la escena para volver a filmarla. La complicidad en la *performance* no solo queda demostrada en la inclusión del cineasta en el cuadro, sino también en el montaje, en la creación de esa segunda verdad donde el objeto filmado toma conciencia de su representación ante la cámara⁴.

Planteado como un documental observacional, *Grey Gardens* supera la barrera entre el exterior y el interior, lo público y lo privado. Y dinamita la imagen paradigma de una sociedad conservadora, paladín de las apariencias y los convencionalismos. El equilibrio entre el trabajo de los cuatro directores tiene su paradigma en la secuencia final, que refuerza el carácter cíclico de todo el metraje. Al inicio, una sucesión de recortes de periódico explicaban el desahucio por insalubridad y la ayuda de Jackie Onassis con el tema *Night and Day* de Cole Porter de fondo, como símbolo del mundo exterior. Su contraplano se halla en esa secuencia final, donde vemos el interior de la casa, con la misma canción sonando (esta vez de manera diéctica). Los mapaches se adueñan de las partes desvencijadas de la mansión, mientras Edith tarea la letra del tema de Porter, medio adormilada en el colchón, rodeada de gatos y suciedad. El gran retrato pintado⁵ de Edith también continúa allí mirando desde el pasado —la representación de lo que fue y lo que es—. La música suena y Edie baila en la entrada de la casa. La cámara la filma desde las escaleras, tras los barrotes de la barandilla, intentando seguir sus pasos torpemente mientras ella canta «la magia de los sueños se hace realidad». Así, el exterior queda silenciado. Dentro, el tiempo se difumina, a la vez que la distancia entre ellas y el mundo solo parece acortarse a través del cine. Para las mujeres de *Grey Gardens* el arte es el punto de fuga de su resistencia, de la reconstrucción de su identidad y de su proyección como sujeto activo en la sociedad que las margina.

LA POLÍTICA ES UN ASUNTO DE FANTASMAS

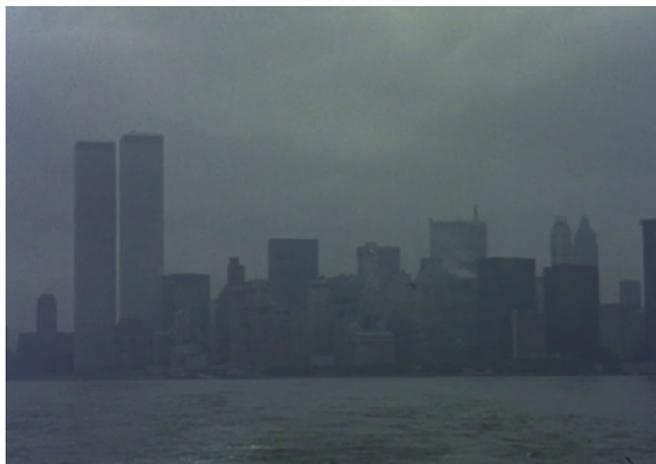
¿Qué sucede cuando es la propia intimidad la que se filma? Preocupada por las tensiones que nacen en el espacio doméstico, Chantal Akerman trasgrede la cotidianidad ajena a través de su autorepresentación y traslada, así, el gesto político a su propio cuerpo.



No Home Movie (Chantal Akerman, 2015)

En un momento crucial de *No Home Movie* (2015), la última película de Chantal Akerman, la directora belga charla con la cuidadora de su madre. Esta le pregunta por sus raíces, y Akerman le cuenta el origen polaco de sus abuelos y sus padres, su exilio belga, su posterior internamiento en Auschwitz. «Por eso mi madre es como es», apostilla ante la sonrisa de la chica. Y, sin embargo, en las conmovedoras conversaciones que mantiene con Nelly Akerman, en la misma mesa de cocina en la que habla con su cuidadora, Auschwitz nunca aparece. Solo aparece lo que hay a su *alrededor*. Es significativo que los efectos devastadores del Holocausto graviten sobre toda la filmografía de Akerman, y en especial en sus ensayos autobiográficos: ese vacío invocado por el silencio de su madre, tan verbal y afectuosa en la relación con su hija, es el detonante de toda una filmografía que se obstina en buscar en el confinamiento, en la dialéctica violenta entre interior y exterior que se deriva de ello y en el rechazo a las convenciones del plano-contraplano su posicionamiento político, que no es otro que denunciar la ausencia de la Historia en la construcción del Yo y, por extensión, en el discurso constitutivo del presente.

