



Universidad de Oviedo

Facultad de Filosofía y Letras

**La reflexión filosófica sobre la memoria
colectiva e individual en la obra de Chantal
Akerman**

Trabajo Fin de Grado

Grado en Filosofía

Curso 2022-2023

Autor: Pablo Irurtia Otero

Tutor: Vicente Jesús Domínguez García

ÍNDICE

1. Introducción	3
2. La aproximación filosófica a la memoria	6
2.1. La memoria en la tradición filosófica occidental.....	7
2.2. La memoria en Bergson y Halbwachs	12
2.3. La reflexión contemporánea sobre la memoria.....	24
3. La memoria en el cine de Chantal Akerman	35
3.1. La imagen cinematográfica en la reflexión filosófica sobre la memoria.....	35
3.2. <i>Toute une nuit</i> : La colectividad en el cine de Chantal Akerman	44
3.2.1. El tiempo colectivo y la colectividad en <i>Toute une nuit</i>	46
3.2.2. El recuerdo y la relación con el Otro en <i>Toute une nuit</i>	51
3.3. <i>Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles</i> y <i>Portrait d'une jeune fille de la fin des années 60 à Bruxelles</i> : El género y la sexualidad como marcos selectivos de la memoria .	54
3.3.1. <i>Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080</i> <i>Bruxelles</i> : La socialización de género en la memoria	57
3.3.2. <i>Portrait d'une jeune fille de la fin des années 60 à</i> <i>Bruxelles</i> : la sexualidad en la memoria	61
3.4. <i>No Home Movie</i> : Holocausto, identidad judía y postmemoria en el cine de Chantal Akerman	64
3.4.1. La no imagen del Holocausto en el cine de Chantal Akerman	66
3.4.2. La constitución de la identidad judía a través de la memoria colectiva.....	71
3.4.3. La postmemoria en el cine de Chantal Akerman	74
4. Conclusiones	77
5. Bibliografía	80

1. Introducción

La memoria ha sido durante toda la historia de la filosofía una cuestión que ha generado un interés considerable que ha dado lugar a diversas interpretaciones. Tradicionalmente enfocada como un estudio sobre una de las facultades que intervienen en los procesos cognitivos del ser humano, la reflexión filosófica sobre la memoria ha experimentado cambios considerables en su tratamiento a lo largo del siglo XX, de tal forma que la consideración sobre el recuerdo en el pensamiento contemporáneo le otorga una importancia mucho mayor que es equiparable a la complejidad que han adquirido las preguntas que plantea. El creciente interés suscitado por la memoria como objeto de estudio en filosofía y en otras disciplinas como la historia o la sociología durante el último siglo, especialmente durante las últimas décadas, encuentra su explicación en la profundidad y en el alcance de una serie de eventos y transformaciones políticas y sociales. Por una parte, la intrincada confluencia del nacionalismo, el imperialismo y el desarrollo tecnológico, entre otros factores, darían lugar a una violencia exacerbada que alcanzaría su máxima expresión en el Holocausto, explicando esto parcialmente la necesidad de una memoria capaz de hacer frente al sufrimiento pasado de millones de víctimas (Blight, 2009, pp. 243-245). Sin embargo, por otra parte, la proliferación de una serie de relatos y perspectivas sobre el pasado que tradicionalmente habrían sido ignoradas tendría lugar gracias al avance de diversos movimientos sociales y políticos en su lucha por los derechos de grupos históricamente oprimidos.

Ante estos cambios que marcarían profundamente la situación contemporánea, se plantean en este contexto una serie de retos filosóficos que nos obligan a abordar el asunto de la memoria desde diferentes perspectivas que permitan responder a cuestiones como la forma de hacer frente a las injusticias causadas en el pasado, pero el hecho de que los grupos deban asumir responsabilidades pasadas, del mismo modo que pueden ser portadores de concepciones compartidas sobre su pasado, plantea la pregunta de cuál es el verdadero sujeto de la memoria y de si es posible hablar de una memoria colectiva, siendo este uno de los principales debates contemporáneos al respecto. Esto se debe a que, si bien existen argumentos para defender que el verdadero sujeto del recuerdo es el individuo, resulta difícil negar el carácter colectivo de muchas de las

relaciones que establecen los grupos con su pasado y las concepciones que se forman de este, repercutiendo esto en sus propias identidades.

Asimismo, este interés por la memoria no se ha manifestado únicamente en áreas como la filosofía, la historia o la sociología, sino que en el arte y concretamente en el cine ha sido una cuestión ampliamente tratada. Si aceptamos que la imagen cinematográfica puede ser depositaria de memoria, esto permitiría entender el cine como un medio que posibilita una reflexión filosófica sobre el tema que ayuda a afrontar los diferentes problemas que plantea, incluyendo la pregunta sobre la relación entre la memoria individual y colectiva. La obra de la cineasta belga Chantal Akerman es un caso especialmente interesante, pues además de que en su obra desarrolla interesantes posturas acerca de la relación entre los recuerdos de naturaleza individual y colectiva, representa un claro ejemplo de cómo a través del cine se transmite esta memoria que abarca al individuo y al grupo y concretamente la memoria de individuos y grupos históricamente oprimidos por cuestiones de género, sexualidad o raza que está íntimamente relacionada con la identidad de estos.

Por estos motivos, en el presente trabajo se tratará de abordar desde una perspectiva filosófica el tratamiento de la memoria en el cine de Chantal Akerman, atendiendo especialmente a la forma en la que muestra y reflexiona sobre la relación entre la memoria individual y colectiva. Para ello se tomarán como referencia principalmente cuatro películas de la autora cuyo análisis permitirá tratar diferentes aspectos que facilitan la comprensión de los complejos nexos existentes entre la memoria, el individuo, la colectividad y las identidades.

En primer lugar, antes de abordar la obra de la directora y analizar de qué manera sus películas pueden contribuir de forma enriquecedora a la discusión filosófica sobre esta cuestión, se planteará una breve contextualización filosófica de algunas de las principales interpretaciones sobre la naturaleza de la memoria que nos permiten entender de manera general la consideración que esta ha tenido tradicionalmente y posibilitan situar determinadas ideas fundamentales para comprender la evolución de esta discusión filosófica. A continuación, se expondrán algunas de las propuestas centrales del trabajo sobre la memoria de Bergson y Halbwachs debido a su influencia en el pensamiento contemporáneo y al hecho de que, además de romper en cierta medida con las concepciones

tradicionales, en su complementación puede encontrarse una perspectiva de gran interés a la hora de estudiar la relación entre la memoria colectiva e individual. Posteriormente, para completar esta contextualización filosófica que servirá de base para la interpretación de las películas, se explicarán brevemente algunas de las principales interpretaciones contemporáneas que reforzarán las posturas de Bergson y Halbwachs y en las que encontramos un mayor desarrollo sobre asuntos como la relación entre la memoria y las identidades tanto individuales como colectivas, que ocupan un lugar central en la obra de Akerman. Una vez finalizado el planteamiento de este marco teórico, se procederá a analizar el cine de la directora belga, argumentando primeramente de qué manera puede interpretarse la imagen cinematográfica en su obra como un vehículo adecuado para la articulación de una reflexión filosófica sobre la memoria y su transmisión, planteando así una visión generalizada del uso de la imagen en su trabajo. Tras esto, se tratará la película *Toute une nuit*, pues se presenta como un ejemplo emblemático de la representación de la colectividad en su obra y como se tratará de argumentar, ofrece una perspectiva de gran interés sobre el uso de la temporalidad en el cine que permitirá hablar de un tiempo colectivo en el que se observa de qué modo los individuos se insertan dentro de lo colectivo y cómo las relaciones que se establecen con los demás están mediadas por la memoria. Después, se analizarán las películas *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* y *Portrait d'une jeune fille de la fin des années 60 à Bruxelles*, en las que se estudiará de qué manera la identidad influye en la memoria como un marco selectivo en función del género y la sexualidad, que aparecen como temas centrales en la filmografía de Akerman y que están inevitablemente atravesados por una memoria que plantea la continuidad existente entre el recuerdo individual y colectivo. Finalmente, se estudiará la última película de la directora, *No Home Movie*, en la cual la relación entre la memoria individual y colectiva se presenta como un elemento central y vertebrador de su obra, pues, además de plantear la memoria como fundamental para la constitución de la identidad judía, su acercamiento al trauma colectivo del Holocausto pone de manifiesto la adquisición de recuerdos no vividos a través del contacto con los otros, siendo esto un claro ejemplo de la llamada postmemoria.

En definitiva, a través del análisis de las películas se tratará de mostrar su importancia para la discusión filosófica sobre la memoria. Por una parte, se destaca el interés que posee el cine como un medio reflexivo que permite el análisis de la cuestión y que puede ser concebido como depositario de memoria en la medida en la que en su imagen confluyen pasado y presente (Lebow, 2003, p. 37). Por otra parte, resulta fundamental atender a aquellos relatos sobre el pasado que han sido tradicionalmente ignorados o reprimidos y que nos permiten comprender la incuestionable dimensión ética y política de la memoria, pues la obra de Chantal Akerman nos invita a pensar de qué manera el recuerdo personal está siempre en contacto con una realidad social que nos hace especialmente sensibles a la importancia del recuerdo de la injusticia y el sufrimiento pasado.

2. La aproximación filosófica a la memoria.

Antes de analizar de qué manera la obra de Chantal Akerman ofrece una serie de planteamientos de gran interés para la reflexión filosófica sobre la memoria, resulta necesario situar su contribución dentro de una tradición de largo recorrido que debe ser tomada en consideración para poder alcanzar una mayor comprensión sobre la cuestión. Es por esto por lo que, primeramente, se planteará una contextualización que nos permita tener en cuenta el tratamiento que ha tenido la memoria en la tradición filosófica occidental, analizando su evolución y exponiendo también los planteamientos de un carácter más contemporáneo que favorezcan una mayor profundidad en el estudio del asunto. El objetivo principal de esto es proporcionar un marco teórico en el que apoyar las ideas que se expondrán acerca de la obra de Akerman del mismo modo que en esta puede encontrarse un desarrollo de este tipo de reflexiones y de los temas abordados. Los aspectos que resultarán de un interés fundamental son la cuestión de la consideración del carácter individual y colectivo de la memoria y el rol desempeñado por la memoria en la constitución de las identidades individuales y colectivas. Para ello se planteará en primer lugar un breve recorrido por las aproximaciones al tema de autores clave en nuestra tradición y que en gran medida marcarían su desarrollo al consolidar un enfoque eminentemente epistemológico de la memoria. A continuación, se expondrán las propuestas de dos autores como Bergson y Halbwachs que romperían con esta tradición 'epistemológica' de la memoria y que la situarían en un lugar central en

su reflexión, marcando profundamente el desarrollo del estudio posterior de la cuestión. Sus planteamientos serán de una importancia fundamental para el desarrollo de los argumentos que se expondrán posteriormente, ya que en sus obras podemos encontrar un diálogo que nos permite no solamente comprender la reflexión filosófica de la memoria más allá de lo relativo al conocimiento, sino que nos ofrece un excelente marco para acercarnos a la relación entre la memoria individual y colectiva. Tras esto, se concluirá atendiendo a los desarrollos contemporáneos sobre la memoria en la filosofía y en otras disciplinas que habrían sido posibilitados en gran medida por las propuestas de estos dos autores y que nos servirán para refinar y adecuar los planteamientos teóricos con los que se abordarán las películas de Akerman.

2.1. La memoria en la tradición filosófica occidental

En primer lugar, para abordar la evolución del análisis de la memoria en la historia de la filosofía occidental es de gran importancia tener en cuenta cómo generalmente este se ha realizado desde una perspectiva epistemológica, pues el interés suscitado por nuestros recuerdos ha sido movido principalmente por la función que desempeñan en nuestra forma de conocer el mundo. El ejemplo quizás más emblemático de esto y que podemos utilizar como inicio de esta tradición lo encontramos en la teoría de la reminiscencia platónica. Su formulación más explícita la encontramos en el *Menón*, diálogo en el que se plantea cómo todo aquello que es llamado aprender y buscar es lo mismo que recordar (*Menón*, 81d). De este modo, la relevancia de la memoria para Platón residiría en el lugar que ocupa en nuestro proceso de adquisición de conocimiento, en el papel fundamental que desempeña en el proceso de recuperación del conocimiento del alma que ya todo lo ha aprendido. De esta manera, la anámnesis consistiría en la recuperación de aquello ya sabido por el alma a través del recuerdo, por lo que podría hablarse de una aproximación esencialmente epistemológica a la cuestión de la memoria dado su papel fundamental en nuestros procesos cognitivos.

Continuando dentro de la tradición del pensamiento griego antiguo, en Aristóteles podemos ver cierta continuidad de esta visión epistemológica de la memoria, aunque exista cierto distanciamiento del planteamiento platónico. Una de las principales novedades introducidas por el filósofo estagirita es el hecho de que introduciría los objetos sensibles como un elemento fundamental en el

proceso de rememoración y limitaría el objeto de la memoria a la experiencia pasada, siendo esta para él una afección de la facultad sensitiva que a su vez pertenece accidentalmente a la facultad de la inteligencia (Lang, 1980, p. 386-388), reafirmando así esta visión de la memoria como parte de nuestros procesos de conocimiento. Asimismo, otro aspecto de cierta novedad que cabría destacar del planteamiento aristotélico que encontramos en *De memoria* sería su visión de la memoria y el recuerdo como un estado de imagen relacionado con aquello que se presenta como una semejanza y la considera como función de nuestra facultad sensitiva, siendo ella la que nos permite percibir el tiempo (McKeon, 1941, p. 611). No obstante, a pesar de estas modificaciones respecto a los planteamientos platónicos observamos cómo la memoria y el recuerdo continúan siendo estudiados desde una lente que las aborda como elementos que intervienen en nuestros procesos perceptivos y cognitivos.

Este tipo de enfoque de carácter más bien epistemológico no se limitaría únicamente al pensamiento griego antiguo y veríamos cierta continuidad en la historia de la filosofía occidental. Esto puede observarse en múltiples aspectos, siendo uno de ellos la preeminencia en la tradición occidental de lo que algunos autores han denominado la teoría representacional de la memoria que puede encontrarse en autores como Locke y Hume y que consistiría en concebirla como una especie de conciencia indirecta del pasado en la que la imagen ejerce el rol de intermediario entre nuestra conciencia y el objeto previamente percibido, siendo así la imagen el objeto principal con el que opera la memoria (Ibrahim, 2012, p. 58). En última instancia este acercamiento a la cuestión mantendría su interés en el estudio de la memoria como facultad que posibilita el conocimiento y se centraría en problemas como la fiabilidad de la memoria y la correspondencia entre la imagen del recuerdo y la realidad, pudiendo observarse esto en la clasificación que hace Hume de las imágenes de la memoria como algo de mayor debilidad que las impresiones, pero de mayor intensidad que las imágenes propias de la imaginación (Ibrahim, 2012, p. 62).

Algo que resulta de gran interés sobre esto, es que a diferencia de la equivalencia platónica establecida entre conocer y recordar que justificaría la posibilidad de un conocimiento que no parte de la experiencia, en los desarrollos filosóficos posteriores puede observarse un cuestionamiento del estatus epistemológico del recuerdo y se extiende una indagación sobre el grado en el

que la memoria contribuye a nuestro conocimiento. Este cuestionamiento del valor de la memoria para nuestro conocimiento se hace notorio en Hobbes que la concebiría como una especie de decadencia de los sentidos, pero que a pesar de ello seguiría siendo considerada como una forma de conocimiento de hecho que no alcanzaría el grado de otras formas de mayor sofisticación como la ciencia que sería “el conocimiento de las consecuencias y dependencias de un hecho respecto a otro” (Hobbes, 1980, p. 37). De esta manera, puede observarse cómo en el desarrollo de la filosofía occidental adquiere fuerza el cuestionamiento del estatuto epistemológico atribuible a nuestros recuerdos. Otro autor cuyo tratamiento de la cuestión ha sido en gran medida influyente y que en cierta medida mantiene esta visión crítica sobre la contribución de la memoria a nuestro conocimiento es Locke, quien destacaría la debilidad de esta facultad a la hora de conservar ideas que con el tiempo se van desdibujando y que está estrechamente asociada con defectos como el olvido y la lentitud (Locke, 1825, pp. 87-88).

Sin embargo, a pesar de que veamos en Locke el mantenimiento de esta perspectiva eminentemente epistemológica desde la que se aborda la memoria, no será este el aspecto que resultará de mayor interés de su tratamiento del asunto, sino que en él encontramos planteamientos acerca de la relación entre la memoria y la constitución de la identidad que resultan de gran interés y nos permitirán situar en un contexto aquellas visiones más contemporáneas que abordarán este tema. La cuestión de la identidad aparece en su obra estrechamente relacionada con la cuestión cognitiva, pues aquello que marcará en gran medida su tesis de la memoria como esencial en el mantenimiento de la identidad será su concepción del recuerdo como una forma de percepción que se da a través de la memoria y su visión de esta como el almacén de aquello percibido con los sentidos que representa la capacidad de la mente para revivir las percepciones que ha tenido el individuo anteriormente (Locke, 1825, p. 45). Aquello que resulta en Locke necesario para el mantenimiento del Yo no sería tanto la identidad de substancia, como la identidad de conciencia y aquello que permite la continuidad de esta conciencia y que garantizaría esa identidad personal del Yo sería la memoria, llegando el autor a plantearse la pregunta de si el olvido de determinadas partes de la vida permitiría al individuo seguir siendo la misma persona (Locke, 1825, pp. 231-233). De este modo, Locke ofrece una

base que permite sustentar en la memoria el mantenimiento de la identidad personal, siendo así el recuerdo un medio fundamental no solo en lo relativo a la percepción y la cognición, sino que se erige como aquello que garantiza que podamos constituirnos como individuos a través de la atribución de los recuerdos a nuestra conciencia.

No obstante, en la historia de la filosofía encontramos precedentes que también han abordado la cuestión de la constitución de la subjetividad y el rol desempeñado por la memoria en ella, siendo quizás el caso más emblemático el de la obra de San Agustín de Hipona. Asimismo, su tratamiento de la cuestión junto con el de la temporalidad como distensión del alma resulta de un interés especial por el hecho de que además de ir más allá del tratamiento meramente epistemológico al introducir una dimensión metafísica, presenta ciertas similitudes con la obra de Bergson y su concepto de duración de gran importancia para su visión de la memoria que se desarrollará posteriormente y se tomará como referencia para abordar la obra de Akerman.

Primeramente, cabe destacar cómo la cuestión del tiempo es ampliamente abordada en su obra desde múltiples perspectivas y esto ha posibilitado que se hayan hecho clasificaciones de su concepción de la temporalidad que hablan de tiempo psicológico, tiempo físico, tiempo moral y tiempo histórico (Rey, 2013, p. 41). Aquel que suscita un mayor interés para la cuestión tratada es el tiempo psicológico que se vincula con una visión metafísica del tiempo que puede concebirse como un precedente de la noción bergsoniana de duración. El tratamiento de esta cuestión se encuentra fundamentalmente en los libros décimo y undécimo de las *Confesiones*, donde observamos un detallado análisis sobre el problema de la percepción del tiempo y la facultad de la memoria, quedando ambas ligadas al ámbito de la interioridad, donde su concepción de la reminiscencia toma también como objeto de la memoria la imagen que encontramos presente en el alma. Sin embargo, es a partir de la reflexión metafísica sobre el tiempo donde se encuentran aquellas aportaciones que permiten alcanzar una mayor comprensión acerca del concepto de memoria que se ha manejado en nuestra tradición filosófica. Su teoría parte de la pregunta asociada al cuestionamiento del ser del tiempo, ya que el tiempo pasado se caracterizaría por ya no ser, el tiempo futuro por no ser todavía y el tiempo presente por el hecho de que su razón de ser consiste en tender al pretérito y

por ello al no ser. Para resolver este problema en el planteamiento agustiniano se recurre a la interioridad y a la percepción del tiempo que tiene lugar en el alma donde coexistirían tres tiempos diferentes que serían el presente de las cosas pasadas, el presente de las cosas presentes y el presente de las cosas futuras (Agustín, 2017, p. 298). Cada uno de estos tiempos quedaría asociado a una facultad del alma estando el pasado vinculado a la memoria, el presente a la atención y el futuro a la expectación, de modo que la memoria y la expectación explicarían la existencia en el alma de aquellos tiempos que ya no son o que aún no han sido. Este planteamiento resulta interesante por múltiples motivos, siendo el principal de ellos el hecho de que se trata de una explicación de la memoria que permite afirmar que a través de ella puede explicarse la presencia del tiempo pasado en nuestra interioridad, de tal forma que podría argumentarse que en la visión agustiniana del tiempo y la memoria, los recuerdos se presentan como un elemento constitutivo de nuestra subjetividad, siendo nuestra relación con el pasado algo que compone nuestra identidad.

Otro motivo por el que la aproximación agustiniana de la memoria resulta especialmente interesante es por el hecho de que puede verse como en planteamientos posteriores mantiene una vigencia destacable como puede observarse en el enfoque fenomenológico de Husserl o la perspectiva bergsoniana, aunque mantengan a su vez diferencias considerables con el pensamiento de San Agustín. En el caso de Husserl, la influencia agustiniana se hace ya patente en el hecho de las *Confesiones* abren sus *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo* y en ellas desarrolla una noción de tiempo inmanente en las vivencias de la conciencia (Calabrese, 2019, p. 110). Si bien es cierto que existen discrepancias notables entre ambas propuestas como el hecho de que el modelo agustiniano define la conciencia temporal como conciencia en imágenes y el fenomenológico se centra en el carácter temporal y en la temporalidad vivenciada, podemos encontrar múltiples aspectos en común como la idea de que la memoria es experimentada también en la propuesta de Husserl como presente en un tiempo interno al ser constituida en una conciencia temporal interior (Brough, 1975, pp. 44-46). De esta manera, la memoria está presente en ambas propuestas como algo restringido a la interioridad del individuo, siendo esto algo extendido en la tradición filosófica occidental. En el caso de la influencia de la concepción de la temporalidad y la

memoria de San Agustín en la filosofía de Bergson, nos encontramos en este con una visión de la memoria y de la duración entendida como un continuo en el que los elementos pertenecientes al pasado quedan reabsorbidos de tal manera que está presente de una forma similar a como estaría en el alma tal como describe San Agustín. Además, en el pensamiento de ambos la temporalidad adquiere una dimensión ontológica de gran relevancia que se distancia en cierto modo del enfoque eminentemente epistemológico. Otros aspectos en común que pueden observarse en su pensamiento pasan por la separación que ambos establecen entre el cuerpo y el espíritu, la consideración del espíritu como portador de la facultad de la memoria y la vinculación indisoluble entre el pasado y la memoria en su pensamiento (Maia, 2019, p. 84). Sin embargo, como se desarrollará más adelante, los aspectos a los que se atenderá del pensamiento de Bergson no se centrarán tanto en la dimensión espiritual de su obra y aquello que resultará de mayor interés será la enorme importancia otorgada al pasado en su concepto de la memoria y las consecuencias que pueden extraerse de ella para la constitución de las identidades tanto individuales como colectivas, así como para la relación entre la memoria individual y colectiva.

2.2. La memoria en Bergson y Halbwachs

Tras mencionar de manera sintética algunas de las más importantes y clásicas interpretaciones de la memoria, pudiendo así ubicar determinadas ideas y conceptos dentro de la tradición del pensamiento occidental, se expondrán los planteamientos principales acerca de la cuestión en la obra del filósofo francés Henri Bergson y se plantearán dialogando con la obra del sociólogo Maurice Halbwachs y su concepto de memoria colectiva. Será fundamentalmente a través de las ideas de estos autores que se desarrollarán los argumentos acerca de la relación entre la memoria individual y colectiva en la obra de Chantal Akerman, pues en ellas encontramos unos recursos que nos permiten articular la reflexión filosófica que puede extraerse de las películas de la autora.

En primer lugar, para poder abordar el tratamiento de la memoria en el pensamiento bergsoniano, debe tenerse en consideración la relevancia del innovador concepto de duración bergsoniana, que supone en gran medida una ruptura con las visiones de la temporalidad imperantes en la tradición que le precede. Uno de los principales aspectos a destacar es el hecho de que su caracterización de la duración parece oponerse a la tradicional concepción del

tiempo físico, pues esta se concebiría como un flujo de tiempo que contrasta con el tiempo inauténtico que se caracteriza de forma espacial como la sucesión de los instantes medibles. Generalmente, se ha comprendido su concepto de duración como una definición negativa caracterizada por la indivisibilidad, la no extensión y la no numerabilidad (Corres, 2019, p. 151). Además, considerando que su concepto de temporalidad posee relevancia ontológica en su pensamiento, podría argumentarse cómo la duración es aquello que determina la identidad y el ser de aquello que dura, de tal forma que la identidad del Yo se constituye a través del tiempo (Linstead y Mullarkey, 2003, p. 9). Esto posee especial interés para la cuestión que se está tratando, pues considerando la oposición que existe entre la duración y el concepto tradicional del tiempo físico asociado a la espacialidad, la memoria dejaría de estar necesariamente restringida a los eventos pasados, ya que a través del flujo temporal continuo que constituye la duración, la memoria sería revivida y podría ser considerada desde una perspectiva bergsoniana como un determinante ontológico de la identidad del ser. Al no poder localizar el pasado en un espacio temporal determinado, lo que sucede es que este es reintroducido de manera continua en la duración, de tal forma que ejercerá una influencia considerable sobre el ser.

Para profundizar en los planteamientos bergsonianos sobre la memoria se tomará como referencia fundamentalmente su obra *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. En relación con lo mencionado anteriormente sobre el carácter espiritualista de la obra de Bergson, cabe destacar cómo la obra está imbuida de este tipo de perspectiva ya que su intención es explicar la relación existente entre el espíritu y la materia a través del ejemplo de la memoria. No obstante, y sin negar por ello la naturaleza espiritualista de la obra de Bergson, en este trabajo se abordarán fundamentalmente aquellas características que atribuye a la memoria sin entrar en esas cuestiones, ya que esto permite construir una visión enriquecedora de lo que entenderemos por memoria y que posteriormente se articulará con aquellas posturas que introducen el elemento de la colectividad.

Uno de los aspectos de la caracterización que realiza el autor sobre la memoria es la importancia que posee la imagen en sus planteamientos. Al ser el recuerdo el punto de intersección entre el espíritu y la materia, siendo esta un conjunto de imágenes, su visión sobre la memoria otorga una importancia

fundamental a la imagen. Como se ha expuesto anteriormente, esto no supondría realmente algo novedoso en la tradición de la reflexión filosófica de la memoria, pues en autores como Aristóteles, San Agustín o Locke ya encontramos explicaciones que presentan la imagen como objeto de la memoria. Sin embargo, en el caso de la memoria bergsoniana la imagen adquiere una relevancia especial por el hecho de que el propio cuerpo es considerado como una imagen con un estatus privilegiado. Esto se debe principalmente al hecho de que de entre todas las imágenes, el cuerpo se erige como una de especial relevancia que recibe y devuelve el movimiento igual que las demás, pero con el poder de la elección sobre ese movimiento, de manera que los demás objetos reflejarían la posibilidad de acción del cuerpo sobre ellos y en ello consistiría la percepción de la materia (Bergson, 2006, pp. 33-36). Esta cuestión sobre la corporalidad resultará especialmente interesante, ya que posteriormente nos permitirá complementar la propuesta bergsoniana con un modelo de memoria colectiva.

Es en lo relativo a la percepción donde Bergson introduce la memoria como un elemento fundamental para nuestra relación con el mundo, pues para él no existe forma de percepción que no esté impregnada de recuerdos y los detalles del presente aparecen entremezclados con los del pasado de tal modo que la subjetividad se convierte en una contracción de lo real operada por la memoria (Bergson, 2006, p. 48). De esta manera, podemos observar que la memoria en Bergson no se limita únicamente a una facultad que interviene en determinados procesos cognitivos y que permite conservar los datos de aquello que hemos percibido a través de nuestros sentidos, sino que puede ser descrita como una operación que actúa sobre el mundo, de tal forma que en Bergson la memoria adquiere una dimensión ontológica por el hecho de que puede ser concebida como un elemento estructurador de la realidad. Esta visión se ve reforzada por la definición que da el filósofo de la acción que quedaría caracterizada como “la facultad que tenemos de operar cambios en las cosas, facultad atestiguada por la conciencia y hacia la cual parecen converger todas las potencias del cuerpo organizado” (Bergson, 2006, p. 77). La relación que existiría entre su visión de la acción y la memoria quedaría manifiesta en el momento en que señala cómo ante la excitación producida por las conmociones recibidas por el cuerpo se recurre a las experiencias pasadas para dirigir la

elección de la reacción, de tal modo que puede llegar a afirmarse que la memoria se constituye como la condición de posibilidad de la acción. La memoria para Bergson supone un enriquecimiento de la experiencia presente debido a la constante interpenetración que existe entre la percepción y el recuerdo, mientras que la memoria a su vez condensa las diferentes conmociones asociadas a nuestra percepción en una duración que se presenta a sí misma como unidad de la multiplicidad.

Una vez expuesto esto, Bergson pasa a explicar el proceder de la memoria y es aquí donde introduce una distinción de gran importancia entre dos tipos de recuerdo diferentes, estando uno caracterizado por ser una representación y el otro por ser una forma de acción vinculada al hábito y que se constituye como recuerdo revivido, actuado. El primer tipo sería el de las imágenes recuerdo que almacenan nuestro pasado sin que este se traduzca en una aplicación práctica y el segundo tipo asociado al movimiento no funcionaría mediante la representación, sino que la recuperación del pasado se produciría a través de la repetición en una acción que supone la actuación del pasado (Bergson, 2006, pp. 95-96). Una de las diferencias clave entre estas dos formas de recuerdo sería el hecho de que mientras que la imagen recuerdo se presenta como una reproducción de las percepciones pretéritas, el recuerdo que se constituye como acción a través del movimiento sería una prolongación de las percepciones presentes.

Teniendo en cuenta esta distinción, resulta fundamental explicar la relevancia del reconocimiento para la memoria bergsoniana, ya que se trata del acto por el que el pasado es retomado en el presente y se define como la asociación de las imágenes pasadas a la percepción actual (Bergson, 2006, p. 104). En el caso de los movimientos, de los recuerdos actuados, nos encontraríamos ante un reconocimiento instantáneo que, como consecuencia del hábito, es actuado antes que pensado. No obstante, en el caso de las imágenes recuerdo se requiere realizar un esfuerzo, nos alejamos de la acción a la que nos lleva la percepción, de manera que para acceder a ella debemos romper el curso que existiría entre la percepción y la acción que le sucede. De este modo, en la visión bergsoniana de la memoria tendríamos dos tipos de reconocimiento asociado a las dos formas de recuerdo que establece. Uno tendría un carácter automático que procedería por distracción y el otro sería un

reconocimiento atento en el que intervienen las imágenes recuerdo. Es a este reconocimiento atento al que dedica un mayor desarrollo debido al poder que ejerce la atención sobre la percepción volviéndola más intensa y produciendo una inhibición del movimiento. Aquello que resulta de mayor interés acerca de este tipo de reconocimiento atento es el hecho de que para Bergson constituye en sí mismo una forma de reflexión que entiende como “la proyección exterior de una imagen activamente creada, idéntica o semejante al objeto, y que viene a moldearse sobre sus contornos” (Bergson, 2006, p. 117). Esto resulta especialmente importante por dos motivos diferentes: por una parte, pone de relieve cómo las operaciones de la memoria pueden estar asociadas a la acción a la vez que pueden presentar una considerable impronta reflexiva y por otra parte puede percibirse también como una reivindicación del valor epistémico de la memoria que en cierto modo chocaría con esa tradición filosófica que lo habría cuestionado poniendo en duda su fiabilidad y contribución a nuestro conocimiento. Sin duda, esta caracterización del recuerdo resulta de gran importancia por el hecho de que permite atribuir a la memoria y a determinada forma de relación con el recuerdo un valor y un lugar de gran importancia en la reflexión filosófica. Asimismo, para completar esta caracterización del concepto de memoria manejado por Bergson, debe entenderse cómo su comprensión de los recuerdos no es la de estos como unidades perfectas y acabadas, sino que se presentan como problemáticos y no completamente hechos, de manera que podemos atribuirles cierta apertura. Esta apertura resultará especialmente interesante a la hora de tratar de articular su concepto de memoria con el de la memoria colectiva, al mismo tiempo que nos permite subrayar el carácter maleable que poseen los recuerdos y como su implicación constante en el presente contribuye a su transformación.

El pensamiento de Bergson nos ofrece una serie de herramientas que son de gran utilidad para analizar el acercamiento que podemos observar en la obra de Akerman a la memoria por diversos motivos. Por una parte, su concepto de temporalidad de duración íntimamente relacionado con la memoria, permite afirmar cómo esta se presenta como un elemento fundamental para la constitución de la identidad, un aspecto de importancia clave en la obra de la autora. Asimismo, la importancia ontológica otorgada a la memoria como operadora y estructuradora de la realidad nos permite subrayar la relevancia que

esta posee en nuestra forma de relacionarnos con el mundo, siendo ella condición de posibilidad de nuestra acción, algo que, como se argumentará posteriormente, puede ser extendido a la acción política. Otro aspecto de gran interés lo encontramos en su descripción de los tipos de recuerdo y el reconocimiento asociado a ellos, especialmente en el reconocimiento atento propio de la imagen recuerdo, pues si bien esta no constituye una aplicación práctica del pasado necesariamente, Bergson reivindica su carácter evocativo y defiende la necesidad del poder abstraerse del presente en una apreciación de lo inútil asociado a la voluntad de soñar (Bergson, 2006, p. 96). Esta idea resulta de especial importancia por el hecho de que nos permite argumentar la importancia de la conservación de la memoria independientemente de la utilidad que pueda atribuirse al recuerdo, invitándonos a apreciar su valor.

No obstante, para plantear este marco filosófico y analizar adecuadamente la relación entre la memoria individual y colectiva que encontramos en la filmografía de la directora belga, resulta imprescindible articular el concepto bergsoniano con el concepto de memoria colectiva de Halbwachs que influiría enormemente en los desarrollos posteriores de la reflexión sobre el tema. Si bien es cierto que el primer uso explícito que encontramos del concepto de memoria colectiva es en la obra del poeta Hugo Hofmannsthal, donde la describe como la fuerza ejercida por nuestros ancestros sobre nosotros (Olick y Robbins, 1998, p. 106), es en la obra del sociólogo francés Maurice Halbwachs donde encontramos una formulación del concepto más sistematizada y desarrollada que será de una influencia crucial en el desarrollo de la sociología de la memoria y que además posee un interés filosófico incuestionable en su aproximación al concepto. Asimismo, la atención a este concepto resulta indispensable si quiere proporcionarse una visión más completa sobre la consideración de la cuestión contemporánea, ya que la línea de pensamiento inaugurada por Halbwachs con la memoria colectiva ha tenido un amplio desarrollo tras el impacto y la gravedad de los acontecimientos de la primera mitad del siglo XX que suscitarían el interés por entender nuestra relación como sociedad con el pasado. En definitiva, un concepto de la memoria entendida como una facultad única y exclusivamente individual puede llegar a ser excesivamente restrictivo y nos puede plantear limitaciones considerables a la hora de comprender el peso que tiene el pasado y nuestro recuerdo de él en

nuestro mundo. Asimismo, la exposición del pensamiento de Halbwachs resulta especialmente interesante ya que en él encontramos una crítica a la postura bergsoniana que puede contribuir a delimitar un concepto de memoria más adecuado. No obstante, una vez expuesta su crítica, se tratará de argumentar que existen determinadas ideas en la obra de Bergson que permitirían en cierto modo conciliar ambas posturas a pesar de las discrepancias e incorporar así el elemento de lo colectivo.

Uno de los primeros aspectos que cabe destacar del trabajo de Halbwachs es que nos permite comprender en gran medida la visión contemporánea que atribuye a la memoria un carácter constructivo, pues esta consistiría en la reelaboración del pasado vivido que es susceptible de ser modificado con el tiempo. De nuevo aparece aquí la idea ya presente en Bergson del recuerdo como algo abierto y dinámico en lugar de ser percibido como una entidad acabada e inmutable. Sin embargo, el elemento innovador que introduce Halbwachs tendría que ver con cómo ese cambio en los recuerdos no se da únicamente en el plano individual, sino que la memoria también opera en un ámbito colectivo y se apoya en lo que el autor llama los marcos sociales de la memoria, afirmando que el pensamiento individual solo es capaz de recordar en la medida que se sostiene en estos (Halbwachs, 1925, p. 6).

La tesis principal que desarrolla Halbwachs se centra en el hecho de que nosotros recordamos en el contexto de los diversos grupos sociales a los que pertenecemos simultáneamente, implicando esto que nuestra memoria no está aislada de las demás personas y que nuestro recuerdo se constituye como colectivo en virtud del Otro. A través de nuestro pensamiento nos situamos en uno u otro grupo al que pertenecemos y las imágenes de nuestros recuerdos y las reconstrucciones que sufren con el paso del tiempo se sustentan en gran medida en los otros. Si partimos de la base de que nuestra memoria posee un carácter dinámico y no entendemos nuestros recuerdos como entidades definitivas, resulta fácilmente explicable que los cambios que sufren sean de origen social en lugar de concebir una visión de la memoria estrictamente individual en la que la relación del individuo con su pasado no está mediada en ningún sentido por su entorno social. Asimismo, otro aspecto a destacar de la propuesta de Halbwachs tiene que ver con la forma en que no se limita a dar cuenta del marco social en el que se dan los recuerdos, sino que atiende también

a la cuestión del olvido y busca también explicarla a través de la inserción social del individuo. Este aspecto no es necesariamente innovador si consideramos cómo Bergson en su obra atendió al olvido desde la perspectiva del estudio de condiciones como las amnesias y afasias, pero lo que resulta destacable en el planteamiento de Halbwachs es que vemos una preocupación por el olvido que tiene lugar cuando el individuo se desvincula de un grupo que deja de funcionar como marco social que sustenta su recuerdo y facilita su reelaboración.

Cabe destacar cómo su explicación de la memoria colectiva no debe limitarse a entenderla como una forma de recuerdo que involucra aspectos de nuestro entorno social y que por ello se distingue de la individual, sino que el carácter colectivo de la memoria alcanzaría una mayor profundidad según Halbwachs, para quien esto supondría una mayor dificultad a la hora de hablar de una forma de recordar que sea estrictamente individual. Reconoce que son los individuos los que ejercen la actividad de rememoración, pero considera que no existe una forma de recuerdo que no esté mediada por lo colectivo y que no se apoye en lo social. Concibe nuestros pensamientos y sentimientos como resultado de una serie de circunstancias sociales concretas y nuestra forma de recordar consistiría en la adopción del punto de vista de un grupo determinado del cual no podríamos abstraernos. Incluso sobre los recuerdos que parecen tener un carácter única y exclusivamente personal Halbwachs afirma que toda memoria individual es una perspectiva de la memoria colectiva que cambia según el lugar ocupado por el individuo en el grupo (Halbwachs, 1950).

Antes de pasar a plantear la crítica que realiza el autor a la postura de Bergson, resulta interesante señalar antes dos aportaciones para tener en cuenta, ya que contribuyen a potenciar su concepto de memoria colectiva. Por una parte, en su búsqueda por distinguir la memoria histórica de la memoria colectiva, caracteriza esta última por versar sobre el pasado vivido y sentido, no sería una memoria de cualquier tiempo pretérito, sino que hace hincapié en lo que ha sido vivido por el grupo. Lo que resulta especialmente interesante de este aspecto reside en el hecho de que plantea claramente una propuesta conceptual de una memoria colectiva que no solamente tiene en cuenta la constitución social de los recuerdos, sino que a su vez reconoce el importante componente afectivo que hay asociado a la memoria. La memoria no consiste en la retención de una serie de datos previamente percibidos, sino que consiste en una constante

reestructuración de nuestro pasado mediada por nuestra posición social y por un importante componente afectivo, da manera que Halbwachs plantea así un concepto de memoria colectiva que atiende a la relevancia de las emociones en los procesos de rememoración. Asimismo, otro aspecto que es digno de mención es la elaboración de un concepto de tiempo social cuyo desarrollo es paralelo al de la memoria colectiva. Este consistiría no solamente en poner de relieve el carácter social de las divisiones que hacemos del tiempo que varían en función de las distintas sociedades y grupos, sino que implementa un desarrollo del concepto bergsoniano de duración en el que plantea una multiplicidad heterogénea de duraciones colectivas, habiendo tantas duraciones de este tipo como grupos (Halbwachs, 1950). Esto entronca también con su insistencia en la distinción entre la memoria colectiva y la histórica, ya que contrapone la unidad artificial pretendida por la historia universal frente a la pluralidad de memorias pertenecientes a los grupos.

Es en el desarrollo de su propuesta conceptual de una temporalidad que dé cuenta de la realidad social donde Halbwachs plantea su crítica a la noción de subjetividad bergsoniana, llegando a afirmar que la aparente continuidad de la conciencia y de la interioridad del sujeto es resultado de lo social. Su revisión comienza planteando el problema de la posibilidad de contacto entre dos conciencias individuales, que desde el punto de vista bergsoniano serían series de estados tan continuas que para que se diese dicho contacto tendría que existir cierta sensación de simultaneidad (Halbwachs, 1950). Continúa afirmando cómo desde esta perspectiva lo que se prolongaría en el tiempo sería el pensamiento propio y no los objetos, pero si el sujeto está encerrado en su conciencia sin ser capaz de salir de la propia duración, no es posible dar cuenta de la existencia de otras personas con sus propias conciencias y duraciones ni de las representaciones que estas se hacen de los objetos. Para solucionar esta problemática, lo que plantea Halbwachs es que aquello que rompe la continuidad de la conciencia del individuo es la acción que ejerce sobre ella otra conciencia exterior a él, ajena a su interioridad y que impone una representación determinada. Sin embargo, aquí se presenta la dificultad de explicar cómo el pensamiento individual puede elevarse al estatuto de conocimiento del mundo exterior y para ello el autor recurre a la noción de una sociedad de conciencias y se pregunta por la posibilidad de la existencia de las representaciones colectivas.

Para ilustrar esto, Halbwachs recurre al dolor, que aparentemente sería la más íntima e individual de las representaciones, y demuestra su carácter colectivo al señalar cómo este puede ser sentido y comprendido por los demás y que a través de su exteriorización este se comparte con el resto de la colectividad que es capaz de comprenderlo. Este ejemplo supone para el autor la perfecta demostración de la imposibilidad de una conciencia enteramente cerrada sobre sí misma, que es como Halbwachs comprende la subjetividad bergsoniana. Al rechazar la existencia de duraciones individuales puras señala cómo en el pasado se entrecruzan diferentes corrientes de pensamiento que van de una conciencia a otras, subrayando así el carácter colectivo de la memoria. A partir de esto, concluye con lo que quizás sea su argumento más contundente para criticar la concepción bergsoniana de la subjetividad y la conciencia individual, pues explica cómo la interacción entre diversas corrientes de pensamiento colectivo son las que generan la ilusión de aparente continuidad de la vida interior del sujeto. Ejemplos como el que plantea del dolor refuerzan la idea de que nuestros pensamientos y afectos se desarrollan en base a representaciones colectivas compartidas por el resto de los miembros del grupo al que pertenecemos y es por esto por lo que para él las duraciones individuales no se restringen a la interioridad del sujeto, sino que se desprenden de un tiempo colectivo (Halbwachs, 1950). Asimismo, nos encontramos con otro desacuerdo notable entre Halbwachs y Bergson estrechamente relacionado con esta cuestión y es que, si partimos de un concepto de duración individual, desde una perspectiva bergsoniana, como se explicó anteriormente, la identidad que se constituye a través del tiempo será también individual. Sin embargo, el sociólogo francés difiere y señala también el carácter social de los procesos de constitución de las identidades. Si bien es cierto que no dedica especial atención a la cuestión sobre la constitución de las identidades colectivas, explica que es mediante aquellos recuerdos que recuperamos de manera continua que se perpetúa el sentimiento de nuestra identidad (Halbwachs, 1925, p. 70). No es solo que al tener los recuerdos una naturaleza colectiva nuestra identidad se constituya a través de la inserción social, sino que también esta explicación del autor nos permitiría explicar la constitución de identidades colectivas a través de los recuerdos compartidos por el grupo o por las representaciones colectivas que comparten.

Sin duda, el pensamiento de Halbwachs nos permite adaptar este marco teórico que se plantea para poder analizar más adecuadamente la obra de Chantal Akerman a partir de un concepto de memoria en el que la apertura al otro y el elemento de la colectividad están siempre presentes, distanciándonos por completo de un modelo de recuerdo enteramente solipsista. No obstante, la conciliación de este concepto de memoria colectiva con el análisis bergsoniano no tiene por qué ser necesariamente imposible, a pesar de que la crítica de Halbwachs a la subjetividad bergsoniana esté debidamente justificada. Por ello, se tratará de argumentar cómo el pensamiento de Bergson presenta una serie de elementos que pueden interpretarse como una especie de apertura que permite su articulación con las ideas de Halbwachs, de tal forma que podría darse cuenta de la exterioridad y la colectividad desde una lente bergsoniana.