Filmada en su mayor parte en la casa de su madre, en Bruselas, *No Home Movie* no es, como su título indica, una película doméstica. Lo es en la apariencia de su formato, en la tosquedad formal



No Home Movie (Chantal Akerman, 2015)

de sus imágenes y en la voluntad de situarse en el ámbito familiar. No lo es en cuanto es una negación de la ontología del cine doméstico canónico, que busca perpetuar una imagen idealizada de la familia (ODIN, 2010). El «No Home» es, también, un juego de palabras para designar el sentimiento de exilio, no de refugio, que ha perseguido a Akerman durante buena parte de su vida, sobre todo desde aquel día de 1984 en que su madre le regaló el diario de su abuela, que murió en Auschwitz: «Me dijo, te protegerá. Me lo dio cuando yo necesitaba que me protegieran y ella se sentía sin fuerzas. Me lo dio en vez de hablar» (POLLOCK, 2010). Esa operación de transferencia entre madre e hija se traduce, según afirma Griselda Pollock, en un proceso de transposición, que subvierte por completo las nociones ordinarias de tiempo y espacio entre padre e hijo. En palabras de la psicoanalista Judith Kestenberg, «como el pasado del padre ocupa el espacio psicológico que normalmente pertenecería a la vida cotidiana del hijo, el hijo debe abandonar su derecho a existir en su propio presente»⁶. Es lo contrario a lo que le ocurre a Edie Bouvier respecto a su madre, con la que vivió en Grey Gardens desde 1952. Tanto Akerman como Edie ven en su madre un espejo, pero en el segundo caso la operación de *transposición* o *transferencia* se ha convertido en posesión, en sustitución. En Akerman hay una distancia interpuesta, una

distancia de seguridad, que solo logra acortarse en *No Home Movie*; en la vida cotidiana de las Bouvier, que comparten el dormitorio maloliente de una mansión con veintiocho habitaciones, las distancias no existen.

Con ocasión de la presentación de la película en el festival de Locarno, dos meses antes de su suicidio, Akerman le confesaba al crítico Daniel Kasman que *No Home Movie* nacía de una necesidad de aceptar el silencio de su madre respecto a Auschwitz. En este sentido, es interesante la comparación entre esta y *News From Home* (1976), la elegía meditativa que Akerman rodó durante su segunda estancia en Nueva York, leyendo con voz monótona las cartas que le enviaba su madre sobre planos largos de las calles, los *diners*, el puerto y el metro de Nueva York, dejando que el sonido ambiente de las imágenes devorara intermitentemente las palabras maternas. En esa época, fuertemente influenciada por el cine de Michael Snow, Yvonne Rainer y Stan Brakhage, Akerman no se daba cuenta de hasta qué punto su obra iba a sentirse filtrada por la personalidad de su madre *por refracción*, como un rayo de luz que cambia de dirección al entrar en el agua⁷. En *News From Home* la disociación entre espacio y voz es absoluta, en la medida en que la imagen y la voz *en off* son vectores que se dan la espalda hasta tocarse, y se tocan en la descorporeización del exilio, la añoranza y la alienación. En una de sus cartas Nelly Akerman le recrimina a su hija que siempre escribe la misma carta, «y tengo la impresión —dice— que no me dices nada». Las imágenes de Nueva York son «esa misma carta», que pueden leerse como el anhelo de separación de una hija que no sabe —o no quiere— descifrar la petición de ayuda de una madre ansiosa de pertenecer y de poseer; en fin, de una superviviente del Holocausto que concibe el hogar como el único de los mundos posibles. Podríamos decir, siguiendo a Bellour, que en *News From Home* rechaza ese hogar «soltando las palabras de la madre ausente solo para devolverlas más eficazmente, con una especie de sadismo calculado, a

la soledad» (BELLOUR, 2009: 145). Hay una rebelión, pues, contra el silencio, que se torna en comprensión, en vínculo, en *No Home Movie*.

Las conversaciones que Akerman y su madre mantienen en la película, ya sea en el piso de esta o por Skype, tienen dos contraplanos: por un lado, imágenes vacías de las estancias de la casa, que se dividen a su vez en cuadros a partir de las simétricas, estáticas composiciones habituales en el cine de Akerman; por otro, imágenes del desierto en Israel, planos largos de árboles azotados por el viento, y dunas y montículos vistos desde un automóvil. Aún impregnada del espíritu estructuralista que recorre buena parte de su filmografía, que la cineasta belga atribuye a la precisión de los rituales de su educación judía, la película enmarca la relación materno-filial en un *entre imágenes* en el que Akerman sigue negándose a ser contraplano de la imagen materna —la cámara la filma a ella, relegando a la directora a una voz en *off* o a una figura que se cuele, descuidada, en el encuadre— pero en el que las distancias se abrevian, casi a su pesar, por obra y gracia del digital. «¿Por qué me filmas de ese modo?», le pregunta la madre desde la pantalla del ordenador. «Porque quiero enseñar que en este mundo no hay distancias», responde Akerman. La operación de transposición de la que