Primeramente, conviene destacar lo anteriormente señalado acerca de la concepción bergsoniana del cuerpo como imagen privilegiada que recibe y devuelve en forma de reacción el movimiento de imágenes, pues si bien no explicita la manera en la que tendría lugar la recepción y reacción del movimiento entre los cuerpos de dos individuos diferentes, su propuesta no parece necesariamente cerrada a esta posibilidad. Si el cuerpo es una imagen receptora de movimiento, nada impide que ese movimiento provenga de la imagen del cuerpo de otro individuo que a su vez puede ser receptor del movimiento que recibe de otros cuerpos. La interacción entre diferentes duraciones y conciencias individuales no está necesariamente excluida en la descripción que da Bergson de la recepción y reacción del movimiento de las imágenes. De este modo, podría argumentarse que en su planteamiento sería posible la interacción entre diferentes corrientes de pensamiento que a su vez constituyan una forma de pensamiento colectivo en el que la memoria colectiva resultaría fundamental del mismo modo que en la conciencia individual lo es.

En relación con lo anterior, otro aspecto presente en la obra de Bergson que permitiría la apertura de su pensamiento a lo colectivo sería su idea de la memoria como condición de posibilidad de la acción. Si aceptamos lo anteriormente expuesto y defendemos que existe una multiplicidad de duraciones colectivas que se corresponden a los diferentes grupos, sería plausible hablar de una memoria colectiva como condición de posibilidad para la acción colectiva. Si lo que se busca es superar el aparente carácter cerrado de

la conciencia bergsoniana y su limitación a lo exclusivamente individual, debe superarse también un concepto de la acción como estrictamente individual. De lo contrario, si aceptásemos la acción como algo exclusivamente individual, no podríamos dar cuenta de lo político donde la acción colectiva juega un papel fundamental. Al reconocer la apertura del pensamiento de Bergson a lo colectivo se abren múltiples posibilidades que reflejan la potencia de su pensamiento, ya que permitiría comprender la memoria colectiva de un grupo como la reabsorción continua de su pasado en su duración y las imágenes presentes en ella serían aquellas a las que recurriría el grupo a la hora de articular su acción. Si aceptamos las propuestas de Halbwachs y las integramos en la propuesta bergsoniana, lo que inicialmente se presentaba como un pensamiento que planteaba el carácter ontológico de la memoria pasa a adquirir gran relevancia política al constituirse la memoria del grupo como la condición de posibilidad para la acción colectiva.

Asimismo, continuando con los aspectos presentes en la obra de Bergson en los que podemos encontrar esa apertura que permitiría conciliar sus planteamientos con la propuesta de una memoria colectiva, resulta interesante atender a la cuestión del lenguaje. Si bien es cierto que la atención que le dedica en *Materia y memoria* se limita al asunto de la memoria auditiva y su pérdida a causa de determinadas condiciones, resulta interesante destacar cómo describe el conocimiento de la lengua como algo que no es más que un recuerdo (Bergson, 2006, p. 123). A pesar de que el desarrollo de esta cuestión sea limitado, el propio reconocimiento del lenguaje como un recuerdo constituye un punto a partir del cual puede plantearse la compatibilidad de su postura con la idea de una memoria colectiva. Ya en la psicología de comienzos del siglo pasado, autores como Bartlett señalaron el carácter social de nuestros recuerdos por el hecho de que codifican nuestras percepciones mediante significados y estructuras de conocimiento que expresan la pertenencia del individuo a una cultura (Bartlett, 1995). De este modo, el lenguaje se constituye como uno de los medios a través de los cuales codificamos nuestros recuerdos, siendo él mismo un recuerdo que indica nuestra pertenencia a una cultura y un grupo, de manera que puede ser interpretado a su vez como uno de los marcos sociales en los que se apoya nuestra memoria de los que hablaba Halbwachs.

Por último, otro de los aspectos que considero que permiten complementar y conciliar la postura de Bergson sobre la memoria con propuestas como la de Halbwachs acerca de la memoria colectiva es la cuestión de la simpatía. Esta aparece planteada en su *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, donde aborda la cuestión de los sentimientos estéticos, en este caso concreto el sentimiento de la gracia que desencadenaría una simpatía física y moral (Bergson, 1999, p. 22), siendo este un sentimiento que nos llevaría a imitar los movimientos afectivos expresados por el artista. Fácilmente, este sentimiento estético nos permite explicar que existe una apertura al otro, a los movimientos del otro que actúan sobre nosotros, pudiendo reafirmar la postura anteriormente planteada sobre la interacción de las imágenes de los cuerpos entre sí. De este modo, la simpatía producida por el movimiento estético podría ser interpretada como una especie de apertura al Otro y que llevándola un paso más allá podría extenderse a la imitación de unas representaciones colectivas que se integran en la memoria del individuo que participa en una forma de memoria colectiva.

En definitiva, la articulación del pensamiento de Bergson y Halbwachs nos ofrece posibilidades enriquecedoras a la hora de analizar la relación existente entre la memoria individual y colectiva, pues nos lleva a asumir que nuestra relación con el pasado se encuentra necesariamente condicionada por nuestra inserción en la sociedad. Además, las propuestas de ambos autores otorgan a la memoria una importancia central en su reflexión que pone de manifiesto la influencia que posee el pasado sobre nuestra relación con la realidad y que interviene de manera decisiva en los procesos constitutivos de las identidades tanto individuales como colectivas. De este modo, el análisis que se propondrá para la obra de Chantal Akerman partirá de la síntesis de ambas propuestas que nos llevan a una postura en la que existe una apertura necesaria al Otro que mediará indiscutiblemente el recuerdo y la influencia que este posee sobre las identidades, realidades y acciones presentes.

2.3. La reflexión contemporánea sobre la memoria

Si bien es cierto que la conciliación del pensamiento bergsoniano con el concepto de memoria colectiva desarrollado por Halbwachs ofrece un sólido marco teórico que nos permite una aproximación de gran interés a la obra de la directora belga, resulta necesario completar dicho marco con propuestas más

contemporáneas que permitan reforzar el análisis para que este acercamiento resulte más adecuado. Para ello se atenderá a propuestas filosóficas que amplían la perspectiva previamente expuesta, así como a las aportaciones hechas desde otras disciplinas que pueden complementar de manera satisfactoria el análisis que se planteará.

En primer lugar, se expondrán algunas de las principales contribuciones del pensador francés Paul Ricoeur a la reflexión filosófica sobre la memoria, así como sus interesantes tesis acerca de la identidad que pueden sernos de gran utilidad a la hora de concebir la manera en la que la memoria puede contribuir a la constitución de la identidad del individuo o el grupo. Es en su obra *La memoria, la historia, el olvido* donde encontramos un mayor desarrollo de la cuestión y donde realiza un recorrido de la consideración de la memoria a lo largo de la historia de la filosofía planteando una división entre la tradición de la mirada interior, en la que incluye autores mencionados anteriormente como San Agustín, Locke o Husserl, y la contribución de Halbwachs con la mirada exterior. Sin embargo, lo que resulta especialmente destacable de su trabajo es que en su pregunta por el sujeto de las operaciones de la memoria ofrece una postura que no considera que la distinción entre la memoria individual y la memoria colectiva sea necesariamente dicotómica.

Por un lado, señala que en el caso de la Grecia clásica con pensadores como Platón o Aristóteles no encontramos este problema que nos plantea la relación dicotómica entre individuo y sociedad por el hecho de que trataban con otro tipo de relación de carácter práctico que se daría entre el individuo y la ciudad (Ricoeur, 2000, p. 126). Para el autor la problemática sobre el conflicto entre posturas que defienden un sujeto individual o colectivo de la memoria encuentra un inicio en la aparición de una subjetividad que denomina egológica con la que aparecería la previamente mencionada escuela de la mirada interior. El conflicto se vería acentuado con la aparición de las ciencias humanas como la psicología, la sociología o la historia donde aparecería la mirada exterior, haciéndose el choque entre ambas posiciones evidentes en el no cuestionamiento de la conciencia colectiva y la consiguiente problematización de la memoria individual que puede verse claramente en Halbwachs. La propuesta del filósofo para tratar de solucionar el conflicto y poder establecer cierta conmensurabilidad entre ambas tesis será recurrir al concepto de atribución

proponiendo tres sujetos a los que puede ser atribuida la memoria: el yo, los colectivos y los allegados (Ricoeur, 2000, p. 162). El autor considera que la posibilidad de la suspensión de la atribución posibilita el fenómeno de la múltiple atribución. Unos mismos predicados presentarían su mismo sentido en situaciones de atribución distintas y recurre a la idea de Strawson de que aquellos fenómenos que pueden ser atribuidos al Yo deben poder ser atribuibles al Otro, de manera que la atribución al otro es coextensiva de la atribución a uno mismo (Ricoeur, 2000, pp. 164-165). Si bien esto nos permite atribuir el recuerdo a un sujeto individual y a uno colectivo, aquello que resulta más destacable de su propuesta es la introducción de un tercer posible sujeto portador de memoria que serían los allegados que Ricoeur considera los otros próximos que constituyen un plano intermedio en el que se producen los intercambios entre la memoria viva de los individuos y la memoria pública de las comunidades a las que pertenecemos (Ricoeur, 2000, p. 171). Debe reconocerse cómo en la obra de Halbwachs ya encontramos esta atención a la manera en la que la memoria colectiva se constituye en ciertos grupos próximos, especialmente en el caso de la familia sobre la que afirma que a pesar de poseer sus tradiciones y lógicas propias estas no dejan de ser semejantes a las de la sociedad en su conjunto, pero que al penetrar en la experiencia particular toman cierta distancia y adoptan una forma propia (Halbwachs, 1925, p. 130). Sin embargo, la propuesta de Ricoeur supone una mejora al plantear de manera explícita como las personas de los grupos que forman el entorno directo de los individuos representan ese plano intermedio en los que se producen los intercambios entre la memoria colectiva de la comunidad y la memoria del individuo, de manera que así puede explicarse claramente la relación existente entre la memoria individual y colectiva.

Asimismo, el pensamiento de Ricoeur nos ofrece a través de su concepto de identidad narrativa posibilidades interesantes a la hora de explicar la manera en la que interviene la memoria en la constitución de las identidades de individuos y grupos. La identidad narrativa sería aquella que el ser humano o las comunidades históricas alcanzan por medio de la inserción en un tiempo en el que se intersecan la historia y la ficción, haciéndose las vidas humanas legibles a través de la aplicación de modelos narrativos (Ricoeur, 1988, p. 295). El lugar que ocuparía la memoria en este proceso de construcción identitaria resulta fácilmente explicable si consideramos que dentro de esas historias de vida tiene

un peso fundamental la interpretación que los individuos y grupos hacen de sus pasados. Asimismo, uno de los aspectos de su definición del concepto de identidad narrativa que merece especial atención es el hecho de que permite la consideración de identidades colectivas de carácter narrativo en las que interviene la memoria del grupo en cuestión. Aquí puede introducirse la crítica que el autor establece contra la perspectiva de Locke, a quien ubica en esa escuela de la mirada interior, planteando una noción de identidad personal basada en la mismidad, en un núcleo de conciencia que perdura a lo largo del tiempo, con un modelo de memoria solipsista que no daría cuenta de la alteridad (Ricoeur, 2000, como se citó en Souroujon, 2011, p. 237). En cierto sentido, nos encontramos aquí con un problema similar al que Halbwachs se enfrentaría en su interpretación de la subjetividad bergsoniana, pero la solución tomada por Ricoeur es a través de su concepto de identidad narrativa que se presenta como una visión dinámica de lo identitario que compagina las categorías de identidad y diversidad que Locke habría considerado como opuestas (Ricoeur, 1996, p. 141).

Asimismo, cabe destacar cómo en el pensamiento contemporáneo nos encontramos con otras propuestas que contribuyen a clarificar la forma en la que los recuerdos intervienen en los procesos de formación de identidades, siendo una explicación a tener en cuenta la proporcionada por Candau que entiende la relación entre memoria e identidad como una de tipo dialéctico y no en términos de causa y efecto, pues describe la memoria como generadora de identidad y ontogenéticamente anterior a esta, pero a su vez la identidad se erige como marco de selección y de significación de la memoria (Candau, 2001, como se citó en Souroujon, 2011, p. 234). De este modo, se nos presenta un proceso de mayor complejidad en el que la identidad no se limitaría a ser simplemente determinada por los recuerdos, sino que esta actuaría también de tal forma que condiciona la interpretación que los individuos y grupos hacen de su pasado. Desde estas coordenadas puede comprenderse cómo ejes constitutivos de las identidades como pueden ser el género o la raza son fundamentales a la hora de configurar la memoria de los individuos y los grupos, siendo este un aspecto fundamental en el trabajo de Chantal Akerman. Además de esto, la perspectiva antropológica de Candau presenta ideas de gran interés sobre el tema. Una de ellas es el concepto que desarrolla de memoria generacional que puede ser visto

como una aplicación más específica de la memoria colectiva y que presta especial atención a la conciencia que tiene el individuo de pertenecer a un grupo que va más allá de la familia, pues este se sitúa a sí mismo en una cadena de generaciones y se identifica como heredero de estas (Candau, 2002, p. 54). Otra cuestión que destacar es su particular visión de la memoria colectiva, pues esta la concebiría como la suma de los olvidos de las distintas sociedades, más que como la suma de sus recuerdos, ya que afirma que estos son esencialmente una elaboración individual (Candau, 2002, p. 64). Si bien resulta en cierto sentido cuestionable su visión del recuerdo como una elaboración eminentemente individual, especialmente si consideramos los distintos planteamientos que han sido expuestos y que dificultan una visión únicamente personal de la memoria, es innegable el interés que posee la atención que dedica al olvido como elemento constitutivo de la memoria. El plantear una concepción del olvido que va más allá de su visión negativa como la ausencia del recuerdo es especialmente interesante por el hecho de que nos permite concebirlo como algo que puede construir la identidad de determinados grupos. Aquello que una sociedad no considera digno de ser recordado es algo que la define, de modo que la memoria no se limitaría a lo recordado, sino que existiría una importante dimensión de lo olvidado en la que también se sustenta. Por último, cabe destacar cómo en los procesos de constitución de las identidades tanto individuales como colectivas el recuerdo de las tragedias ocupa un lugar fundamental. El antropólogo afirma cómo el marco de la relación con el pasado es siempre selectivo y, si regresamos a la noción de identidad narrativa de Ricoeur, podemos pensar que el relato elaborado por una determinada sociedad se centrará en los eventos que permiten concebir un pasado prestigioso, pero el autor defiende que la identidad de los grupos se alimenta generalmente de la memoria del sufrimiento compartido (Candau, 2011, p. 151).

Una vez expuestos estos aspectos sobre la relación existente entre la memoria y la identidad debe atenderse a una cuestión fundamental que es la dimensión ética y política asociada a esta relación, especialmente con conceptos como el de identidad narrativa. Si partimos de la base de que toda forma de narración implica una selección y una interpretación que incorpora, elimina o altera eventos del pasado, se nos presenta la problemática de identificar qué narraciones constitutivas de la identidad de los individuos y los grupos pueden

ser susceptibles de reproche moral o plantear problemas políticos en función de aquello que seleccionan. Un ejemplo de ello es el de aquellas sociedades que omiten de los relatos institucionales de su pasado el sufrimiento de grupos que han sido históricamente oprimidos o el de grupos que utilizan narraciones sobre su pasado con el objeto de discriminar o excluir a otras comunidades. Es de este modo que el concepto de identidad narrativa debe concebirse como el reconocimiento de la existencia de otras vidas que se entremezclan con las nuestras y que teje una identidad que opera de forma que transforma un pasado que escapa a nuestro control en uno sobre el que tenemos una responsabilidad hacia otros reconociendo así su naturaleza intersubjetiva (Leichter, 2012, p. 121). El hecho de que las identidades posean un importante componente narrativo no implica que todo relato sea legítimo, ya que determinadas formas de identidad pueden devenir problemáticas en aquellos casos en los que se basen en relatos que ignoren o perpetúen injusticias pasadas, estando esta idea íntimamente relacionada con la responsabilidad que tenemos las generaciones presentes sobre las injusticias sufridas por las generaciones pasadas de la que hablaba Benjamin (Mate, 2006, p. 79).

En relación con esta cuestión, debe abordarse el desarrollo que ha tenido la reflexión filosófica contemporánea sobre la memoria en los ámbitos de la ética y la política. Esta línea de trabajo ha llevado a que en filosofía y teoría política se haya constituido un campo de estudio acerca de las llamadas políticas de la memoria. Teniendo en cuenta lo explicado anteriormente sobre cómo la gravedad de los eventos acontecidos en el siglo XX llevó a la expansión de la idea de la memoria colectiva, no es de extrañar que haya multitud de autores que se hayan enfrentado a las preguntas acerca de la relación de las instituciones y grupos políticos con el pasado, los conflictos que puedan surgir entre colectivos cuyas interpretaciones de este son distintas o también las cuestiones relacionadas con la justicia política relativa a los daños cometidos en el pasado. Todas estas cuestiones se han entendido como objeto de las políticas de la memoria que podrían ser entendidas de tres formas distintas: como relaciones de fuerza y sentido en torno a la simbolización del pasado, como políticas públicas y acción institucional y como políticas de la lengua, del sentido y del deseo (Messina, 2014, pp. 4-5). De este modo, puede observarse cómo la memoria posee una notable influencia en distintos niveles de lo político. Uno de

los ámbitos que ha recibido una mayor atención es el relacionado con las políticas públicas e institucionales. Esto se debe a que el pasado se presenta como objeto de contiendas políticas resultantes del choque que se produce entre las diferentes interpretaciones que se hacen de este, asociadas a las diferentes memorias colectivas. La cuestión institucional entra en juego en el momento en el que a través de determinadas políticas ciertas memorias pueden ser sancionadas o desautorizadas, instrumentalizando así el pasado y haciendo de su control una forma de poder político. En relación con la cuestión previamente expuesta sobre la relación dialéctica entre memoria e identidad, debe atenderse a la manera en que las historias oficiales son utilizadas por los Estados para imponer una identidad nacional que permita garantizar la unidad del cuerpo político. En este caso observamos cómo determinados relatos sobre el pasado de un pueblo poseen un enorme poder político que generalmente es promovido desde las instituciones, estando esto relacionado con lo que algunos autores han denominado memoria institucional, que consistiría en la participación de las élites políticas en la construcción, propagación e imposición de significados sobre el pasado (Lebow, 2006, p. 13). No obstante, la dimensión política de la memoria no se agota en lo institucional y por ello debe atenderse a las demás dimensiones de las llamadas políticas de la memoria. Una propuesta que en este caso resulta interesante destacar es la concepción discursiva de estas políticas de Verovšek. El autor toma la distinción habermasiana entre la esfera pública formal vinculada a lo institucional y la esfera pública informal de los conflictos de opiniones en la arena política donde intervienen organizaciones civiles y ciudadanos, teniendo en cuenta las vías informales en las que se produce la negociación y transmisión de las ideas del pasado y que puede influir en las instituciones (Verovšek, 2016, pp. 7-8). Desde esta perspectiva puede observarse cómo la influencia que posee la memoria en política no se limitaría al ámbito institucional, sino que abarcaría la totalidad de la esfera pública y consideraría una relación no bidireccional entre la esfera informal y formal. Lo que se busca subrayar en este caso dentro de esta definición es el atractivo que supone ese concepto de esfera pública informal como medio de transmisión de determinadas perspectivas del pasado, ya que podría argumentarse cómo en ella puede producir un impacto considerable la obra de un artista concreto que termina por cuestionar memorias e historias oficiales ya consolidadas en un determinado contexto político.

Continuando con la consideración de la memoria en la ética y la filosofía política, cabe destacar la amplia variedad de enfoques que han abordado la cuestión relacionada con los conflictos existentes entre memorias colectivas de diferentes grupos y como unas son privilegiadas y legitimadas mientras otras son ignoradas y condenadas. Un ejemplo de ello son aquellos análisis que recurren a las teorías políticas de la hegemonía, entendida como la imposición por parte del grupo dominante de una interpretación del mundo como universal, para explicar la vigencia de determinados relatos oficiales sobre el pasado que excluyen memorias alternativas, generalmente pertenecientes a grupos históricamente oprimidos, llevando esto a que se llegue a hablar de hegemonía mnemónica (Molden, 2016, p. 126-127). No obstante, una de las líneas de investigación relativas a esta cuestión que goza de un mayor desarrollo es la relacionada con la injusticia epistémica y el daño que se ejerce sobre determinados grupos cuyos relatos sobre el pasado no son considerados como conocimiento de este propiamente, siendo por ello ignorados. Un análisis para destacar que plantea la dimensión política y ética de la cuestión es la interpretación que hace Medina de la noción foucaultiana de contramemoria, que serían aquellas formas de conocimiento sobre el pasado tradicionalmente subyugadas, pero que ejercen una resistencia frente a la hegemonía de las historias oficiales. No obstante, resulta llamativo cómo el análisis de la postura de Foucault le lleva a concluir que no existe la posibilidad de que esa contramemoria pueda ser integrada en una memoria colectiva más amplia, sino que debe mantenerse como resistente para evitar el riesgo de ser instrumentalizada o recolonizada (Medina, 2011, p. 20). De este modo, se plantea el problema de si la memoria de aquellos grupos tradicionalmente marginalizados puede llegar a ser conciliada con otras formas de memoria colectiva más amplias sin que ello implique una forma de domesticación o de colonización. Para completar esta exposición de las propuestas que abordan la cuestión de la memoria desde la ética y la política en el pensamiento contemporáneo, resulta también interesante mencionar aquellas propuestas que defienden la necesidad de manejar un principio de justicia que esté fundado en la memoria, pues sería recurriendo a esta de la única manera en la que podríamos combatir la injusticia ya que nos permitiría identificar su origen, al mismo tiempo que se presenta como un elemento que permite ampliar nuestra

visión de la justicia permitiendo enfrentar las injusticias hechas a los muertos, aquellas que no son reparables o ya son consideradas como prescritas (Mate, 2012, p. 103).

Finalmente, para concluir la exposición de los desarrollos de la reflexión contemporánea sobre la memoria se comentarán algunas de las aportaciones de mayor interés hechas desde la sociología. Considerando que el concepto de memoria colectiva encuentra su origen en esta disciplina, no resulta sorprendente que haya encontrado en ella un mayor desarrollo, pudiendo llegar a hablarse de sociología de la memoria. Este campo de investigación puede considerarse deudor del trabajo de Halbwachs, pues se han proporcionado diversas definiciones del concepto de memoria colectiva cuyas ideas centrales estarían ya presentes en la obra del sociólogo francés. Sin embargo, no por ello debe dejarse de atender a las aportaciones contemporáneas, ya que resulta interesante ver qué aspectos son aquellos que se ponen de relieve. Un ejemplo de definición puede ser la explicación de Jedlowski de la memoria colectiva como el conjunto de representaciones sociales del pasado producidas por distintos grupos que las institucionalizan y transmiten, al mismo tiempo que se dotan de una identidad colectiva simbólica y cognitiva (Jedlowski, 2001, p. 33-34). En este caso puede observarse cómo uno de los aspectos destacados es la cuestión de la identidad colectiva asociada a la memoria que, si bien aparece ya esta idea en Halbwachs, quizás este no lo plantea de manera tan explícita. Otro ejemplo es el caso de la definición dada por Schwartz quien la entiende como la distribución social de creencias, sentimientos, juicios morales y conocimiento sobre el pasado (Schwartz, 2010, como se citó en, Conway, 2010, p. 443). Aquí la idea de la identidad no sería uno de los aspectos centrales destacados, pero esta definición otorga una mayor relevancia a lo relacionado con lo emocional y lo moral, siendo la cuestión de la afectividad algo también presente en el planteamiento de Halbwachs, pero que no presenta un desarrollo de estas características. Es por esto por lo que el trabajo realizado en la sociología contemporánea sobre la memoria colectiva proporciona herramientas de gran interés al poner de relieve elementos de esta que quizás no habían sido desarrollados adecuadamente y que son fundamentales para tener una adecuada comprensión de aquello en lo que consiste la memoria colectiva.