No Home Movie (Chantal Akerman, 2015)



hablaba Kestenberg se ha terminado. En su elaborada teorización de la construcción del yo como relato, el filósofo Paul Ricoeur explica este proceso de transferencia como el desdoblamiento del sujeto que se enuncia: «El sí-mismo como otro sugiere desde el comienzo que la ipseidad del sí-mismo implica la alteridad en un grado tan íntimo que una no se deja pensar sin la otra» (RICOEUR, 2001, 250). Akerman, que siempre se había reivindicado como miembro de la *segunda generación* («La generación de mis padres se contó a sí misma: vamos a ocultarles la historia de lo que nos ocurrió. Y como no nos transmitieron sus historias, busqué una memoria falsa, una especie de memoria imaginaria, reconstruida, antes que la verdad» [POLLOCK, 2010]), elimina la distancia que la separa de su madre, que es también la que la separa de su legado, del mundo y de la propia Historia. En el momento en que acerca su cámara digital a la pantalla del ordenador y convierte la imagen de su madre en una marea informe de píxeles, sabe que el acto íntimo de filmar es el único modo posible de convertir el silencio en un grito contra la ilegibilidad del presente.

Entre *News From Home* y *No Home Movie* se abre un intervalo, que ocupa, con la contundencia de un interrogante, *Là-bas* (2006). Entre la imagen que cierra la primera, las Torres Gemelas, y la última, la imagen vacía del piso de la madre de Akerman, la cineasta belga invoca sus demonios interiores sin nombrarlos. Da la impresión de que la película es, secretamente, el diálogo entre esos dos planos finales, como si, en un extraño ejercicio de videncia, hubiera un hilo conductor entre esa reliquia monumental, que en 1976 era símbolo del imperialismo americano, y la muerte de una superviviente del Holocausto y el futuro suicidio de su hija.

En un excelente artículo, Greg Youmans expone sus dudas sobre la postura política de Akerman al enfrentarse al proyecto. ¿Cómo hacer un documental sobre el Israel contemporáneo sin hablar de Palestina, y reduciendo la presencia de los ju-

díos a una sombra recortada por las persianas del apartamento de Tel-Aviv donde se ha encerrado y a unas cuantas figuras en la playa en sus breves excursiones al exterior? Fue el productor Xavier Carniaux quien le sugirió a Akerman la idea de hacer una película sobre Israel. Al principio se resistió. Tenía miedo de los obstáculos que podía presentarle su propia subjetividad. «No siento pertenecer», dice. «Estoy desconectada. Medio sorda, medio ciega. A veces me hundo, pero no del todo». Y, sin embargo, filmar esa parálisis, que, afirma en *off*, la obliga a mirar y replegarse sobre sí misma, a convertir al exterior en el interior, es una manera de reivindicar políticamente su identidad, quebradiza y contradictoria, en cuanto la política se debate no en términos colectivos ni militantes sino de negociación entre la construcción del Yo y el devenir de la Historia. «A la estrella amarilla sobrevivio, está inscrita en mí», dice Akerman. A lo que añade: «Los suicidios son como exilios». En ausencia de su madre, en ausencia de su propia imagen, *Là-bas* demuestra que, para Akerman, toda política es, en realidad, un asunto de fantasmas. El pasado, que permanece en el reino de las sombras, sólo puede dialogar con el silencio, con el fuera de campo, con el campo vacío.

CONCLUSIONES

Tanto en *Grey Gardens* como en el cine autobiográfico de Akerman subyace el fantasma de un pasado traumático silenciado. En definitiva, la irrupción de la cámara en el ámbito doméstico —el ajeno en el caso de los Maysles o el propio en el de la cineasta belga— constituyen la herramienta que permite comprender las transformaciones históricas a las que hace referencia Catelli cuando habla de la intimidad (2007). La diferencia y el nexo entre ambos casos se hallan en el modo en que el cine transgrede esa intimidad. Si el trauma del Holocausto, enterrado por Nelly Akerman, se evidencia —entre otros momentos— en la distancia de seguridad que su hija interpone al filmarla, en el caso de las Bouvier

su herida brota en la aparente actitud de meros observadores de los Maysles al capturar la decadencia de las dos mujeres. Sin embargo, es al romper esas barreras espaciales —en la conversación por Skype de Akerman con su madre o en la participación de los Maysles en las discusiones de las Edie— cuando los cineastas toman conciencia de su posición en la historia, invitando también al espectador a entrar en ese espacio, convirtiendo lo íntimo en una cuestión política. ■

NOTAS

- * Las imágenes que ilustran este artículo han sido aportadas voluntariamente por el autor del texto; es su responsabilidad el haber localizado y solicitado los derechos de reproducción al propietario del *copyright*. En cualquier caso, la inclusión de imágenes en los textos de *L'Atalante* se hace siempre a modo de cita, para su análisis, comentario y juicio crítico. (Nota de la edición).
- 1 Además de las constantes demostraciones de canto y baile de ambas, en el documental aparecen dos carteles donde puede leerse: «The great singer Big Edith Bouvier Beale» y «The great dancer Little Edie Bouvier Beale».
 - 2 El rodaje duró seis semanas, pero en *Grey Gardens* se evita cualquier referencia temporal. Tampoco lo hay en el montaje, donde no existe *raccord* temporal.
 - 3 Su presencia queda expuesta desde el principio: en la noticia publicada sobre la filmación de la película y en el retrato de los dos cineastas, imagen en la que ya se escucha la voz de Edie gritando «¡Son los Maysles!» a la llegada de estos a la casa, y que pertenece a la siguiente secuencia.
 - 4 Ellen Hovde también cuenta en una entrevista que, si bien los Maysles no dirigían los gestos o los diálogos, sí que en ocasiones pedían a madre e hija que reprodujeran exactamente los mismos diálogos que habían pronunciado para capturar mejor la toma (ROSENTHAL, HOVDE, 1978).
 - 5 Motivo recurrente durante el metraje. El cuadro, símbolo de la fastuosidad y posición social de la familia Bouvier Beale, se transforma en el retrete de los gatos.

- 6 Por evidentes cuestiones de espacio, el presente artículo no contempla la extensa, fructífera obra artística de Akerman, que incluye varias instalaciones que toman como epicentro la relación entre madre e hija.
- 7 La importancia de la figura materna y su experiencia en los campos no se limita a la obra documental y ensayística de Akerman. La cineasta belga consideraba su película más célebre, *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), como una carta de amor a su madre, que, después de haber sobrevivido al Holocausto, «convirtió su hogar en una cárcel».

REFERENCIAS

- BELLOUR, Raymond (2009). *Entre imágenes*. Buenos Aires: Colihue.
- BRUZZI, Stella (2000). *New documentary: A critical introduction*. London: Routledge.
- CATELLI, Nora (2007). *En la era de la intimidad*. Córdoba: Beatriz Viterbo Editora.
- DIDI-HUBERMAN, George (2009). *La imagen superviviente, historia del arte y el tiempo de los fantasmas*. Madrid: Abada Editores.
- KAPLAN, Judith (1995). *Lost Children: Separation and Loss Between Parents and Children*. London: Harper Collins.
- KASMAN, Daniel (2015). Chantal Akerman discusses "No Home Movie". *Notebook*. Recuperado de <<https://mubi.com/notebook/posts/chantal-akerman-discusses-no-home-movie>>.
- KORESKEY, Michael (2010). *Eclipse Series 19: Chantal Akerman in the Seventies*. Recuperado de <<https://www.criterion.com/current/posts/1351-eclipse-series-19-chantal-akerman-in-the-seventies>>.
- ODIN, Roger (2010). El cine doméstico en la institución familiar. En E. CUEVAS ÁLVAREZ, *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos (39-60)*. Madrid: Ocho y Medio.
- POLLOCK, Griselda (2010). The Long Journey: Maternal Trauma, Tears and Kisses in a Work by Chantal Akerman. *Studies in the Maternal*, 2(1), 1-32. <<http://doi.org/10.16995/sim.82>>
- RABINOWITZ, Paula (1993). Wreckage upon Wreckage: History, Documentary and the Ruins of Memory. *History and Theory*, 32(2), 119-137. Recuperado de <<http://doi.org/10.2307/2505348>>
- RICOEUR, Paul (2001). *Sí mismo como otro*. Madrid: Siglo XXI.
- ROBSON, Kenneth J. (1983). The Crystal Formation: Narrative Structure in "Grey Gardens". *Cinema Journal*, 22(2), 42-53.
- ROSENTHAL, Alan, HOVDE, Ellen (1978). Ellen Hovde: An Interview. *Film Quarterly*, 32(2), 8-17. Recuperado de <<http://doi.org/10.2307/1211936>>.
- ROSENTHAL, Alan, CORNER, John (2005). *New Challenges for Documentary*. Manchester: Manchester University Press.
- YOUMANS, Greg (2009). Ghosted Documentary. *Millenium Film Journal*, n°51. Recuperado de <<https://www.quectia.com/library/journal/1P3-1825364231/ghosted-documentary-chantal-akerman-s-l-bas>>.