Cabe destacar que, a pesar de que las diferentes definiciones dadas destaquen elementos diferentes, todas ellas mantienen un consenso generalizado que tendría su núcleo en el reconocimiento de la existencia de unas representaciones colectivas del pasado que los grupos sociales comparten. Sin embargo, la contribución de la sociología contemporánea no se detiene en la sistematización o reformulación del concepto de memoria colectiva, sino que encontramos sus aportaciones más interesantes en aquellos trabajos que tratan de utilizar el concepto para comprender determinados fenómenos que anteriormente no habrían sido abordados. Una propuesta que en este caso resulta de gran interés es la de la socióloga argentina Elizabeth Jelin, quien utiliza el concepto de memoria colectiva para comprender la relación que mantienen con el pasado los grupos sociales reprimidos en contextos de violencia política en regímenes autoritarios y dictatoriales. Su trabajo podría enmarcarse en el contexto de aquellas líneas de investigación que subrayan la dimensión política de la memoria, pues esta la entiende como un espacio de lucha política que puede ser utilizado por los Estados para reforzar el sentimiento de identidad nacional, pero que en casos de represión los grupos oprimidos hacen de las narrativas alternativas sobre el pasado prácticas de resistencia (Jelin, 2002, p. 41). Asimismo, la obra de la autora plantea cuestiones que en este caso resultan de gran interés, como el análisis que hace de la relación entre género y memoria. Siendo su objeto de estudio principal las situaciones de represión política, plantea de qué manera esta es experimentada de manera diferente por mujeres aludiendo a formas de represión como la tortura sexual, pero su análisis de las relaciones entre recuerdo y género va más allá y permite su aplicación en otro tipo de contextos. Resumidamente, la autora plantea la tesis de que existen prácticas memorísticas diferentes entre hombres y mujeres resultantes de la socialización de género que haría que las narrativas de los varones sobre el pasado fueran más sintéticas y enmarcadas en una lógica racional y política, frente a la narrativa de las mujeres que tiende a centrarse en la vida cotidiana y que responde a un tiempo subjetivo ligado a los vínculos afectivos (Jelin, 2002, p. 108). Además, otro aspecto crucial en su obra es su atención a la memoria en las situaciones de trauma colectivo, pues destaca cómo en estos casos la memoria colectiva opera de manera diferente y se trata de un tipo de situaciones que requieren una especial atención, pues la transmisión del recuerdo en estas

situaciones se ve truncada al producirse un colapso en la comprensión del pasado por parte de los propios afectados (Jelin, 2002, p. 68). Lógicamente, la autora plantea que en los casos de trauma colectivo la intervención de la socialización de género resulta determinante, algo que será de una importancia crucial para el análisis de la obra de Chantal Akerman quien dedica una especial atención a la experiencia de las mujeres supervivientes del Holocausto, especialmente en el caso de su madre. Cabe introducir aquí un concepto relacionado con el análisis del trauma de Jelin y que resulta de un enorme interés para entender la obra de Akerman, siendo este el concepto de postmemoria desarrollado por Marianne Hirsch. La autora hace uso de este concepto para describir la relación por la que las generaciones posteriores a las supervivientes del trauma político o colectivo conectan con el acontecimiento traumático a través de testimonios, imágenes o comportamientos de las personas de su entorno, generalmente familiar (Hirsch, 2008, p. 106). De este modo, el concepto de postmemoria resulta de un interés innegable a la hora de abordar la relación que trata Akerman en su cine entre la identidad judía y el trauma del Holocausto a través de la experiencia de la madre.

Una vez expuesto esto, se partirá de este marco teórico para analizar adecuadamente el trabajo de Chantal Akerman. Teniendo en cuenta la tradición de la reflexión filosófica occidental sobre la memoria y las concepciones de esta que han imperado, se tomarán como referencia fundamentalmente de las propuestas de Bergson y Halbwachs que permiten una comprensión adecuada de la relación existente entre la memoria colectiva y la memoria individual. Asimismo, las ideas de estos autores serán complementadas con el desarrollo del tema que ha tenido lugar en el pensamiento contemporáneo que facilita el entendimiento de un tema fundamental en la filmografía de la autora como es la constitución de la identidad en relación con el pasado, al mismo tiempo que se tendrán en cuenta aquellas aportaciones que nos permitan subrayar la naturaleza ética y política de la memoria y que atienden a variables como el género o la vivencia de traumas colectivos. No obstante, el análisis de la obra de la directora no se basará en la mera aplicación de estos conceptos, sino que se establecerá un diálogo entre estas ideas y sus películas, que a su vez serán no serán consideradas como la simple representación de estas cuestiones, sino que

en ellas se observa un ejercicio de reflexión activo a través de la imagen que permite ampliar nuestra concepción sobre la memoria.

3. La memoria en el cine de Chantal Akerman

El análisis de la cuestión de la memoria en la obra de Chantal Akerman se planteará como un estudio de su cine que puede verse facilitado por la aplicación de los conceptos e ideas anteriormente expuestos, del mismo modo que su obra puede considerarse como un desarrollo de estas. Es por esto por lo que se tratará de destacar las posibilidades que ofrece la imagen cinematográfica para la reflexión filosófica y se argumentará cómo en su cine encontramos valiosas aportaciones que permiten ampliar nuestra comprensión sobre el recuerdo, la relación entre la memoria individual y colectiva y el vínculo que existe entre estas y las identidades. Para ello se expondrá primero y de manera general la relación que puede verse en su obra entre la memoria y la imagen y de qué manera puede verse esta como vehículo para el pensamiento, para luego continuar con un análisis de la representación de la colectividad en su cine a través del filme *Toute une nuit*. Posteriormente, y partiendo de lo explicado anteriormente sobre la relación dialéctica entre la memoria y la identidad, se estudiarán sus obras *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* y *Portrait d'une jeune fille de la fin des années 60 à Bruxelles* para explicar de qué manera cuestiones como el género o la sexualidad ejercen de marco selectivo de la memoria e influyen en gran medida en la configuración de los recuerdos. Finalmente, se concluirá este acercamiento al cine de Akerman con el estudio de la compleja relación que existe entre la memoria individual y colectiva y de la constitución de la identidad judía y el trauma colectivo del Holocausto en base a la memoria en su obra *No Home Movie*, en la que podemos observar ese otro movimiento de la dialéctica entre identidad y memoria, pues esta última se presenta como un elemento fundamental en la constitución de la identidad.

3.1. La imagen cinematográfica en la reflexión filosófica sobre la memoria

Con el objetivo de plantear un análisis de la obra de Akerman que no se limite a interpretarla en base a una serie de conceptos y que reconozca su potencial como ejercicio de una reflexión filosófica, se expondrá cómo la imagen cinematográfica se presenta como un medio que permite profundizar dicha

reflexión y a través del cual se expresa una visión sobre la memoria que trasciende las limitaciones de un conocimiento únicamente discursivo.

En primer lugar, debe considerarse de qué modo la imagen puede ser portadora de significado, de qué modo esta puede ser un vehículo para la transmisión de ideas sobre la memoria y que puede llegar a poseer una gran influencia sobre nuestro conocimiento y sobre nuestra manera de relacionarnos con el mundo y nuestro pasado. Esta cuestión resulta de especial relevancia por el hecho de que existen interpretaciones, generalmente pragmatistas, como la de Peirce que cuestionan la capacidad de la imagen como transmisora de significado por el hecho de no ser símbolos, entendidos estos como signos cuyo modo de representación es convencional y responde a una serie de reglas, de modo que según esta perspectiva las imágenes, al no ser signos de este tipo, no pueden dar lugar a una forma de pensamiento o de conceptualización (Bericat, 2011, p. 116). Sin embargo, existen posturas que nos permiten entender cómo la propia estructura de la imagen posibilita la transmisión de un conocimiento y que destacan la relevancia de la correspondencia existente entre la realidad y la imagen. En su reinterpretación de las tesis de Wittgenstein, Bericat Alastuey hace uso de las nociones de axioma fáctico, lógica de la representación, forma de figuración y forma lógica para explicar cómo la imagen se presenta como indispensable en nuestra capacidad de reconocer el mundo. Sería la noción de axioma fáctico la que resultaría más interesante en este caso y es que consistiría en asumir que, ya que nuestro contacto con la realidad se da eminentemente a través de su visualización, la imagen no puede quedar excluida de la significación, pues además de pertenecer la imagen al propio mundo, sus estructuras son análogas (Bericat, 2011, p. 119). Es esta posibilidad de establecer una analogía estructural entre imagen y realidad la que nos permitirá entender la imagen como capaz de comunicarnos un significado, de transmitir un conocimiento sobre la realidad que nos es valioso porque existe una profunda conexión entre ambas y nos puede permitir profundizar en nuestro conocimiento de esta y especialmente del pasado, pues de este solo conservamos su imagen. Si estamos de acuerdo con Wittgenstein, quien sostenía que la relación de los elementos de la imagen indicaba que las cosas estaban relacionadas entre sí del mismo modo (Wittgenstein, 2001, p. 10), puede aceptarse que existe una correspondencia estructural entre la imagen y la realidad. De esta manera, la imagen tiene el

potencial de darnos a conocer el mundo y las relaciones que se dan en este porque así aparecen plasmadas en la imagen.

Asimismo, la imagen cinematográfica en su especificidad presenta cierta ventaja sobre otras formas de representación visual como la fotografía en lo que respecta a la transmisión de significado. De acuerdo con críticas como la de Berger, la imagen fotográfica plantearía una dificultad considerable a la hora de transmitir significado por el hecho de que este necesita de un desarrollo y de una historia que solo aparece en aquellas imágenes en las que un pasado y un futuro son legibles (Berger y Mohr, 1997, p. 89). De este modo, el cine se presenta como un medio adecuado para la transmisión de ideas y para la actividad filosófica, pues en él la sucesión de las imágenes es aquello que proporciona ese despliegue requerido para la transmisión de significado, ese pasado y ese futuro que el espectador debe poder leer en ellas. Es aquí donde la relevancia del cine como medio para la indagación sobre la memoria se presenta más evidentemente, pues su propia naturaleza consiste en dotar a las imágenes de un sentido de la temporalidad, se transmite al espectador el sentido de un tiempo pasado que avanza constantemente hacia un no ser, pero que determina a las imágenes que le siguen, pues es este pasado el que les otorga su significado. En la obra de Akerman encontramos una plena conciencia de esto y a través de diversos recursos formales insiste en ese sentido del tiempo inherente a la imagen cinematográfica, haciendo de largos travellings un medio para capturar ciudades, tierras, hogares y el paso de la vida cotidiana de tal forma que se intensifica el sentido del espacio, el tiempo y la memoria en el espectador (Bruno, 2016, p. 163).

Para abordar esta cuestión de la temporalidad, resulta conveniente atender a la ontología de la imagen cinematográfica desarrollada por Deleuze en base al pensamiento de Bergson, quien paradójicamente criticó la incapacidad del cine para percibir el movimiento. Tomando los conceptos bergsonianos de imagen, tiempo y movimiento Deleuze interpretará el medio cinematográfico como una nueva forma de hacer filosofía al límite de la experiencia en la que se produce la alteración del tiempo y el espacio (Asiáin, 2011, p. 110). El concepto desarrollado por Deleuze que resulta de mayor interés para analizar la obra de Akerman es sin duda el de imagen-tiempo que asocia a la forma de hacer cine desarrollada tras la Segunda Guerra Mundial, en contraste con el cine anterior

en el que el concepto privilegiado sería la imagen-movimiento. La explicación de esto la encontraríamos en el hecho de que la destrucción causada por el conflicto generaría nuevas imágenes basadas en la mera percepción o audición por parte de un sujeto en una situación de impotencia en la que el orden de las imágenes no viene dado por la intención de desarrollar una acción, sino por el interés en mostrar el tiempo que irrumpe en la propia vida en una forma de reflexión de lo temporal que se torna presentación del tiempo en sí (Vollet, 2006, pp. 77-76). Esto último guarda una estrecha relación con la dimensión ontológica del pensamiento bergsoniano y la interpretación que Deleuze hace de este, pues para él el cine no sería una copia de la realidad o una representación de esta, sino que la imagen cinematográfica cohabita con el resto de las imágenes en un mismo plano de inmanencia (Asiáin, 2011, p. 104). De esta manera, se interpretará el cine de Akerman no como una mera representación del recuerdo y del tiempo, sino que se tratará como una configuración concreta de estos, el cine se convierte en un medio que permite trabajar con la imagen de la memoria y que posibilita que los espectadores, siendo también imágenes, se relacionen de forma directa con ella. El cine de Chantal Akerman, como se mostrará posteriormente, hace de la imagen cinematográfica depositaria de la memoria, pero no se trataría de una memoria cerrada sobre sí misma, sino que en todo momento expresa una apertura al otro y crea un espacio para la inclusión de la memoria del espectador. Esta idea de la apertura de la imagen en el cine de Akerman puede explicarse en discusión con el concepto de encuadre que maneja Deleuze, pues si bien lo entiende como la determinación de un sistema cerrado comprendido por los elementos presentes en la imagen, el autor reconoce que existe una función legible de la imagen que va más allá de la función visible por la que esta remitiría a elementos que ni se oyen ni se ven pero que están presentes (Deleuze, 1984, pp. 27-32). No obstante, podría argumentarse que en la obra de Akerman la imagen presenta ya una apertura de base presente ya en la función visible y que no habría que buscar en su legibilidad. Se nos presenta un encuadre que no se concibe desde una idea de clausura o determinación de todo lo presente en la imagen, sino que en todo momento hace referencia a lo que queda fuera de plano, el significado de la imagen tiene como elemento central un pasado que la determina pero que a su vez es reconstruido a través de esta.

El concepto de memoria asociado a la imagen cinematográfica recibe un interesante análisis por parte de Deleuze en relación con su concepto de imagen-tiempo y aunque lo utilice para analizar el cine de Resnais, lo que plantea es claramente visible en el uso que hace Akerman de la imagen. Para el filósofo el director trabaja la memoria en el cine escapando de recursos como el flashback y de conceptos de memoria limitados a la psicología del individuo, optando por una memoria de un carácter más profundo que no se limitaría a la capacidad de tener un recuerdo, sino que la concibe como una membrana en la que se hace corresponder las capas del pasado y los estratos de la realidad (Deleuze, 1987, p. 274). Esto se lograría a través de recursos como el uso de la profundidad de campo que se alimentaría del esfuerzo de la evocación actual con el objetivo de suscitar una imagen-recuerdo (Deleuze, 1987, p. 149), poniendo así de manifiesto la coexistencia de las diversas capas del pasado. Este tipo de uso de la imagen es claramente visible en las películas de Akerman, pues en ellas encontramos frecuentemente una voluntad de generar espacios para la evocación, de tal modo que el pasado del que versan sus obras no sería un relato completamente cerrado, sino que en él encontramos diversas memorias que dialogan, incluyendo la del propio espectador. Recursos como el flashback no son necesarios en el cine de Akerman, pues este se presenta como un espacio de encuentro de distintas memorias que imbuyen la imagen en un pasado que no es necesario evocar como un recuerdo concreto de un personaje o de la propia autora, sino que la memoria está presente en la imagen en todo momento como una memoria-ser en la que nos movemos y no como algo que está en nosotros (Deleuze, 1987, p. 136).

Asimismo, se plantearán otros argumentos que permitirían interpretar la imagen cinematográfica como un vehículo capaz de ser depositario y transmisor de la memoria y la reflexión sobre esta. Por una parte, podría ser fácilmente argumentable que el cine constituye el medio adecuado para la transmisión de ese conocimiento sobre la memoria, pues si atendemos a las interpretaciones clásicas anteriormente expuestas, la gran mayoría de los planteamientos reconocen a la imagen como el objeto de la memoria. De este modo, puede defenderse que la imagen cinematográfica es un medio que permite representar más adecuadamente el funcionamiento de la memoria como una serie de imágenes que colisionan entre sí, en un constante transformarse, dotándose

unas a otras de significado. Sin embargo, el potencial del cine como medio para la transmisión de memoria y la reflexión sobre esta no se limita a su carácter visual, la justificación para defender esto no debe quedarse en el simple hecho de que se trata de una imagen, pues fácilmente puede plantearse la problemática de que la imagen cinematográfica y la imagen del recuerdo difieren considerablemente en su naturaleza. Este análisis debe centrarse en el motivo por el que la imagen cinematográfica en su carácter específico favorece la transmisión de recuerdo y la reflexión filosófica. Uno de los principales motivos que podemos encontrar para defender esto, es la consideración del cine como uno de los soportes que puede adoptar la memoria artificial de la que hablaba Freud, quien la distinguía de la natural por ser el conjunto de artefactos en los que se apoya la capacidad mnémica del ser humano (Bate, 2010, p. 244). La externalización de la memoria por parte del ser humano en diferentes soportes materiales ha sido algo ampliamente estudiado en diferentes fases de la historia como el caso de las prácticas retóricas antiguas del *ars memoria* o el entrenamiento medieval de la memoria en una cultura mixta oral y escrita mediante textos, pero en este caso aquello que nos resulta especialmente es el estudio de la evolución de los medios materiales utilizados. Uno de los intentos por demarcar las fases históricas de este desarrollo ha sido el de Olick y Robbins, que hablarían de un primer periodo de “memoria étnica”, seguido del desarrollo de prácticas mnemónicas como la conmemoración y el registro documental en la Antigüedad, una tercera etapa de cristianización de la memoria, una cuarta fase impulsada por la imprenta y por último un periodo que tendría inicio en el siglo XX con los medios electrónicos de transmisión de información (Olick y Robbins, 1998, p. 114-115). Es en este quinto periodo en el que debe destacarse el papel desempeñado por el cine como medio que posibilita la transmisión de la memoria, el cine podría interpretarse de este modo como una externalización la memoria del artista que encuentra un soporte material para el recuerdo tanto individual como colectivo. De este modo, la imagen cinematográfica se convierte en un apoyo para la capacidad de recordar pero que no se limita a la exteriorización de un recuerdo individual del artista, sino que se puede pensar como portadora de una memoria colectiva. El cine de Chantal Akerman puede considerarse como el perfecto ejemplo de esto dada la notable impronta autobiográfica que puede observarse él. Sin embargo, la autobiografía en su cine

no debe entenderse en un sentido restringido a la representación de una serie de recuerdos individuales de la vida de la autora en los que expone su recorrido vital, las relaciones con sus familiares y su entorno, sino que lo autobiográfico se extiende mucho más allá, llegando la autora a describir hasta el ritmo de sus películas como autobiográfico en la medida que este deriva de su forma de ver y ser en el mundo (Lebow, 2016, p. 59). De este modo, el cine de Akerman puede ser considerado como ese soporte material de la externalización del recuerdo individual y colectivo, pero que no se limita a los acontecimientos narrados, sino que la memoria llega a ser determinante en los aspectos formales incluso y abarcaría la totalidad de la imagen en su obra. Además, esta memoria no se limita a su dimensión individual, sino que en todo momento aparecen entremezcladas representaciones colectivas relativas a cuestiones de género, sexualidad, culturales o étnicas.

Un concepto que resulta interesante para explicar de qué forma el cine puede actuar como depositario y transmisor de memoria, al mismo tiempo que se relaciona con el recuerdo de los espectadores es la idea de la llamada memoria protésica. Entendida como los recuerdos de un carácter personal que surgen del encuentro con las tecnologías de la memoria de los medios de masas, deben su carácter protésico y no “natural” al hecho de que derivan de representaciones mediadas como lo son en este caso las películas (Landsberg, 2018, p. 149). Esto puede llevarnos a concebir el cine de Akerman como generador de memorias protésicas, no se limitaría única y exclusivamente a la transmisión de unos recuerdos determinados, sino que a su vez se presenta como generador de memoria. Sin embargo, la memoria protésica, no debe entenderse como fruto de una relación unilateral en la que la obra determina los recuerdos adquiridos por el público, sino que ofrece posibilidades más enriquecedoras en el momento en que se reconoce que para la producción de dicha memoria artificial adquirida por el espectador intervienen también sus propios recuerdos que interactúan con la imagen cinematográfica. Esto resulta evidente en el cine de Akerman, pues no se limita a la transmisión de una memoria que es adquirida por un espectador pasivo, sino que en sus propias obras se ven una serie de ritmos y formas que favorecen esa interacción entre el recuerdo transmitido y el de sus receptores. Asimismo, uno de los aspectos más interesantes que plantea el concepto de memoria protésica reside en el

hecho de que a diferencia de otras formas de memoria colectiva cuyo alcance puede delimitarse geográfica y temporalmente, los recuerdos protésicos pueden ser desarrollados por individuos de cualquier grupo alejando a los pasados transmitidos de la privatización y haciendo de estas memorias algo público (Landsberg, 2018, p. 149). De este modo, la imagen cinematográfica se presenta como transmisora y generadora de una memoria que tiene la posibilidad de trascender limitaciones contextuales a través de la interacción y el diálogo con la memoria de todo tipo de personas.

No obstante, toda esta cuestión acerca de la memoria que es transmitida y generada a través del cine puede llevarnos a la pregunta sobre la verdad de aquello que es comunicado. Si tal y como se ha argumentado la imagen cinematográfica nos informa sobre la realidad dada la correspondencia estructural que existe entre ambas, pudiendo ser utilizado para la reflexión sobre el tiempo y la memoria, ¿puede serle atribuido un valor de verdad a dicha imagen? Si el cine está imbuido por la presencia ineludible del pasado y puede usarse como medio de exteriorización de los recuerdos, ¿cabe cuestionar la verdad de las memorias transmitidas? Teniendo en cuenta algunas de las visiones de la memoria anteriormente expuestas, la propia naturaleza del recuerdo impediría considerarlo como una forma de conocimiento válida y su fiabilidad sería puesta en entredicho dada la decadencia de la imagen del objeto inicialmente percibido, siendo este uno de los principales problemas que se han planteado sobre la memoria. Asimismo, la capacidad de generar un conocimiento a partir de la imagen sería también puesta en duda por posturas como la de Peirce al no tratarse de símbolos propiamente dichos.

Sin embargo, se tratará de argumentar cómo frente a estas consideraciones, el cine como portador de la memoria proporciona un conocimiento de gran valor acerca de nuestro pasado y la relación que mantenemos con este en el presente, siendo este el caso de la obra de Chantal Akerman. Para plantear esto se recurrirá a las ideas planteadas sobre la naturaleza de la imagen de Didi-Huberman, pues a pesar de que su análisis se centre en la imagen fotográfica, su aplicación a la imagen cinematográfica y al recuerdo permite igualmente extraer conclusiones de gran interés sobre esta cuestión. Resulta interesante señalar cómo la propuesta del autor parte de las limitaciones que pueden ser atribuidas a la fotografía dada su inevitable

subjetividad, estando el testimonio subjetivo propio de la imagen condenado a la inexactitud y a mantener una relación fragmentaria e incompleta con la realidad de la que da testimonio (Didi-Huberman, 2020, p. 58), algo que puede considerarse que responde a la capacidad que posee la cámara de atomizar y opacar la realidad (Sontag, 2014, p. 32). Sin embargo, es en esa propia limitación de la imagen en la que el autor encuentra su fuerza para dar testimonio y hace suya la idea de Benjamin de que el concepto de verdad inmóvil que persigue el investigador no se corresponde con el concepto de verdad en historia, que describe como una imagen única e irremplazable que se desvanece ante el presente que no se ve reconocido en ella (Benjamin, 1991, 341). De este modo, el tipo de verdad que encontramos asociado a la imagen depositaria de la memoria y a la imagen del pasado es un tipo de verdad que se aleja de concepciones tradicionales que la conciben como inmutable y objetiva, pues tiene más que ver con el instante y una naturaleza inevitablemente incompleta que nos debe llevar a abandonar la pretensión de un saber absoluto sobre el pasado. Este planteamiento se opone a visiones como la de Ricoeur, quien para solucionar el problema de la fiabilidad del recuerdo y de las dificultades que plantea lo imaginario a la memoria, atribuye a esta una exigencia de verdad intrínseca que se da a través del reconocimiento que nos proporciona el sentimiento y el conocimiento de que aquello que vivimos en el pasado fue real (Ricoeur, 2000, pp. 78-79). Sin embargo, el análisis de Didi-Huberman nos permite aceptar la imagen del recuerdo reconociendo sus limitaciones a la hora de proporcionarnos la verdad sobre el pasado, pues esta debe aceptarse como una imagen simple, inadecuada e inexacta, pero necesaria y verdadera paradójicamente (Didi-Huberman, 2020, p. 27). La ventaja que presentaría este análisis frente a la propuesta de Ricoeur reside en el hecho de que reconoce las limitaciones de la imagen que da testimonio de pasado y no trata de salvarla de la ambigüedad y de la presunta no fiabilidad, pero sin dejar de reconocer su necesidad y el particular tipo de verdad que transmite. Es este en gran parte el potencial del cine de Akerman, pues en sus obras no existe una pretensión de comunicar una verdad absoluta sobre el pasado, sino que en la expresión de la memoria tanto individual como colectiva que se observa en su cine hay una plena conciencia de un carácter parcial e incompleto de la imagen que no puede ni pretende presentarse como verdad única de ese pasado. La imagen que se nos

presenta en las películas de la directora mantiene una relación fragmentaria con la verdad, pero es en esos mismos fragmentos donde encontramos la necesidad de esas imágenes que nos acercan a comprender la naturaleza de una memoria marcada por la constante interacción entre lo individual y lo colectivo.

En resumen, será desde estos planteamientos en los que se enmarca el análisis de la obra de Chantal Akerman, entendiendo la imagen cinematográfica como capaz de transmitir un significado que está inevitablemente marcado por un pasado que la imbuye. La imagen característica de su cine puede ser relacionada con la imagen-tiempo de la que hablaba Deleuze, tratándose de películas en las que el tiempo es protagonista y la reflexión sobre este se presenta como un elemento central. Además, si aceptamos que el cine se presenta como un medio de exteriorización de la memoria, su imagen se convierte en portadora de esta y dado su carácter abierto permite que exista una interacción con la memoria de los propios espectadores en los que el recuerdo transmitido es capaz de generar una memoria protésica. Por último, en lo relativo a la verdad que puede encontrarse en la imagen de su cine, observamos la ausencia de cualquier tipo de pretensión de articular un saber absoluto sobre el pasado con el que trabaja, de manera que nos encontramos ante verdades fragmentarias e incompletas pero valiosas en las que ese mismo carácter fragmentario nos acerca a una mayor comprensión de la memoria.

3.2. *Toute une nuit*: La colectividad en el cine de Chantal Akerman

La compleja relación entre la memoria individual y colectiva es uno de los aspectos centrales en el cine de Chantal Akerman y su adecuada comprensión pasa por examinar de qué manera presenta la autora en su obra las relaciones entre el individuo y la colectividad, al mismo tiempo que a través de la imagen reflexiona sobre la manera en que el tiempo individual se desprende de un tiempo de naturaleza colectiva. Como se tratará de argumentar, en su cine el recuerdo y tiempo tanto individual como colectivo no se presentan de manera dicotómica, sino que a través de la imagen cinematográfica construye una continuidad entre ambos facilitando así la comprensión de la relación que existe entre ellos. Si aceptamos las tesis de Halbwachs y reconocemos que la subsistencia del tiempo es la que posibilita la rememoración y que las conciencias individuales son el punto de encuentro de los diferentes tiempos colectivos en los que participan los individuos (Halbwachs, 1950), debemos

rechazar la idea de una conciencia del tiempo individual solipsista y despersonalizada, pues nuestra percepción subjetiva de la temporalidad depende y se apoya en los vínculos que mantenemos con los otros. Es por esto por lo que para poder explicar la forma en la que la memoria individual y colectiva interactúan, debe clarificarse de qué manera se relaciona la percepción del tiempo individual con los diferentes tiempos colectivos asociados a los grupos a los que pertenece el sujeto y en última instancia debe explicarse cómo es posible la relación con el otro que sustenta nuestra experiencia del tiempo. Para ello, se tomarán las ideas anteriormente expuestas de Bergson y Halbwachs, centrando el análisis de la cuestión en la visión de Halbwachs del tiempo colectivo y su crítica a la subjetividad bergsoniana, pero recuperando los elementos ya señalados de la obra de Bergson que nos permitirían explicar la apertura al otro que se constituiría como base de las duraciones colectivas e individuales.

La película de Akerman que presenta un mayor interés para explicar esta cuestión relativa a la temporalidad individual o colectiva y la relación con el Otro es, sin duda, *Toute une nuit* pues en ella la autora trabaja con una idea de tiempo en el que este es experimentado de maneras muy diversas por múltiples individuos, pero que en todo momento están vinculados a otros que determinan esa experiencia del tiempo. Asimismo, la obra plantea la posibilidad de observar cómo la apertura al otro no se restringe a los personajes presentes en ella, sino que manifiesta una apertura que permite la inserción del recuerdo del espectador que responde también a esa noción de tiempo colectivo. Para abordar esta película, se tratará primeramente la representación que hace Akerman de la colectividad a través del amor como un elemento central de la obra entendido como representación colectiva y la forma en la que se relacionan con ella los diferentes individuos, además de la inserción de estos en diferentes duraciones tanto individuales como colectivas. Posteriormente se tratará de qué manera la directora explicita en su cine cómo los vínculos con los otros son los que posibilitan esa colectividad y los que nos insertan en esos tiempos colectivos que sustentan nuestras memorias.

Estrenada en 1982, *Toute une nuit* es una obra de ficción en la que se escapa deliberadamente de la narración y que fue descrita por la autora como una película basada en fragmentos (Brenez, 2011). En ella se nos presentan los encuentros y desencuentros amorosos de múltiples parejas durante una noche

de verano en Bruselas y entre las que el único vínculo aparente es la noche y la ciudad, sin que exista un aparente hilo conductor. La película estaría dividida en tres partes en las que se desarrolla una constante sucesión de fragmentos que recogen las vivencias de los más de ochenta personajes a los que vemos tanto en el interior como el exterior, siendo principalmente tres ubicaciones las que sirven de escenario al filme: un barrio de clase media de casas individuales en la periferia de Bruselas, un antiguo edificio en la plaza La Vieille Halle aux Blés y un tercer barrio más pobre de población migrante árabe (Margulies, 1996, 174). La primera parte sería la más larga de la obra y se centraría en el desarrollo de esa noche calurosa en la que se alternan diferentes escenas marcadas por la tensión sexual y emocional, caracterizándose esta sección de la película por la intensidad de los fragmentos inmersos en esa atmósfera de tensión (Akerman, 1982a). En ella nos encontramos con todo tipo de situaciones que fomentan esa tensión afectiva: una pareja que tras un largo silencio comienza a bailar en un bar, una mujer adulta que durante la noche abandona a su marido mientras duerme para irse a un hotel, un matrimonio que en el calor de la noche discute fríamente y la mujer confiesa no amar a su marido, una joven que a la espera de un amante que no llega se marcha y parejas que constantemente se abrazan y se separan. Es en la segunda parte con la llegada del alba cuando tras una noche de insomnio causado por la agitación nocturna se nos presentan fragmentos en los que los personajes al fin descansan, para luego introducirse una tercera parte en la que el día comienza y la gente continua con su vida con independencia de lo sucedido la noche anterior, en palabras de la directora “como si la noche, con sus emociones, se hubiera olvidado” (Akerman, 1982a).

3.2.1. El tiempo colectivo y la colectividad en *Toute une nuit*

En *Toute une nuit* Chantal Akerman concibe el cine de tal manera que se acerca considerablemente a la idea deleuziana de la imagen-tiempo, pues el uso que hace de la imagen no la articula en función de una acción narrada, sino que es la propia acción la que se articula en función del tiempo que se muestra de la noche al que responden los diferentes fragmentos que tienen más que ver con instantes aparentemente inconexos que con una narración. Los diferentes segmentos de las múltiples historias de amor y desamor que se muestran responden a un marcado ritmo que tiene como objeto mostrar cómo sus personajes habitan el tiempo. A primera vista, dada la aparente desconexión que

existe entre los fragmentos, la temporalidad que desarrolla Akerman en *Toute une nuit* parecería responder a una concepción individual de la misma en la que los distintos sujetos experimentan su duración de maneras completamente diferentes, tratándose así de un tiempo de una naturaleza puramente subjetiva. La percepción del tiempo de la mujer que abandona a su marido durante la noche para pasar la noche a solas en un hotel nada tiene que ver con la de los amantes que bailan apasionadamente en un bar, ni estas parecen tener relación con lo que vive el joven que tras la marcha de su amante trata de escribirle al amanecer una carta siendo incapaz de decir más que “Ya te echo de menos” (Akerman, 1982b, 01:14:35). La enorme diversidad que existe entre las vivencias que se muestran de los diferentes personajes y los ritmos asociados a cada uno de los fragmentos que se nos muestran podrían llevarnos a pensar que la experiencia que tienen del tiempo transcurrido durante la noche es puramente subjetiva dada la radicalidad de las diferencias entre unas situaciones y otras. Sin embargo, resulta interesante retomar aquí las tesis de Halbwachs acerca del carácter colectivo de la temporalidad en su reinterpretación de la duración bergsoniana, ya que verdaderamente el tiempo con el que trabaja Akerman hace referencia a un tiempo colectivo.

Primeramente, la propia premisa de la película remite a las divisiones sociales del tiempo de las que hablaba Halbwachs, divisiones que resultan de las costumbres, de una organización determinada de la vida social y que son las mismas para todos los miembros de la sociedad (Halbwachs, 1950). Los diferentes personajes habitan el mismo tiempo de la noche como uno de aparente silencio y descanso, pero que se ve interrumpido por la tensión y la intensidad de lo afectivo. Independientemente de lo diferente de las situaciones mostradas en los diferentes fragmentos, todos los personajes se insertan en el tiempo de la noche de una misma manera por el hecho de formar parte de una sociedad que responde a unos ritmos de vida y trabajo y a unas convenciones sociales que hacen de la noche un tiempo marcado por el descanso y la intimidad. Asimismo, continuando con el análisis de Halbwachs otra de las cuestiones a tener en consideración para comprender de qué manera puede hablarse de un tiempo colectivo es el problema que plantea la existencia de duraciones únicamente individuales. Si aceptamos su idea de que estas se desprenden de un tiempo colectivo y que su apariencia de continuidad de la vida interior viene

dada por nuestra inserción social, esto nos lleva a asumir que no existen duraciones puramente individuales, sino que de manera constante se producen cruces con corrientes de pensamiento colectivo que hacen referencia a pasados compartidos (Halbwachs, 1950). De este modo, si rechazamos la existencia de duraciones únicamente individuales, tampoco puede hablarse de percepciones del tiempo puramente individuales, sino que la experiencia de este remite a las diferentes colectividades en las que nos insertamos. La acelerada secuencia de las escenas románticas que se muestra en *Toute une nuit* podría interpretarse como una muestra de este cruce de corrientes de pensamiento colectivas que remiten a un tiempo colectivo. Más allá de las experiencias individuales que tienen los personajes durante el transcurso de la noche, el constante cambio de unas escenas a otras genera una constante sensación de simultaneidad e incluso contigüidad en el espectador que, sin dejar de tener una plena conciencia de la diversidad de los fragmentos, la película le genera la impresión de que en última instancia las diferentes escenas aluden a algo común que pone en contacto a todos los personajes.

Uno de los principales recursos utilizados en la película para subrayar el carácter colectivo de ese tiempo compartido es el uso de la música, con canciones que se imponen a la sucesión de las imágenes y penetran en varios de los fragmentos aparentemente inconexos. De este modo, la autora, que reconoció la música como el único vínculo aparente entre los diferentes fragmentos (Margulies, 1996, p. 172), hace de la banda sonora un medio para crear esa sensación de colectividad a través de la conexión de diferentes personajes que no tienen ninguna otra relación. La música en *Toute une nuit* es uno de los medios utilizados por la autora para reforzar la unidad enfática de tiempo y espacio que la caracteriza (Hoens, 2023). Aquí entra la cuestión del espacio, pues en esta obra posee una importancia crucial en relación con la representación de la colectividad e incluso con la idea de un tiempo colectivo, ya que según determinadas perspectivas este se basaría en los momentos que son compartidos en los mismos lugares (Godard, 2003, p. 39). En este caso, la ciudad de Bruselas sirve de escenario a las diversas historias fragmentadas que el espectador no termina de conocer plenamente, pero en todas ellas sí puede identificar espacios compartidos por los distintos personajes, siendo así el espacio uno de los nexos utilizados para poner de relieve la representación que

se hace de la colectividad en la obra. El espacio nos permite ubicar a los distintos personajes y vincularlos en función de estos lugares compartidos, ya que existe una estrecha relación entre la configuración del grupo y los espacios que habitan, teniendo estos lugares un sentido que solo comprenden los miembros de los grupos que los habitan y las partes que los componen corresponden a aspectos relacionados con la estructura y vida de la sociedad (Halbwachs, 1950).

Sin embargo, esto nos lleva a pensar en una de las principales dificultades que nos plantea el pensamiento de Halbwachs, que es la complejidad de delimitar los grupos que podemos vincular a los espacios y a los que podemos atribuir duraciones colectivas y vivencias del tiempo compartidas. En *Toute une nuit* habría conciencia de esta complejidad, pues se nos presentaría una colectividad de naturaleza fragmentaria, con personajes aparentemente inconexos, pero que a su vez mantienen vínculos difusos. No existen unos límites claros que permitan vincular espacios, tiempos y memorias a grupos concretos y perfectamente delimitados, solo podemos conformarnos con la intuición de uniones difusas pero que respetan la complejidad de lo colectivo. No obstante, esto no impediría que en la obra de Akerman puedan hacerse ciertas vinculaciones entre espacios y duraciones colectivas, pues su selección de las localizaciones de la ciudad anteriormente mencionadas nos puede servir como un indicador de clase y plantear la posibilidad de que existan duraciones colectivas en cierto modo diferentes entre los grupos que viven en el barrio residencial y los migrantes que habitan en las zonas marginales. Aun así, no existe ningún criterio que permita plantear estas delimitaciones de los grupos, sus espacios y tiempos vividos de forma concluyente, siendo el ritmo convulso de la película indicador de esta complejidad y de una colectividad dispersa en la que los espacios y las corrientes de sus miembros se entremezclan.

Asimismo, cabe destacar otro aspecto central de la obra que permite resaltar la dimensión de lo colectivo que uniría los distintos fragmentos. Es aquí donde entra la cuestión del amor y lo romántico, que se presenta como uno de los elementos centrales de la obra, entendido en la película como una representación colectiva. Frente a una visión del amor como algo plenamente privado que se observaría en el filme en la intimidad de las habitaciones oscuras y la vivencia de lo romántico en la privacidad del hogar, el acercamiento que hace Akerman a este asunto puede interpretarse como el reconocimiento de

su naturaleza colectiva. En este caso, nos resulta igualmente útil la explicación proporcionada por Halbwachs sobre el dolor como una representación colectiva, pues del mismo modo que sucedería con este, la apariencia puramente personal de la vivencia de lo romántico se ve contradicha por la idea de que es experimentado y comprendido por el resto de las personas y de manera colectiva se encuentran explicaciones en las que los miembros del grupo están de acuerdo y que influyen considerablemente en las concepciones que se desarrollan de este (Halbwachs, 1950). Por este motivo, resulta difícilmente cuestionable la idea de que el amor sea una representación colectiva cuya vivencia está considerablemente condicionada por la inserción social de los individuos. En contraste con visiones como la de Hannah Arendt, según la cual el amor destruye el “en medio de” que existe entre los amantes, que les separa de los demás y les aleja del mundo haciendo del sentimiento una fuerza antipolítica (Arendt, 2016, p. 261), Akerman hace de *Toute une nuit* una reflexión sobre el carácter colectivo de nuestra forma de relacionarnos afectivamente. La constante intrusión de unas secuencias sobre otras, la omnipresencia de la ciudad, de su ruido, de la música y de la noche como núcleos de la película, ponen de manifiesto el arraigo del amor en el mundo y cómo en lugar de alejarnos, nos pone en contacto con él. Asimismo, lejos de tratarlo como una fuerza antipolítica, *Toute une nuit* muestra su carácter político no solo a través de las alusiones a cuestiones de clase relacionadas con los espacios que habitan los personajes, sino que hay una plena conciencia de cuestiones relativas al género y la sexualidad, siendo estos temas centrales en la obra de la directora. Por una parte, las posturas, gestos y formas de moverse en la noche de los personajes femeninos difieren considerablemente de los de los hombres y por otra, la cuestión de la sexualidad se presenta con los fragmentos que muestran a dos amantes homosexuales en la oscuridad de una habitación, pero que no habrían podido mostrarse del mismo modo que la pareja que baila apasionadamente rodeada de gente en un bar. La película insiste en todo momento en esa naturaleza colectiva del amor y en su inserción social, no solo por mostrarlo como una representación compartida colectivamente, sino por mostrar cómo este es vivido diferentemente en función de la posición que ocupan las personas en la sociedad ya sea por cuestiones de clase, género o sexualidad. En definitiva, *Toute une nuit* es una obra que se embarca en la tarea de mostrar en un tiempo y espacio compartidos la existencia

de una colectividad compuesta por una serie de personajes paradójicamente despersonalizados por la constante superposición de los fragmentos de sus historias que subraya esa sensación de pertenencia común.

3.2.2. El recuerdo y la relación con el Otro en *Toute une nuit*

En *Toute une nuit* uno de los temas centrales es sin duda el encuentro con el Otro que permite entender la relación que existe entre lo individual y lo colectivo y que supondrá la base para explicar la interacción entre la memoria individual y colectiva. Es en el vínculo que el sujeto establece con los otros donde se sustenta su relación con la colectividad y la película consigue mostrar esto a través de la cadena de fragmentos que se fundan en ese encuentro con el Otro.

Esta relación con el Otro aparece en la obra reforzada por los elementos ya señalados con los que se explicita ese vínculo que constituye la colectividad. La ambientación de la película y la presencia de la ciudad de Bruselas como un elemento central que conecta a los diferentes personajes entre sí es un aspecto que presenta especial relevancia a la hora de comprender cómo se produce la relación con el Otro en la obra, pues tomando la idea de Sartre de la vida en la ciudad como una experiencia serializada, esta puede entenderse como una sucesión serial de encuentros con el Otro (Persyn, 2016, p. 79). Asimismo, la música y en general el uso del sonido a lo largo de toda la película es algo que relaciona a sus personajes que en muchas ocasiones se escuchan antes de verse y que son puestos en contacto unos con otros a través de esas relaciones auditivas que construye la autora, siendo el sonido una multitud de ondas que en su colisión cambian de dirección y velocidad (Persyn, 2016, p. 79). La metáfora del sonido resulta especialmente sugerente a la hora de plantear cómo los encuentros con los otros dan lugar a los cambios de dirección y movimiento de los sujetos y para explicar esto la consideración bergsoniana del cuerpo resulta especialmente interesante. Como se explicó anteriormente, la visión que tiene Bergson del cuerpo como una imagen de estatus privilegiado respecto al resto de imágenes que constituyen la materia no impide plantear que las diferentes imágenes de los cuerpos de distintos individuos interactúen entre sí. Los movimientos de unos cuerpos serán recibidos por otros que reaccionarán a esas impresiones con otros movimientos, rompiendo así con una perspectiva solipsista que posibilita el contacto entre diferentes conciencias y cuerpos, con sus duraciones y memorias. La interacción entre las imágenes de los cuerpos

explicaría una apertura al Otro que sentaría la base de lo colectivo. La película de Akerman ilustra esto en la medida en que aquello que nos muestra de las diferentes historias fragmentadas, cuyo contexto y desarrollo desconocemos, son los diferentes encuentros que se producen entre los cuerpos, incluso cuando vemos cuerpos solitarios estos se ven afectados y responden a la interacción previa que ha tenido lugar con otros.