LA INTIMIDAD COMO ACTO POLÍTICO. SOBRE GREY GARDENS Y EL CINE AUTOBIOGRÁFICO DE CHANTAL AKERMAN

Resumen

La filmación documental de la intimidad, ¿puede convertirse en un gesto político? Si en lo íntimo, como dice Nora Catelli, reside la vía para comprender la Historia como síntoma, este artículo pretende demostrar cómo se traduce ese gesto en imágenes a partir de métodos aparentemente opuestos: el de los hermanos Maysles, afiliado a la exterioridad del cine directo, en *Grey Gardens*; y el de Chantal Akerman, afín a la interioridad del ensayo autobiográfico, con la propia directora como objeto de estudio. ¿Qué une a ambos ejemplos? Partir de la experiencia traumática de la Historia, manifestada en la singularidad de conflictivas relaciones materno-filiales.

Palabras clave

Intimidad; síntoma; historia; *Grey Gardens*; Chantal Akerman; Auschwitz.

Autor

Sergi Sánchez (Barcelona, 1970) es Doctor en Comunicación Audiovisual (2011) por la Universitat Pompeu Fabra, donde enseña cine digital e historia de la televisión. Es jefe de departamento de Estudios Filmicos en ESCAC y autor, entre otros ensayos sobre cine, de *Hacia una imagen no-tiempo. Deleuze y el cine contemporáneo* (Ediciones de la Universidad de Oviedo). Contacto: sergisssss@hotmail.com.

Ana Aitana Fernández (Alicante, 1980) es investigadora predoctoral en el departamento de Comunicación de la Universitat Pompeu Fabra, donde desarrolla una tesis sobre la reconstrucción de la memoria individual a través de la imagen-objeto. Es profesora asistente en el Grado en Periodismo y miembro del grupo CINEMA (Colectivo de Investigación Estética de los Medios Audiovisuales). Contacto: anaaitana.fernandez@upf.edu.

Referencia de este artículo

SÁNCHEZ, Sergi, FERNÁNDEZ, Ana Aitana (2016). La intimidad como acto político. Sobre *Grey Gardens* y el cine autobiográfico de Chantal Akerman. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 22, 77-86.

INTIMACY AS A POLITICAL ACT. ABOUT GREY GARDENS AND CHANTAL AKERMAN'S AUTOBIOGRAPHICAL CINEMA

Abstract

Can the documentary filming of intimacy become a political gesture? If in the intimate, as Nora Catelli states, lies the way to understand history as a symptom, this article aims to show how this gesture is translated into images from seemingly opposite methods: the Maysles brothers' gesture affiliated to the exteriority of direct cinema in *Grey Gardens*; and Chantal Akerman's interiority in her autobiographical essays, being the filmmaker herself an object of study. What is the connection between these two examples? They are both based on the traumatic experiences of history, manifested in the singularity of troubled maternal-filial relationships.

Key words

Intimacy; Symptom; History; *Grey Gardens*; Chantal Akerman; Auschwitz.

Author

Sergi Sánchez (Barcelona, 1970) is PhD in Film and Media Studies (2011) by Universitat Pompeu Fabra (UPF), where he is teaching digital cinema and television history. He is also Head of the Film Studies department at ESCAC. He is the author of *Hacia una imagen no-tiempo. Deleuze y el cine contemporáneo* (Ediciones de la Universidad de Oviedo). Contact: sergisssss@hotmail.com.

Ana Aitana Fernández (Alicante, 1980) is predoctoral researcher in the Department of Communication at the Universitat Pompeu Fabra, where she is currently working on a thesis on the reconstruction of individual memory through the image-object. She is assistant lecturer in the Degree in Journalism and a member of CINEMA (Colectivo de Investigación Estética de los medios Audiovisuales, in its Spanish acronym). anaaitana.fernandez@upf.edu.

Article reference

SÁNCHEZ, Sergi, FERNÁNDEZ, Ana Aitana (2016). Intimacy as a Political Act. About *Grey Gardens* and Chantal Akerman's Autobiographical Cinema. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 22, 77-86.

Edita / Published by



Licencia / License



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