De este modo, la obra tratada nos permite ampliar el entendimiento del planteamiento bergsoniano explicitando la forma en que se producen las relaciones con los otros en las que se funda la colectividad. Cabe de nuevo destacar la conveniencia de los planteamientos de Bergson para ser desarrollados en favor de un pensamiento de lo colectivo y que se abre al Otro, pues autores como Merleau-Ponty utilizarían su pensamiento para desarrollar una filosofía de la diferencia y de la intersubjetividad, ya que permite mostrar como nuestra relación con lo verdadero pasa a través de los otros (Al-Saji, 2001, p. 116). Asumiendo esta interpretación de la filosofía bergsoniana que lo vincula con la intersubjetividad como marco para su análisis, *Toute une nuit* con su extensa galería de encuentros y desencuentros de múltiples cuerpos nos permitiría hablar de una intercorporalidad en la que la memoria desempeña un papel fundamental desde estas coordenadas. Si se trata de explicar la relación con el otro desde este tipo de perspectiva, la memoria no puede ser ignorada y tendría un papel fundamental en las relaciones que mantienen los cuerpos unos con otros. Por una parte, el concepto de memoria corporal nos ayuda a comprender que existen formas de memoria implícita mediada por el cuerpo que se realizan sin intención o sin una rememoración explícita (Fuchs, 2017, p. 11), guardando esto una estrecha relación con la idea de recuerdo como acción delineada por Bergson que nos permitiría explicar de qué manera intervienen nuestros recuerdos en nuestras acciones y en nuestros cuerpos. Por otra parte, al asumir que existe una interacción entre cuerpos y una apertura al Otro, puede hablarse de una memoria intercorporal que consiste en un conocimiento práctico previo a la reflexión sobre cómo nos relacionamos con otros cuerpos en encuentros cara a cara (Fuchs, 2017, p. 11). De esta manera, la serie de cuerpos que se suceden de manera constante en esos múltiples encuentros que nos muestra la película presentaría la memoria como un elemento implícito pero fundamental. La forma en que los personajes se relacionan unos con otros, sus

gestos, los abrazos, las separaciones son todas respuestas que se basan en una memoria intercorporal, todo encuentro con el otro y su corporalidad está mediado por el recuerdo. Interpretada en estos términos, *Toute une nuit* no sería solamente una película que permite comprender cómo lo colectivo se funda en las relaciones con los otros que se dan a través de los encuentros y desencuentros de los cuerpos, sino que también nos permitiría entender la memoria como una de las condiciones que posibilitan esos encuentros y esa apertura e interacción con el Otro, pues es a través de la memoria del cuerpo que el sujeto toma conciencia y sitúa las relaciones aproximativas con el mundo exterior (Aubert, 2011, p. 146), siendo el recuerdo el que condicionaría en parte los movimientos y las interacciones entre los cuerpos de los diferentes personajes.

Asimismo, otro elemento fundamental de la película en la que encontramos esta apertura al Otro en el cine de Akerman trasciende los límites de la propia pantalla, pues se trata de un uso de la imagen que busca la interacción con el espectador y su memoria. De acuerdo con Darlene Pursley, *Toute une nuit* es una obra que, a través de la interrupción de la narración, permite observar el movimiento afectivo que subyace a las diferentes historias fragmentadas y que en los cambios entre escenas producidos por esa fragmentación invita a que el espectador llene el vacío generado con la imagen de su propia memoria (Pursley, 2005, 1197). Esto no es aplicable únicamente a los efectos producidos por la narración interrumpida, sino que los ritmos cambiantes en los que intervienen los personajes posibilitan esa inserción del recuerdo del espectador en la obra, pues cuando los cuerpos que se muestran mantienen posturas congeladas en el tiempo y el espacio se invita a esa rememoración por parte del público. Cuando sus personajes yacen en camas en la oscuridad, cuando su abrazo no parece terminar o cuando esperan en soledad, Akerman invita al espectador a recordar y lo sumerge en esa colectividad caracterizada por los movimientos afectivos. Esta cuestión encuentra una explicación satisfactoria en la noción bergsoniana de simpatía, pues a través del sentimiento estético generado por la obra en el espectador despierta esa simpatía física y, en este caso, afectiva que demuestra la apertura que existe en los sujetos a los demás y a las impresiones y emociones que generan en nosotros. En este caso, la simpatía surge como respuesta a la imagen

cinematográfica articulada de tal forma que mantiene un ritmo en el que se posibilita la inserción de la conciencia y la memoria del espectador, pudiendo a su vez la obra intervenir en el recuerdo del espectador dando lugar a una memoria de carácter protésico, pero que resulta de una interacción entre la imagen de la película y la imagen recuerdo de quien la ve. Todo ello sigue respondiendo a la explicación que da Bergson de los sentimientos estéticos, pues tras tratar la cuestión de la gracia habla del ritmo en las diferentes artes como algo que nos seduce y nos lleva al plano de la experiencia estética (Aránguiz, 2017, p. 115). De este modo, el ritmo creado por Akerman en *Toute une nuit* posibilita que el espectador y su memoria tengan un espacio en la propia imagen, incluyéndolo así de forma empática en esa geometría de pasajes relacionales que es la película (Bruno, 2016, p. 164).

En definitiva, *Toute une nuit* es una obra en la que Chantal Akerman trabaja con una idea de colectividad que representa a través de los sonidos, los espacios y los afectos en los que se mueven unos personajes cuyas vivencias del tiempo en el transcurso de la noche se desprenden de una temporalidad colectiva. Asimismo, la película se encarga de mostrar cómo se produce la relación con el Otro que nos permite hablar de lo colectivo, siendo uno de los elementos centrales de la obra la interacción entre distintos cuerpos que reaccionan unos a otros y en los que la memoria actúa como condición de posibilidad de ese encuentro con los demás. Por estas razones, *Toute une nuit* ofrece un interesante punto de partida para entender la forma en la que el individuo se inserta y relaciona con lo colectivo y con la memoria colectiva a través del vínculo afectivo con el Otro, pues, a pesar de que la propia Akerman afirmase que con el nuevo día los personajes parecen haber olvidado lo ocurrido la noche anterior, es en la filmación del antes y el después donde muestra que el después lleva las huellas del antes (Daney, 1981). De esta manera, *Toute une nuit* nos presenta a los miembros de una colectividad que son movidos por la memoria y se mueven en ella.

3.3. *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles y Portrait d'une jeune fille de la fin des années 60 à Bruxelles: El género y la sexualidad como marcos selectivos de la memoria*

Como se ha argumentado, la colectividad está fundada por las relaciones que el sujeto establece con los otros y estas estarían a su vez mediadas por la

memoria que oscila entre el recuerdo individual vivido y las representaciones compartidas del pasado. Sin embargo, para poder dar cuenta adecuadamente de cómo se constituyen las memorias de los diferentes grupos y los individuos, no debe perderse de vista el papel fundamental que desempeñan las identidades en esta cuestión y cómo, de acuerdo con la relación dialéctica descrita por Candau, lo identitario se erige como un marco selectivo del recuerdo. La memoria no determinaría unilateralmente la identidad del sujeto, sino que esta, a pesar de ser posterior, condiciona inevitablemente las representaciones y los relatos que tienen los individuos y los grupos sobre sus pasados. Un caso claro de esto lo representan las memorias de aquellos sujetos y grupos con determinadas identidades de género y sexuales cuyas experiencias difieren de las de aquellos individuos y grupos con identidades distintas. Tomando el concepto de identidad narrativa de Ricoeur, la legibilidad de la vida de la que hablaba el autor será considerablemente diferente en hombres y mujeres debido a que sus diferentes identidades de género marcan decisivamente sus experiencias, del mismo modo que el relato de aquellas personas que difieren de la heteronorma será distinto del de quienes se identifican con ella. Es por esto por lo que la identidad de los sujetos y grupos marcará enormemente aquello que consideran digno de recordar y estructurarán en gran medida las narraciones de su pasado y la relación que mantienen con este. En este caso, resulta especialmente interesante comprender de qué manera la identidad de género condiciona la memoria de las mujeres, ya que sus narraciones del pasado generalmente presentan un mayor grado de personalización que las de los hombres (Ely y McCabe, 2017), del mismo modo que también se atenderá a la manera en la que la identidad sexual influye en la memoria de las personas LGBT cuyos relatos en muchas ocasiones echan en falta lenguajes que den cuenta de sus realidades (Johnson et al., 2014, p. 425).

Para poder examinar esta cuestión, las dos obras seleccionadas que resultan de mayor interés son *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* y *Portrait d'une jeune fille de la fin des années 60 à Bruxelles*, pues en ellas observamos cómo el género y la sexualidad se presentan como ejes fundamentales que estructuran la memoria desde el presente y que además, dada la impronta autobiográfica que ambas películas presentan, a pesar de tratarse de ficción en ambos casos, permiten explicar la continuidad entre lo

individual y lo colectivo en lo relativo a las memorias marcadas por estas identidades. En relación con esto, cabe destacar la visión que tenía la autora sobre los límites entre la ficción y la no ficción, llegando a afirmar que “no hay diferencia entre documental y ficción... Una buena película de ficción siempre tiene algo de documental” (Guerin, 2010, 02:00:31). Asimismo, otro aspecto que resulta especialmente interesante de los dos filmes es el hecho de que pone de relieve importantes cuestiones sociales y políticas, ya que en ambas se observa una denuncia de la opresión de género y la represión de ciertas identidades y deseos.

Por una parte, en el caso de *Jeanne Dielman* nos encontramos con una de las películas más emblemáticas y que quizás se podría considerar como la obra que consolidó la reputación de Akerman como una cineasta revolucionaria tras su estreno en Cannes en 1975. La película muestra a lo largo de casi tres horas y cuarto la rutina de un ama de casa viuda en tres días de su vida en los que de manera casi mecánica realiza las diferentes tareas del hogar, compaginando esto con el ejercicio de la prostitución en su propia casa en ausencia de su hijo. Aparentemente la vida de la protagonista, Jeanne Dielman, está marcada por una profunda monotonía, pero esta se verá trastocada por el encuentro sexual que tiene con uno de sus clientes en el que el placer experimentado por la mujer supone una intrusión en la única parcela de su vida no alienada (Bergstrom, 2001, p. 39). Esta alteración del equilibrio de su rutina será lo que llevará a Jeanne Dielman a asesinar al cliente que acude a su casa al final de la película como forma de recuperar el orden que había perdido, negando la directora que la protagonista mate como consecuencia de haber tomado conciencia de su situación (Jeanson y Storti, 1976). Por otra parte, *Portrait*, estrenada en 1994 como parte de la serie *Tous les garçons et les filles de leur âge*, nos plantea una historia completamente diferente en la que se nos muestra el día de una adolescente de 15 años que deambula por la ciudad de Bruselas en lugar de ir a clase. En su camino se encontrará a su amiga, a un joven desertor a quien conocerá en el cine y con quien conversará acerca de la situación política y este recorrido por la ciudad solo se verá interrumpido por la entrada en el espacio doméstico en la que aparecen la intimidad y el deseo. Si bien ambas obras se presentan como dos narraciones de ficción que no guardan relación aparente con la cuestión de la memoria, será el carácter autobiográfico

indirecto que se observa en el cine de Akerman el que permitirá su interpretación como obras que reflexionan sobre el recuerdo y su relación con asuntos como el género y la sexualidad.

3.3.1. *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles: La socialización de género en la memoria*

La considerada obra magna de la directora ha sido analizada ampliamente como una película con un marcado tono feminista que la autora nunca negó y que atribuiría al hecho de que otorga una importancia clave a los gestos y a la situación de una mujer que no habrían recibido esa atención en el cine (Bergstrom, 2001, p. 40). Sin embargo, un aspecto de gran importancia que debe tenerse en cuenta en su análisis es el peso de la memoria en la concepción de la obra y que la permearía enteramente, pues en numerosas ocasiones Akerman hablaría de cómo la película estaría inspirada por los recuerdos de su infancia de ver la realización constante de los gestos de las mujeres de su familia que se verían traducidos en el personaje de Jeanne Dielman (Margulies, 1996, p. 142). Se trata de una obra que la autora reconoce haber realizado desde una posición de testigo apasionado de la figura maternal y su gesto en la repetición de las tareas domésticas y, si bien no se trata de un retrato de su madre, afirma que de no haberla conocido esta película no habría sido posible (Bergstrom, 2001, p. 41). Sin duda el tema central de la película no deja de estar orientado a mostrar la alienación sufrida por las mujeres en el espacio doméstico, desarrollando una contundente crítica a su opresión a través de su exageración con la dicotomía del ama de casa y la prostituta y mediante la repetición hiperbólica de esas rutinas y ese equilibrio que las tareas domésticas proporcionan a su protagonista que ante su alteración decide matar con tal de recuperar el orden. No obstante, sin dejar de reconocer como núcleo de la obra esa perspectiva feminista sobre la posición que ocupa la mujer en la sociedad, las afirmaciones de la directora nos pueden llevar a plantear de qué manera la memoria sigue presentándose como un elemento fundamental en su cine y que condicionaría en gran medida la realización de la película, permitiéndonos esto hablar de las formas en las que la identidad de género influye considerablemente en la constitución de las memorias tanto individuales como colectivas. Una cuestión a destacar en esto es el hecho de que se trata de una obra en la que no se representaría una visión meramente psicológica de la memoria, ya que en ningún momento los

espectadores tienen acceso a la psique de Jeanne Dielman, estando esto en sintonía con los análisis fílmicos feministas de la época como el de Mulvey según el cual el no mostrar la interioridad de *Jeanne Dielman* sería una forma de delinear un espacio para ella que no estaría bajo el control del aparato cinematográfico patriarcal (Kinsman, 2007, p. 218). Es por esto por lo que al hablar de la memoria en *Jeanne Dielman* trataríamos con una idea más cercana a la memoria-ser que trataba Deleuze, una forma de relación con el recuerdo en la que nos movemos y que no se limitaría a la subjetividad del personaje, sino que en el caso de esta película es el recuerdo de la autora el que imbuye la obra marcando los gestos y movimientos que en ella vemos y que conecta con la experiencia de otras muchas mujeres.

Como se trata de argumentar, esa memoria en la que se mueve la protagonista de la película responde claramente a unos claros condicionantes de género. Las ideas previamente expuestas de Elizabeth Jelin son de gran ayuda a la hora de entender de qué manera el género puede ejercer como marco selectivo del recuerdo, pues las narraciones del pasado que elaboran hombres y mujeres presentan diferencias que responden a la socialización de género, pues esta implica una mayor atención a ciertos campos culturales y la definición de las identidades a partir de ciertas actividades y la autora argumenta que puede verse un correlato de esto en la memoria (Jelin, 2002, p. 107). Una de las principales manifestaciones de este tipo de diferencias en la forma en la que la identidad de género influye en la relación de los sujetos con su pasado y su forma de estructurarlo, es la evidencia ya mencionada que indica propensiones en las que las mujeres tienden a recordar los eventos con mayor detalle, de una manera más personalizada que los hombres y prestando especial atención a lo relativo a la intimidad, la vida cotidiana y las tareas del día a día, estando el tiempo de las mujeres vinculado a los hechos reproductivos y afectivos y por lo general a un rol asociado al cuidado en el marco de las relaciones familiares (Jelin, 2002, p. 108). En *Jeanne Dielman* observamos una clara traducción de estas ideas a la imagen cinematográfica, teniendo en cuenta las declaraciones hechas por la autora y las referencias al recuerdo de las mujeres de su familia, ya que la memoria plasmada en la obra responde a esta atención al detalle del gesto de la mujer en el hogar, a la monotonía de las tareas domésticas y su constante repetición en la vida cotidiana, teniendo esto de consecuencia el encierro de la

mujer en el espacio doméstico. Todas estas cuestiones están articuladas a partir del recuerdo de la artista que articula su denuncia y su mensaje político en la imagen en base a su memoria.

Además, el carácter autobiográfico de la obra se intensifica cuando la autora explica que ese recuerdo de la repetición sistemática y mecánica de la realización de las tareas domésticas por parte de su madre ocupó el lugar que antes había ocupado la ortodoxia de los rituales judíos antes de la muerte de su abuelo, de tal modo que ese orden disciplinado que vemos en los gestos de Jeanne Dielman estaría influido por esa ritualización de la vida cotidiana como medio para calmar la ansiedad que antes era aliviada por lo religioso (Criterion Collection, 2015). De este modo, se observa cómo lo autobiográfico sirve a la directora para construir una película sobre el tiempo de la angustia de una mujer alienada por su trabajo en el espacio doméstico y que trata de paliar la ansiedad a través del control del gesto y la rutina. Esto entronca con una de las ideas anteriormente expuestas en relación con el pensamiento de Bergson y es que, del mismo modo que el autor concebía la memoria como la condición de posibilidad para la acción del sujeto, la memoria puede presentarse como condición de posibilidad de la acción política, siendo en este caso el recuerdo de la propia vida de la directora el que le permite construir su denuncia y articular un mensaje político en el que la repetición casi obsesiva de los gestos por Delphine Seyrig en su papel como Jeanne Dielman subraya la alienación de la mujer en el espacio doméstico. En este caso, la memoria aparece claramente condicionada por la identidad de género que es la que condiciona los gestos y detalles de la vida cotidiana de la mujer que son mostrados en pantalla.

No obstante, que la inspiración de la obra tenga su raíz en el recuerdo de la propia directora no quiere decir que en la película trabaje con una memoria individualizada, sino que entre ese recuerdo de la autora y una memoria colectiva marcada por el género existe una continuidad que es explícita en el filme. Un aspecto que es gran indicador de esta cuestión es el hecho de que el personaje de Jeanne Dielman no es un retrato de la madre, sino que se trata de la construcción de un tipo en el que se ejerce una presión para representar en un solo personaje al grupo de mujeres alienadas por el encierro y trabajo doméstico, de manera que a través de la representación de ciertos elementos de lo colectivo en un personaje individual escapa de una representación esencialista basada en

una supuesta esencia sociológica de la mujer ama de casa (Margulies, 1996, p. 144). Esta voluntad de escapar del esencialismo estaría acentuada por la elección de una actriz veterana y conocida como Seyrig para interpretar a su protagonista, pues esto produciría un extrañamiento en el público acostumbrado a ver a la actriz en papeles completamente ajenos a la experiencia de una mujer ama de casa, enfatizando así lo extraño y alienante de la vida de Jeanne Dielman. Es en la construcción de este tipo que representa la protagonista donde la autora consigue mostrar la tensión y la continuidad que existe entre lo individual y lo colectivo, pues basándose en un recuerdo de su propia experiencia consigue construir un personaje que, sin ser esencialista, logra mostrar la opresión sufrida por las mujeres de la generación de su madre, conectando así con el recuerdo de otras muchas personas cuyos recuerdos de la mujer en el espacio doméstico están ligados a representaciones colectivas de esta opresión.

La elaboración de un personaje no completamente individualizado ni esencialista permite una apertura en la que se da esa continuidad en la que el recuerdo individual se relaciona con una memoria colectiva. Esta memoria colectiva estaría a su vez claramente marcada por el género, ya que en sociedades patriarcales el lugar ocupado por la mujer en los grupos en los que se apoyan los recuerdos no se aleja de esa representación de la alienación y la opresión que se observa en *Jeanne Dielman*. Cabe destacar también cómo el uso de la temporalidad en esta película hace referencia a un tiempo colectivo, pues la literalidad del tiempo alienante en el que Dielman lleva a cabo las tareas del hogar, lograda a través del uso limitado de la elipsis, consigue representar claramente divisiones en el tiempo vivido por las mujeres de un origen social. Chantal Akerman muestra con *Jeanne Dielman* cómo el tiempo colectivo está también marcado por el género, ya que la experiencia del tiempo de las mujeres que han sido tradicionalmente relegadas al trabajo en el espacio doméstico responde a una forma de organización y a una estructura social. En definitiva, esta película toma el recuerdo individual de la autora como un punto de partida para representar la alienación de la mujer, pero en su representación tipificada trasciende el carácter individual del recuerdo conectando con representaciones colectivas del pasado de muchas mujeres, al mismo tiempo que también muestra como la identidad de género y las experiencias asociadas a esta condicionan en gran medida la relación con el pasado.

3.3.2. *Portrait d'une jeune fille de la fin des années 60 à Bruxelles: la sexualidad en la memoria*

En el caso de la película *Portrait d'une jeune fille de la fin des années 60 à Bruxelles* ocurriría algo similar a *Jeanne Dielman*, pues en esta obra se plantea cómo cuestiones identitarias relativas a la sexualidad y al deseo actuarían como un marco selectivo de la memoria, condicionando así los elementos que son recordados y la estructuración de lo recordado. Del mismo que en la película anterior, la impronta del recuerdo de la autora en la obra es un elemento para considerar, pues si bien negó su carácter autobiográfico, señala que las emociones que aparecen en la película le pertenecen (Honorez, 1993). Ambientada en el tiempo en que Akerman vivió su propia adolescencia, es una película en la que el deseo se presenta como su núcleo, siendo este el que mueve a sus personajes que vagan por la ciudad.

Sin embargo, el deseo que observamos en la protagonista no escapa a determinadas fuerzas sociales que coartan que este sea experimentado desde la libertad. Por una parte, la escena en la que la protagonista, Michelle, comparte un momento de intimidad sexual con Paul, el joven desertor al que conoce en el cine, muestra de forma sutil la violencia sufrida por la mujer debido a la presión externa que se ejerce para que ceda al deseo del hombre, siendo estas presiones el resultado de una sociedad heteronormativa. Por otra parte, otra escena en la que se observa cómo el deseo aparece coartado, es el momento de la fiesta al final del filme donde se reitera el sufrimiento resultante de las imposiciones de la heteronorma. Tras haber bailado con su amiga Danielle, Michelle observa cómo un joven se acerca a su amiga y comienzan a bailar juntos mientras suena *It's a Man's Man's Man's World* de James Brown. Mientras la expresión de felicidad se borra de su rostro por completo, un zoom-in nos lleva a un primer plano de nuestra protagonista que observa a la pareja bailar. Akerman consigue así captar el profundo dolor que siente la protagonista por verse privada de poder vivir libremente su deseo. El hábil uso de la música diegética propia de la juventud de la autora en los años 60 nos sumerge en ese momento, pero mientras la música y el baile continua, el tiempo parece haberse detenido y haberse congelado en el rostro de Michelle. El sufrimiento expresado aquí no es únicamente fruto del desengaño amoroso, sino de la represión del deseo lésbico y negación de la identidad. De nuevo en esta película, esa

memoria-ser en la que se mueven los personajes de la obra está claramente marcada por el género al mostrar las experiencias propias de la adolescencia de una mujer, pero en este caso nos encontramos también con la sexualidad de la protagonista como un elemento que condiciona el recuerdo. Si aceptamos el recuerdo de ese deseo truncado como uno de los elementos centrales de la película, esta contribuye a la reflexión sobre cómo la identidad sexual puede condicionar la forma en que el relato del pasado es estructurado. El dolor visible en el rostro de Michelle en la escena de la fiesta no encuentra ningún tipo de verbalización y esto pone de manifiesto la generalizada ausencia de un lenguaje para describir lo vivido en las experiencias de las personas cuyo deseo no se corresponde con lo normativo, estando estas memorias marcadas por la violencia (Johnson et al., 2014, p. 426).

La representación que hace Chantal Akerman del deseo truncado por la joven protagonista resulta difícilmente atribuible a una memoria exclusivamente individual, pues de nuevo en este caso podría hablarse en cierta medida de un personaje tipificado cuyas vivencias conectan directamente con la experiencia colectiva de un sufrimiento por parte de personas LGBT resultante de la disidencia de sus identidades y su deseo. La sexualidad es en este caso un elemento que estructura el pasado que imbuje la imagen, en la que se ve cómo la identidad sexual condiciona las narraciones sobre la memoria, pues en ellas se valoriza la externalización de los afectos, los deseos y las sexualidades (Trejo, 2021, p. 40). Asimismo, cabe destacar cómo la sexualidad puede considerarse como condicionante de la experiencia del tiempo tal y como se muestra en la obra, pues la experiencia del deseo en la casa con Paul y en la fiesta con Danielle tiene que ver con un tiempo mucho más pausado y detenido que contrasta con el ritmo acelerado que se nos presenta en los paseos por la ciudad. Esto estaría relacionado con la idea de Halbwachs de la memoria como conectada con el tiempo de la vivencia con la que subraya su dimensión afectiva y en este caso, en *Portrait*, vemos cómo la memoria de los grupos disidentes en su sexualidad está marcada por ese deseo y afecto que cuando aparecen cambian la experiencia del tiempo.

El hecho de que la historia que se plantea en el filme entronque con esas experiencias colectivas de la represión del deseo y de la identidad sexual ya es indicativo de que entre lo individual y lo colectivo existe una continuidad, pero

además en relación con la cuestión del tiempo, Akerman plantea en esta obra una visión muy interesante de su dimensión colectiva. La ambientación tiene lugar en los meses previos al estallido del mayo del 68 y con ello la autora trata de transmitir una idea del clima político de la época. No obstante, mientras que existen alusiones al vestuario, la música, los problemas y el espíritu ese tiempo, hay momentos en los que deliberadamente la artista nos enfrenta a cosas que nos sacan de él y nos llevan al momento en que se realizó la película. Ejemplo de ello es sin duda la escena en la tienda de música donde vemos a Michelle, acompañada por Paul y nos encontramos con un establecimiento lleno de CDs. Estos detalles aparentemente incongruentes temporalmente son una parte fundamental de una obra que busca tender puentes entre dos tiempos diferentes. La representación de un tiempo colectivo no se detendría en el hecho de mostrar cómo las experiencias del tiempo de los personajes dependen de los otros con los que se encuentran, sino que Akerman aquí va más allá y pone en contacto dos épocas a través de sus similares situaciones sociales y políticas. La autora encuentra en el recuerdo del final de la década de los 60 un sentir y unos problemas que no han perdido relevancia en el momento en que se rueda la película. De este modo, la memoria de una época de convulsión política y represión permite entender cómo el malestar social sigue latente en el presente. La propia directora afirmó que la diferencia entre los años 90 y el tiempo en que vivió su adolescencia es una ausencia de la esperanza presente en el espíritu del 68, pues existía la creencia de poder cambiarlo todo (Honorez, 1993). Así la revisión de un pasado caracterizado por la movilización política puede ser inspiración para un presente desesperanzando o por el contrario puede entenderse como una crítica desde el presente a un pasado distinguido por una aproximación utópica y naif al compromiso político. Un ejemplo de ello lo vemos en la escena en la que ante la pregunta de Paul sobre si tiene la sensación de que algo vaya a ocurrir, Michelle contesta que la situación no puede sostenerse, que todo debe estallar y una vez lo haya hecho, todo será diferente y no habrá necesidad de dejarse tocar por nadie, de casarse, de acicalarse y no habrá injusticia en la tierra (Akerman, 1994, 00:28:33). Además, la recuperación que Akerman hace de los años 60 para mostrar las problemáticas políticas comunes al tiempo en el que se hizo la película muestra también solvencia en mostrar cómo la represión de las sexualidades disidentes seguía siendo un grave

problema. La representación del recuerdo del sufrimiento individual de una joven por la negación de su deseo e identidad sexual puede presentarse también como algo que posibilita la acción política en favor de la liberación de ese deseo y sexualidad. En resumen, en esta película la autora logra de nuevo poner en contacto lo autorreferencial con la realidad social, ya que reconoce el vínculo personal con las emociones mostradas, pero consigue poner esto en contacto con cuestiones políticas como la represión del deseo no heterosexual. La sexualidad se presenta como un factor fundamental que estructura la narración del pasado poniendo el foco en un tiempo afectivo y los deseos que, en palabras de Italo Calvino, “ya son recuerdos” (Calvino, 2020, p. 23).

3.4. *No Home Movie: Holocausto, identidad judía y postmemoria en el cine de Chantal Akerman*

Habiendo expuesto de qué manera las cuestiones identitarias influyen en las memorias individuales y colectivas, resulta indispensable tratar cómo la memoria a su vez ejerce una influencia incuestionable en la constitución de la identidad, siendo esto una parte fundamental de la relación dialéctica que establece Candau entre recuerdo e identidad. El alcance de nuestra relación con el pasado como estructuradora de las identidades no se limitaría a visiones individualistas como la de Locke, de manera que nuestra identidad está garantizada por la memoria como una forma de almacenamiento de recuerdos que permiten la continuidad de la conciencia del sujeto. Si se rechazan visiones solipsistas sobre la memoria debe reconocerse cómo es a través del encuentro con los otros y del fundamento social que encuentran en los grupos los recuerdos que estos se presentan como constitutivos de la identidad. Esto se debe al hecho de que es a partir de ciertos elementos de estructuración social que los sujetos articulan las construcciones de sentido y entre ellas está la construcción de la identidad a través del otro (Pérez, 2012, 70). Desde este marco, puede afirmarse que la constitución de las identidades tanto individuales como colectivas está considerablemente condicionada por la memoria, siendo esta entendida no como una mera facultad cognitiva, sino como una relación con el pasado fundada en lo social que en el presente configura las identidades de individuos y grupos y las relaciones que establecemos con estos.

Un ejemplo de ello que resulta especialmente interesante es el de la identidad judía como forma de identidad colectiva, pues la constitución de esta

no se limitaría a los aspectos religiosos, étnicos y culturales compartidos, sino que se trata de una identidad que tras el Holocausto está irremediabilmente marcada por la memoria del trauma colectivo que supuso el genocidio. La importancia del Holocausto como evento traumático que debe ser recordado por parte de la comunidad judía reside en el hecho de que el trabajar sobre la comprensión de las experiencias históricas de los grupos permite establecer unos límites basados en unas representaciones compartidas sobre estos, reforzando así la identidad del grupo de tal forma que esto permita la recuperación de unos valores morales, de la práctica común del duelo por las víctimas y lograr así un control sobre la mortificación y la indefensión pasadas (Rosenman y Handelsman, 1990, p. 152). Sin embargo, la necesidad del grupo de recordar el pasado trágico como forma de reconstituir su identidad y el tradicional ensalzamiento de la memoria en el judaísmo conviven con la necesidad de olvidar por parte de algunos supervivientes que en la práctica de una memoria selectiva encuentran la manera de contribuir a la superación del trauma.

Es en esta tensión existente entre la necesidad de recordar y olvidar el pasado traumático donde podemos ubicar la reflexión de Akerman sobre la cuestión, pues como reconocería en numerosas ocasiones su obra estaría marcada por el silencio de su madre como superviviente de los campos y su propia necesidad de saber sobre lo ocurrido y de construir una memoria que dé cuenta de ese pasado oscurecido. Aunque este asunto aparece explícita o implícitamente en la gran mayoría de su trabajo, la película que se analizará en este caso será la última obra de la directora: *No Home Movie*. Uno de los motivos principales por los que resulta adecuada para analizar esta cuestión es el hecho de que puede ser considerada como una destilación de su filmografía tanto a nivel formal donde su estilo alcanza su nivel más elemental, como a nivel de contenido dado que se recogen temas fundamentales en su carrera como el exilio, la duración, la identidad judía y el hogar (Lebow, 2016, p. 54). La película se basa fundamentalmente en dos clases de imagen, estando por un lado aquellas que nos muestran a su madre Natalia Akerman, su casa y las vistas que se tienen desde esta y por otro lado diferentes imágenes de paisajes desérticos tomadas en Israel. Se trata de una obra más cercana al documental en la que a través de las diferentes grabaciones del día a día de Natalia y las conversaciones

que mantiene con su hija observamos como la enfermedad de su madre empeora progresivamente hasta que finalmente la directora nos enfrenta con un plano de la casa vacía que hace consciente al espectador de su temida ausencia. El propio título de la obra es considerablemente explicativo, pues juega con la idea de la no pertenencia y la negación del hogar a la vez que niega que el filme sea una película doméstica, siéndolo solo en la apariencia tosca de sus imágenes grabadas en el entorno doméstico (Sánchez y Fernández, 2016, p. 82). Además del carácter revelador de las conversaciones que mantienen Chantal y Natalia en la obra, que resultan de gran interés a la hora de comprender cuestiones relativas a la constitución de la identidad judía a través de la memoria y el peso del pasado del Holocausto, un aspecto que resultará de gran interés y del que la película ofrece una interesante reflexión es de nuevo la continuidad que observa la autora entre la memoria individual y la memoria colectiva. A diferencia de sus otras obras en las que abordaba la memoria de la tragedia del exterminio, en *No Home Movie* el marcado carácter autobiográfico de aquello que se muestra permite vincular el recuerdo personal con otras formas de memoria colectiva sobre el sufrimiento pasado de la comunidad judía. De este modo, se tratará la aproximación del cine de Akerman al Holocausto como trauma colectivo y el peso de la memoria de este en la configuración de la identidad judía de la segunda generación, siendo *No Home Movie* una obra que nos permite entender ese vínculo entre el recuerdo colectivo e individual a través de la postmemoria.

3.4.1. La no imagen del Holocausto en el cine de Chantal Akerman

Un aspecto que resulta de gran interés a la hora de analizar de qué manera aparece la memoria del trauma colectivo en la obra de la directora es la forma en la que el acercamiento a la Shoah parece evitar de manera activa una representación directa, además de otorgar gran importancia al recuerdo y testimonio de las mujeres supervivientes.

La representación del Holocausto a través de la imagen cinematográfica ha generado amplias discusiones que subrayan la responsabilidad ética y política inherente a esta tarea y en la práctica se han dado muy diversas formas de tratar la cuestión mediante la imagen. Desde la contundente crítica de Daney al famoso travelling de *Kapò*, hasta el rechazo de la imagen fetiche como archivo por Lanzmann o la negación de la imagen unívoca por parte de Godard en sus

Histoire(s) du cinéma, han sido múltiples las reflexiones sobre cómo representar el horror del exterminio y en todas ellas se plantean diversas maneras de comprender la memoria y la transmisión de este pasado traumático. Si bien es cierto que la pregunta por la forma adecuada de representación de este evento no fue tratada de forma directa por parte de Chantal Akerman, en su obra encontramos un tratamiento muy interesante de la cuestión que ofrece una perspectiva alternativa sobre la representación de la memoria de la Shoah. Aunque los efectos devastadores del genocidio permean gran parte de su obra llegando a incluso estar presentes en obras como *Jeanne Dielman*, sobre la que llegó a afirmar que el orden que impera en la película tenía que ver con el pasado de su madre en Auschwitz (Van Remoortere, 2020), son muy pocas las películas en las que exista un tratamiento relativamente explícito de la cuestión, siendo una de ellas *No Home Movie*. En este caso no existen alusiones visuales al exterminio de ningún tipo y todo el contacto que el espectador tiene con el asunto es a través del testimonio de Natalia Akerman, siendo este testimonio especialmente interesante porque responde al silencio y la represión del trauma anteriormente mencionados, pues la gran mayoría de conversaciones que terminan tratando el tema son iniciadas por la directora y no por su madre.

Asimismo, en ningún momento llega a hablar abiertamente a la cámara de su experiencia en el campo de exterminio, de manera que se nos muestra una aproximación indirecta al tema que pone de manifiesto la capacidad que posee el trauma de enmudecer y que nos permite reflexionar sobre el silencio, apuntando a la imposibilidad del horror y de su narración. Las declaraciones más explícitas que encontramos en la película tienen lugar cuando Natalia habla de cómo ella y su familia pensaban que en Bélgica estarían a salvo tras la llegada de los alemanes a los que describe como amables en un principio, pero hablaría de un cambio paulatino en lo respectivo a la persecución de los judíos del que dice que “fue insidioso” (Akerman, 2015, 00:43:58). Por lo demás, no hay alusiones directas al exterminio como tal, a pesar de que esté presente de manera implícita en gran parte de las conversaciones. Es por esto por lo que la visión de la memoria del Holocausto de la autora se presenta en *No Home Movie* como inherente al silencio de su madre, ya que reconoció que la película nació de la necesidad de aceptar ese silencio (Sánchez y Fernández, 2016, p. 82). De este modo, se nos muestra una forma de concebir la memoria de gran interés

que no equipara el silencio a su ausencia, sino que lo entiende como parte constitutiva de ella. El recuerdo del genocidio no tiene que pasar necesariamente por la articulación explícita de un testimonio libre de censuras, sino que vemos cómo el recuerdo de esa violencia atroz se manifiesta en la voluntad de no hablar. Uno de los grandes logros de Akerman en esta obra consiste en este reconocimiento, en el valorar y considerar digno de ser transmitido el silencio de aquellas víctimas que lo necesitaban para continuar con sus vidas. La superación de una visión del conocimiento del pasado que lo restringe a formas discursivas resulta necesaria para poder entender cómo otras manifestaciones de este como el gesto o el silencio son partes constitutivas y fundamentales de la memoria del trauma colectivo y en esta obra Akerman reflexiona sobre la relevancia de esas formas de conocimiento no verbales que anteriormente no habrían recibido esta atención, mostrando así el peso de una memoria que se manifiesta sin imagen y sin testimonio.

No obstante, conviene atender a aquellas obras en las que la directora aborda la cuestión y en las que plantea reflexiones de gran interés. Una de ellas es *Aujourd'hui, dis-moi* en la que quizás se encuentra el tratamiento más explícito de la memoria de la Shoah en su filmografía. En ella vemos a la propia Akerman caminando por París para visitar a tres ancianas judías de origen polaco que sobrevivieron al Holocausto a las que entrevista. Entre las tres conversaciones observamos diferentes imágenes de la ciudad sobre las que escuchamos la voz en off de Natalia Akerman hablando sobre su abuela que cuidaría de ella tras la muerte de sus padres en Auschwitz. Cabe destacar este detalle, pues la única entrevistada de la cual no tenemos imagen es de la madre de la directora. Esto se debe a que la pregunta con la que inicia la entrevista la directora es sobre Sidonie, su abuela materna asesinada en el campo de exterminio, centrándose la respuesta de Natalia en su propia abuela que sería quien la criaría después. De esta manera, en *Aujourd'hui, dis-moi* tenemos las imágenes de tres abuelas supervivientes del Holocausto, pero no vemos a Natalia hablar de Sidonie al no haber sobrevivido. De nuevo, el tratamiento de Akerman sobre el Holocausto rechaza una imagen explícita, en este caso del testimonio sobre una de las víctimas. De un modo similar a *No Home Movie*, una película hecha para aceptar el silencio de su madre, Akerman trata de justificar ese silencio a través de la

inclusión de las narraciones de las tres mujeres que serían una forma de restituir ese testimonio ausente (Otero, 2005).

Un aspecto central que debe destacarse es el hecho de que en la película se presente solamente el testimonio de mujeres supervivientes, de tal forma que, insistiendo en la idea de unas formas de recordar diferenciadas por la socialización de género, convierte su película en una obra depositaria de la memoria del Holocausto desde la perspectiva de la mujer judía. De nuevo, puede observarse en su obra una conciencia de las diferencias de género que existen a la hora de relacionarse con el pasado y los relatos que se construyen de este. Esto se muestra claramente en el caso de la primera entrevistada que dice “no tengo mucho que decir sobre mí” (Akerman, 1980, 00:02:40), al igual que la segunda mujer que afirma que “no tiene mucho que contar” (Akerman, 1980, 00:06:53). Esto podría ser interpretado como una especie de forma de infravaloración de la propia historia que respondería a cómo tradicionalmente al testimonio femenino le es otorgada una menor importancia que al masculino. Sin embargo, Akerman reivindica estos relatos de mujeres sobre la pérdida de sus familiares y su experiencia ante el trauma producido por la Shoah, siendo esto reforzado por la afirmación de la última entrevistada, que, al contrario que las dos primeras, reconoce lo mucho que debe contar y cómo necesitaría días para relatar el horror sufrido. Esta última entrevista resulta especialmente interesante porque puede ser vinculada en cierto modo con la idea del silencio en el testimonio de la madre en *No Home Movie*, pues el relato de la mujer se centra mayoritariamente en acontecimientos previos al Holocausto y a medida que en su narración se acerca cronológicamente al evento su tono cambia. A pesar de las diferencias que presentan entre sí las tres entrevistas tienen en común esos rasgos asociados a la forma de recordar de las mujeres, pues todas ellas, incluida Natalia Akerman, centran sus relatos en cuestiones vinculadas a los cuidados, a las personas que cuidaron de ellas y de sus seres queridos, a situaciones de la vida cotidiana de los familiares perdidos en la tragedia o al lugar que estos ocupaban en el núcleo familiar. En *No Home Movie* ocurre algo similar, pues las breves declaraciones de la madre relacionadas con la Shoah están relacionadas con esas narraciones que sitúan lo cotidiano y el cuidado en el centro, surgiendo estos testimonios la mayoría de las ocasiones en el contexto de conversaciones sobre la vida familiar de Akerman. En definitiva, la directora

logra con ambas películas hacer del cine un medio depositario de la memoria de las mujeres supervivientes del Holocausto reivindicándola, siendo esto especialmente importante dada la menor cantidad de testimonios de mujeres que se conservan debido en parte a que hubo menos mujeres supervivientes que hombres (Jelin, 2002, p. 110).

Asimismo, otra obra de Akerman que resulta de gran importancia a la hora de estudiar la forma en la que reflexiona sobre la cuestión de la memoria del Holocausto es *D'Est*, un documental de 1994 en el que graba diferentes paisajes rurales y urbanos en un viaje de Berlín a Moscú en el que recorre el este de Europa del que eran originarios sus padres. Parte del interés que posee esta obra se debe al lugar que ocuparía dentro del contexto de las películas que han tratado la memoria del genocidio, pues presenta diferencias considerables. Algunos ejemplos emblemáticos los encontramos en *Nuit et Brouillard* de Resnais que alternaría la imagen de archivo con las imágenes de los campos despoblados o el caso de Lanzmann y *Shoah* en la que se negaría a mostrar las imágenes de archivo que muestran el horror de lo sucedido y se limitaría a trabajar con el testimonio de las víctimas y grabaciones de los campos. En el caso de *D'Est* no hay ningún tipo de narración o testimonio que acompañe las imágenes y ni siquiera estas guardan ningún tipo de relación con los campos ni aparentemente con el Holocausto.

No obstante, el uso que hace de imágenes contemporáneas del este de Europa transmite una sensación de amenaza sobre las vidas de las personas que aparecen en ellas, pues los paisajes, calles y estaciones de tren que graba son los mismos en los que casi cincuenta años antes los judíos eran perseguidos y deportados, siendo esa atmósfera amenazante resultado de la destrucción de la confianza en los otros y en el mundo sufrida por las víctimas del Holocausto (Pollock, 2010, p. 16). De este modo, podría hablarse del rechazo de Akerman a la imagen explícita del genocidio y los campos, construyendo una no imagen de la Shoah, pero sin dejar por ello de hacer uso de su cine como medio de transmisión del recuerdo de este trauma colectivo pues medita a través de las imágenes de los paisajes que muestra en *D'Est* que sirven de puentes para la memoria (Lebow, 2003, p. 65). Este uso del paisaje como puente para la memoria será también de gran importancia en *No Home Movie*, pues las imágenes de los páramos desérticos grabadas en Israel que se intercalan con

las de Natalia y su hogar le sirven como una forma de conectar el recuerdo de la experiencia de su madre con el exilio del pueblo judío, pudiendo pensar a partir de estas imágenes la memoria de un grupo marcado por el trauma de un sufrimiento compartido.

3.4.2. La constitución de la identidad judía a través de la memoria colectiva

Una vez se ha expuesto el tratamiento que hace Chantal Akerman de la memoria del Holocausto en *No Home Movie* y en otras de sus obras, se argumentará como en su cine observamos un desarrollo de la pregunta filosófica sobre la constitución de la identidad a través de la memoria colectiva. En el caso de la identidad judía es fundamental el recuerdo de la Shoah, pues para Ricoeur Auschwitz se presenta como un referente identitario necesario y como un acontecimiento de fundación negativo a partir del cual los judíos construirían una memoria destructiva y fundacional al mismo tiempo (Candau, 2011, p. 153).

La incorporación de este tipo de memoria que en la obra de Akerman se da a través de esa continuidad y de esa tensión ya abordada anteriormente que existe entre el recuerdo individual y el recuerdo colectivo. Sin embargo, en este caso sucede algo especialmente interesante y es que el recuerdo individual que entronca con esa memoria colectiva que se presenta como constitutiva de la identidad judía está mediada por la memoria del Otro que representa la madre de la autora. La relación maternofilial ha sido analizada en numerosas ocasiones como uno de los temas recurrentes en la obra de Akerman y la propia autora llegó a decir: “en el fondo mi madre es el centro de mi obra” (Lambert, 2015, 00:09:30). Las cartas escritas por Natalia Akerman que estructuran *News from Home*, la voz en off de *Aujourd'hui, dis-moi*, una breve aparición en *Toute une nuit* o los gestos que observamos en la protagonista de *Jeanne Dielman* son solo algunos de los ejemplos que muestran cómo en gran parte de su filmografía explora el diálogo con la otredad de la figura materna (Araujo y Cohen, 2016, p. 33). Sin embargo, es en *No Home Movie* donde se afronta de forma directa la figura de la madre como depositaria de una memoria fundamental para la artista, pues es a través de ella que la directora conecta con las representaciones del pasado colectivo del sufrimiento del pueblo judío, pues a través de ella vive la historia de la mortificación de los judíos en el Holocausto que establece un sentido de identidad para el grupo (Rosenman y Handelsman, 1990, p. 166). La

importancia que otorga la autora a la memoria de su madre como superviviente del Holocausto resulta evidente en las múltiples conversaciones que tienen lugar a lo largo de la película, en las que siempre es la hija quien trata de indagar en ese pasado o quien fomenta la discusión al respecto. Incluso en ausencia de la madre, cuando habla con una de las mujeres encargadas de cuidar de Natalia, Chantal narra la historia de su familia, sobre el origen polaco de sus padres y sobre cómo escaparon a Bélgica para allí ser deportados de nuevo a Polonia, siendo enviados a Auschwitz a lo que añade: “Por eso mi mamá es así” (Akerman, 2015, 01:40:16). La autora es consciente de la importancia de transmitir esa historia familiar y por ello la cuenta, la entiende como constitutiva de su identidad como judíos, el sufrimiento del pasado causado por el trauma colectivo explica el presente y para comprenderlo Akerman es consciente de la necesidad de la historia en la construcción del Yo y en el discurso constructivo del presente (Sánchez y Fernández, 2016, p. 81).

No obstante, en *No Home Movie* hay una comprensión del silencio de su madre, un respeto por la voluntad de no hablar de los supervivientes que puede verse reafirmada en el mismo hecho de que Chantal sea quien transmita la historia acercándose al final de la película, pudiendo interpretarse esto como la aceptación de un rol que ha asumido en gran parte de su obra como artista que contribuye a la transmisión de una memoria reprimida por la generación de sus padres que necesita ser contada (Bergstrom, 2001, p. 43). La autora hace suyo el recuerdo de su madre de los campos y lo incorpora como un elemento constitutivo de su identidad como mujer judía y trata de enfrentarse a la memoria de algo que no ha vivido de forma directa pero que ha marcado profundamente su vida. Esto encajaría con la idea de Finkelkraut, quien resaltaría el carácter colectivo de la formación de la identidad judía, pues de esta afirmaría que no fue algo de lo que sus padres le dotaran, sino que lo vivió a través de ellos, de su lenguaje cultural y de sus costumbres, temiendo que la pérdida de sus progenitores implicase la desaparición de aquello que constituía su identidad como judío (Lebow, 2003, p. 35). En *No Home Movie* esta misma preocupación resulta palpable ante la inevitable muerte de la madre, que debe afrontarse como una dolorosa pérdida que además implica la desaparición de una memoria a través de la cual era vivida la identidad judía de la autora. De un modo similar a la escritora superviviente de la Shoah Magda Hollander-Lafon que hablaría de la

necesidad que sintió de sublimar su memoria como deportada porque la negación de la memoria le condujo a la negación de la identidad (Candau, 2011, p. 154), Akerman hace de su obra una sublimación de su memoria como mujer judía hija de supervivientes como un aspecto constitutivo de su identidad.

Resulta conveniente mencionar que en *No Home Movie* la cuestión de la constitución de la identidad judía a través de la memoria no aparece solamente planteada en relación con el recuerdo del genocidio, sino que a lo largo de la obra en gran parte de las conversaciones hay referencias a cuestiones religiosas y culturales en las que suele ser la autora quien plantea las preguntas y muestra interés por esas cuestiones. Resulta especialmente interesante el momento en el que Natalia habla de cómo de niña debía aprenderse las oraciones en hebreo askenazí y ambas comienzan a recitarlas ayudándose la una a la otra a recordar cómo eran dichas oraciones. Por una parte, el interés de la secuencia reside en el hecho de que nos permite ver cómo la identidad de Chantal como mujer judía se construye en diálogo con la memoria de su madre, pero, por otra parte, es una escena que también permite explicar cómo esta construcción de la identidad en base a la memoria se da a través de la relación que mantiene el recuerdo personal con la memoria colectiva. En esta escena se manifiesta claramente la idea de Halbwachs acerca de cómo es a través de la pertenencia a los grupos que se apoyan nuestra memoria y de cómo es el Otro quien nos ayuda a completar nuestro recuerdo, mostrando así la rememoración como una actividad que puede tener un carácter colectivo (Halbwachs, 1950). Asimismo, la centralidad de la madre como la figura en la que se apoya la memoria de la directora refuerza las tesis de Halbwachs sobre la relevancia de la memoria en el marco de la familia, del mismo modo que puede ser interpretada como ese plano intermedio del que hablaba Ricoeur al que puede ser atribuible la memoria: los allegados. De manera similar a lo planteado por el filósofo a través de este concepto, la directora reflexiona sobre cómo su madre no es solo una parte fundamental de su recuerdo personal, sino que su memoria le pone en contacto con el plano de una memoria colectiva de la que participa a través de ella. En *No Home Movie* Akerman traduce a la imagen esa idea de las personas de nuestro entorno a través de las cuales se producen los intercambios entre nuestras memorias individuales y la memoria pública de las comunidades a las que pertenecemos, que sería en este caso el pueblo judío. En las conversaciones

con su madre sobre los recuerdos de la infancia de ambas, sobre la presencia de las cuestiones religiosas y rituales en sus memorias o sobre los sutiles testimonios de Natalia Akerman sobre el Holocausto se nos presentan una serie de recuerdos que tienen un carácter personal, pero remiten sin duda a una realidad social compartida por toda una comunidad que se pone de manifiesto en ese diálogo con el Otro. La continuidad que existe entre los recuerdos personales y la memoria colectiva se refuerza a través de las imágenes de los paisajes de Israel que se intercalan entre las diferentes imágenes de su madre, pues es a través de ella que la autora tras la cámara entra en contacto con la memoria colectiva de la comunidad judía. En definitiva, en esta obra permite comprender de qué manera la constitución de la identidad es estructurada en gran medida por la memoria que lejos de limitarse a una visión del recuerdo puramente individual está de manera constante en contacto con las representaciones colectivas del pasado que vivimos a través de los demás.

3.4.3. La postmemoria en el cine de Chantal Akerman

Con el objetivo de comprender adecuadamente de qué manera la memoria interviene en la constitución de la identidad judía en la que el Holocausto ocupa un lugar central, resulta de gran importancia atender al concepto de postmemoria. Dada la especificidad que consigue para describir el fenómeno, permite múltiples posibilidades a la hora de analizar la relación entre el recuerdo personal y el recuerdo del trauma colectivo, favoreciendo una mayor comprensión de la reflexión filosófica sobre la memoria que plantea Akerman en su obra, concretamente en *No Home Movie*.

La idea de postmemoria permite describir la relación que existe entre la generación posterior a la que ha sobrevivido a un determinado trauma que, a pesar de no haber vivido directamente la experiencia traumática, esta termina siendo recordada por los descendientes a través de las historias, los gestos o las imágenes que les son transmitidos. La autora en toda su obra y en sus declaraciones se muestra plenamente consciente de esto, pues llegó a hablar de cómo debido al hecho de que la generación de sus padres trató de ocultar lo sucedido para no causar daño a sus hijos y al no contar con historias del Holocausto transmitidas por sus padres, ella debió buscar una memoria falsa y reconstruida antes que la verdad (Pollock, 2010, p. 3). El concepto de postmemoria permite explicar en gran medida este fenómeno y pone de

manifiesto ese carácter constructivo de la memoria que nada tiene que ver con la idea de los recuerdos inmutables, pues, tal y como describe Hirsch la conexión con el pasado que tiene lugar en la postmemoria no se da través de la rememoración, sino que tiene que ver con un compromiso imaginativo que actúa a través de la proyección y el esfuerzo creativo (Hirsch, 2012, p. 5). Esto resulta visible en gran parte de la obra de la directora, pues el uso que hace de la transposición de los gestos de su madre en determinados personajes o la persistente atención al testimonio de supervivientes o el esfuerzo por comprender el peso de ese pasado en la actualidad, son aspectos indicativos de cómo al solo contar con el gesto y el silencio de su madre debe completar ella esa memoria que no le está siendo enteramente transmitida. En definitiva, la concepción que plantea Akerman en su obra sobre la memoria tiene mucho que ver con esta idea de memoria construida a través del trauma vivido por la generación anterior, pues la describe como una constante reinención de una historia llena de agujeros que debe tratarse de llenar a través de la imaginación, creando así una verdad imaginaria propia sobre ese pasado (Pollock, 2010, p. 1).

En *No Home Movie* es quizás donde este acto creativo de la memoria se presenta de una forma más explícita, pues en el uso de las imágenes de su madre y los paisajes que utiliza para mostrar esa relación entre la memoria personal del trauma de Natalia y el recuerdo colectivo del trauma donde se observa un claro ejercicio de proyección en el que esa memoria que oscila entre lo personal y lo colectivo es apropiada por parte de la directora. El cine se convierte en un medio que presenta el arte como una forma creativa de conectar el recuerdo que tiene Chantal Akerman del gesto y el silencio de su madre sobre el Holocausto con una memoria colectiva sobre este, de tal forma que el concepto de postmemoria nos permite entender esto como una práctica memorística hecha desde el presente en la que el sujeto se constituye a sí mismo mediante una serie de identificaciones que tienen lugar a través del tiempo, el espacio y la cultura (Hirsch, 2012, p. 159). La directora usa la imagen como medio de identificación con su madre y con el pueblo judío desde un presente que requiere recurrir de manera constante a la memoria para constituir el recuerdo propio. Esta forma de concebir la memoria como un acto realizado desde la actualidad puede verse como estrechamente relacionada con la idea

de la duración de Bergson como un tiempo en el que la memoria es reabsorbida de manera continua en un presente que es estructurado por esta misma. No obstante, la reflexión planteada por Akerman en la obra tratada permite ampliar esta idea de Bergson de tal forma que dé cuenta de un tiempo y memoria colectivos, pues al mostrar cómo su memoria se reconfigura a través de la de su propia madre, demuestra que el pasado de esos allegados de los que hablaba Ricoeur es también reabsorbido en el presente, poniendo así de manifiesto ese carácter colectivo del recuerdo y el encuentro de diferentes corrientes de pensamiento asociadas a duraciones colectivas que ya habría desarrollado Halbwachs. De este modo, el presente en la obra de Akerman aparece como un tiempo desde el que el recuerdo vivido a través de la familia es integrado en el suyo propio y mediante él incorpora también una serie de representaciones colectivas compartidas por el pueblo judío tras el Holocausto.

Asimismo, resulta de gran interés entender *No Home Movie* no solo como una forma de reflexión sobre la postmemoria, sino que puede verse como una representación cinematográfica a partir de la cual este tipo de memoria puede ser construida, pues el desarrollo del concepto de Hirsch nació también del encuentro con el arte visual y la literatura de artistas de la segunda generación (Hirsch, 2012, p. 4). Como se había tratado antes, el cine de Akerman hace un uso del ritmo que permite la inserción del recuerdo del espectador en su obra, pero además podría argumentarse que posibilita la adopción del recuerdo que muestra como una forma de memoria protésica. A través de obras como esta, Akerman crea un espacio visual a través de las largas tomas de las habitaciones de la casa de su madre o de los paisajes desérticos en Israel que permite que otros descendientes de supervivientes puedan incorporar los recuerdos que aparecen la obra como propios, ayudando así a la comprensión de la propia experiencia. De manera similar al fenómeno descrito por Didi-Huberman sobre aquellos supervivientes que al ver las imágenes de los campos estas les ayudaban en la asunción de lo vivido (Didi-Huberman, 2020, p. 130), la obra de Akerman puede entenderse como la construcción de una imagen que permite la comprensión de la experiencia de ser miembro de la segunda generación. Además, en comparación con otras obras que tratan la memoria de la Shoah o de otras formas de representación de la postmemoria, el trabajo de Akerman muestra un carácter marcadamente singular que lo distingue de los demás y le

otorga un considerable interés. Siendo *No Home Movie* una película en la que la memoria del Holocausto imbuye sus imágenes sin llegar a ser tratada abiertamente y sin contar con testimonios explícitos, la artista sitúa en el centro de su reflexión una memoria construida por el silencio que intenta comprender. La ausencia de la transmisión de historias sobre el genocidio hace que esa postmemoria con la que trabaja la autora esté basada en el gesto y el silencio de su madre, siendo de especial importancia su planteamiento ya que otorga la merecida importancia a la experiencia de una mujer superviviente y cuya memoria está marcada por esa imposibilidad de lo decible que afectó a tantos supervivientes. La importancia que otorga Akerman al silencio de su madre puede ser relacionada con su consideración de la necesidad del olvido como medio para hacer sus películas y poder comprenderlas una vez realizadas, pues el olvido no es concebido por la artista como la ausencia de la memoria, sino como el indicador de su latencia (Kuhn y Hall, 2019, p. 169). El tratamiento del silencio materno en *No Home Movie* puede ser entendido también como una reflexión sobre la necesaria e imposible tarea del olvido para poder superar el trauma colectivo, pero una vez reconocida esa imposibilidad, el olvido puede dejar de concebirse como una negación del recuerdo y puede entenderse como un parte constitutiva de este, como un lugar de trabajo para el individuo y el grupo que permite la construcción de una imagen satisfactoria de ellos mismos (Candau, 2002, p. 81). De esta manera, el silencio de Natalia Akerman se constituye como el centro de la película, como el objeto central de esa memoria que busca transmitir la directora y que debe ser aceptado como una parte constitutiva esencial del recuerdo si queremos alcanzar una mayor comprensión de las diferentes formas en las que se manifiesta la memoria colectiva. Sin duda, el trabajo de Akerman ofrece una perspectiva de gran importancia sobre la memoria del Holocausto al darle una relevancia merecida al testimonio o no testimonio de las mujeres supervivientes. Además, en *No Home Movie* nos permite comprender cómo la memoria se presenta como un elemento constitutivo de la identidad judía de la autora, tratándose de una forma de postmemoria que vive a través de su madre y le hace conectar con la memoria del trauma colectivo judío, resaltando así su carácter colectivo.

4. Conclusiones

A modo de conclusión, se recapitularán las ideas principales que se han planteado a través del análisis de las diferentes películas y que nos ofrecen una comprensión más amplia y enriquecedora sobre la memoria y la relación que existe entre su dimensión individual y colectiva. Aunque el planteamiento de un marco teórico para poder plantear una discusión filosófica acerca de esta cuestión resulta fundamental y nos permite entender el alcance y recorrido de conceptos e ideas que son clave para abordar este tema, las películas de Chantal Akerman ofrecen a través de la imagen el desarrollo de ciertas perspectivas alternativas que permiten completar los planteamientos de autores como Bergson y Halbwachs.

A través de *Toute une nuit* puede plantearse cómo los individuos están necesariamente inmersos en una colectividad basada en el encuentro con el Otro que nos permite hablar de intersubjetividades, pero a su vez este encuentro está inevitablemente mediado por una memoria intercorporal que nos indica cómo nuestras interacciones con el resto de las personas de los grupos a los que pertenecemos parten de la base de un recuerdo. Además, se trata de una obra que no solo representa el encuentro con el Otro, sino que en su forma y en su ritmo manifiesta un encuentro en el que posibilita la inserción de la memoria de los espectadores que también estará presente en toda la filmografía de la autora. Por otra parte, *Jeanne Dielman* y *Portrait* nos permiten entender de qué manera la identidad condiciona la memoria como parte de su relación dialéctica, pues en ambas obras observamos cómo el género o la sexualidad se presentan como marcos selectivos que operan en los recuerdos de tal forma que por lo general estos se orientarán a lo relacionado con el cuidado, lo cotidiano o lo afectivo. En estas obras la autora consigue exponer cómo la memoria está atravesada por cuestiones políticas de gran relevancia y, a través de su uso de personajes contruidos como tipos que representan elementos de una colectividad, hace explícita esa continuidad que existe entre el recuerdo personal y una memoria colectiva marcada por una serie de experiencias comunes a las mujeres y a las personas cuya sexualidad difiere de la heteronorma. Finalmente, *No Home Movie* ofrece una novedosa y particular aproximación al recuerdo del trauma colectivo del Holocausto que, al no haber sido vivido por la propia autora, lo adquiere en forma de postmemoria a través del silencio y de los gestos de su madre, manifestando así una clara relación entre la memoria individual y

colectiva en la que también se basa la constitución de la identidad judía de la directora.

Ante las interpretaciones clásicas que concebían la memoria como una mera facultad cognitiva y de carácter estrictamente individual, este tipo de propuestas nos llevan a pensar en la importancia de su dimensión colectiva. La obra de Akerman se presenta como el claro ejemplo de la idea de Bergson de la experiencia pasada como un todo continuo que se manifiesta diferentemente según las demandas que la vida impone (Perri, 2014, p. 844). La memoria no se restringe a una simple acumulación de datos sobre el pasado, sino que es algo que posee una influencia fundamental en nuestra forma de relacionarnos con las demás personas y la realidad y por ello no puede estar aislada de lo social y lo político. El mundo contemporáneo requiere una revisión de los relatos impuestos sobre el pasado que ignoran memorias alternativas como las que Akerman aborda en su cine. La atención a los recuerdos personales y las memorias colectivas marcadas por la opresión de género, la represión de la sexualidad o la atroz violencia del genocidio, al igual que la reivindicación de los recuerdos de aquellos grupos que han sido históricamente oprimidos y la exigencia de justicia ante el sufrimiento de las víctimas resultan necesarias en la actualidad. La pregunta filosófica por la memoria y su sujeto debe atender ineludiblemente a estas cuestiones y tener en consideración los testimonios de esos grupos e incluso, como bien muestra Akerman, aquellos recuerdos que no se manifiestan explícitamente y toman la forma de un silencio basado en la necesidad de olvido que continúa siendo constitutivo de la memoria. Como el análisis planteado muestra, el cine puede convertirse en un medio para reflexionar sobre la memoria, pero también tiene la capacidad de hacer justicia a través de la articulación de un pensamiento filosófico que pone en el centro esas experiencias tradicionalmente ignoradas y posibilita un trabajo desde el recuerdo y el olvido que favorezca este cambio en la consideración de estas memorias, pues de acuerdo con Marker: “No recordamos, reescribimos la memoria como se reescribe la historia” (Marker, 1983, 00:05:07). A través de una reescritura de este tipo como la que plantearía Akerman en sus películas, ampliamos nuestra comprensión sobre una memoria en la que la otredad no es excluida y se facilita la comprensión de la experiencia propia y ajena. De este modo, partiríamos de una memoria en la que nuestra necesaria condición como miembros de una

colectividad nos hace sensibles a las experiencias de los otros y que nos llevaría a entender la consideración del pasado como algo imprescindible para poder construir una sociedad más justa.

BIBLIOGRAFÍA

- Agustín, S. (2017). *Confesiones*. Austral.
- Akerman, C. (1975). *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* [Película]. Paradise Films; Unite Trois.
- Akerman, C. (1976). *News from Home* [Película]. Paradise Films; Unite Trois; Institut National de l'Audiovisuel.
- Akerman, C. (1980). *Aujourd'hui, dis-moi* [película]. Institut National de l'Audiovisuel.
- Akerman, C. (1982a). *Toute une nuit*. En Aubenas, J. (Ed.), *Chantal Akerman*, cuaderno nº1.
- Akerman, C. (1982b). *Toute une nuit* [Película]. Avidia Films; Paradise Films
- Akerman, C. (1993). *D'Est* [Película]. Lieurac Productions; Paradise Films.
- Akerman, C. (1994). *Portrait d'une jeune fille de la fin des années 60 à Bruxelles* [Película]. Arte.
- Akerman, C. (2015). *No Home Movie* [Película]. Liaison Cinématographique; Paradise Films.
- Al-Saji, A. (2001). Merleau-Ponty and Bergson: Bodies of expression and temporalities in the flesh. *Philosophy Today*, 45, 110-123. <https://doi.org/10.5840/philtoday200145Supplement13>
- Aránguiz, F. K. (2017). La danza durante: Continuidad y gracia de Bergson. *Revista de filosofía*, 73, 107-121. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-43602017000100107>
- Araujo, M., & Cohen, M. (2016). Chantal Akerman, between the Mother and the World. *Film Quarterly*, 70(1), 32-38. <https://doi.org/10.1525/fq.2016.70.1.32>
- Arendt, H. (2016). *La condición humana*. Paidós.
- Asiáin, E. Á. (2011). De Bergson a Deleuze: la ontología de la imagen cinematográfica. *Eikasía*, 41, 93-111.

- Aubert, N. (2011). Proust et Bergson: La mémoire du corps. *Revue de littérature comparée*, (2), 133-149. <https://doi.org/10.3917/rlc.338.0133>
- Bartlett, F. C. (1995). *Remembering: A study in experimental and social psychology*. Cambridge University Press.
- Bate, D. (2010). The memory of photography. *Photographies*, 3(2), 243-257. <https://doi.org/10.1080/17540763.2010.499609>
- Benjamin, W. (1991). *Écrits français*. Gallimard.
- Berger, J. y Mohr, J. (1997). *Otra manera de contar*. Mestizo
- Bergson, H. (1999). *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*. Ediciones Sígueme.
- Bergson, H. (2006). *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Editorial Cactus.
- Bergstrom, J. (2001). Chantal Akerman y el espíritu de los setenta. *Lectora: revista de dones i textualitat*, 33-46.
- Bericat, E. (2011). Imagen y conocimiento: retos epistemológicos de la sociología visual. *Empiria: Revista de metodología de ciencias sociales*, 22, 113-140. <http://hdl.handle.net/11441/47664>
- Blight, D. W. (2009). The memory boom: Why and why now?. En Boyer, P. y Wertsch, J. V. (Eds), *Memory in mind and culture*, (pp. 238-251).
- Brenez, N. (2011) Chantal Akerman, The Pajama Interview. *Chantal Akerman*, Viennale.
- Brough, J. B. (1975). Husserl on memory. *The Monist*, 40-62. <https://www.jstor.org/stable/27902403>
- Bruno, G. (2016). Passages through Time and Space: In Memory of Chantal Akerman. *October Magazine*, (155), 162-167. https://doi.org/10.1162/OCTO_a_00247
- Calabrese, C. C. (2019). Conciencia del tiempo en San Agustín y en Husserl. Los modos originarios de la subjetividad. *Alpha (Osorno)*, (48), 109-122. <http://dx.doi.org/10.32735/s0718-2201201900048620>
- Calvino, I. (2020). *Las ciudades invisibles*. Siruela
- Candau, J. (2002). *Antropología de la memoria*. Ediciones Nueva Visión.
- Candau, J. (2011). *Memória e identidade*. Editora Contexto.

- Conway, B. (2010). New directions in the sociology of collective memory and commemoration. *Sociology Compass*, 4(7), 442-453. <https://doi.org/10.1111/j.1751-9020.2010.00300.x>
- Corres, R. B. (2019). La duración bergsoniana: análisis de un modelo de temporalidad intensiva. *Agora. Papeles de Filosofía*, 38(1), 145-163. <https://doi.org/10.15304/ag.38.1.5009>
- Criterion Collection (6 de octubre de 2015). *Chantal Akerman on Jeanne Dielman*. [Vídeo]. https://www.youtube.com/watch?v=8pSNOEYSllq&t=323s&ab_channel=criterioncollection
- Daney, S. (29 de octubre de 1982). Toute une nuit. Chantal Akerman. *Libération*.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento*. Paidós.
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo*. Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2020). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Paidós.
- Ely, R., & McCabe, A. (2017). Gender differences in memories for speech. En Leydesdorff, S., Passerini, L., Thompson, P. (Eds.), *Gender & Memory* (pp. 17-30). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203791042>
- Fuchs, T. (2017). Intercorporeality and interaffectivity. En Meyer, C., Streeck, J., Jordan, J.S. (Eds.) *Intercorporeality: Emerging socialities in interaction*, (pp. 3-23)
- Godard, J. L. (1988). Histoire(s) du cinéma [Película]. Gaumont; Canal +; La Sept; France 3; JLG Films
- Godard, F. (2010). Cessons d'opposer temps individuels et temps collectifs. *Projet*, 273(1), 35-42. <https://doi.org/10.3917/pro.273.0035>
- Guerin, J. L. (2010). *Guest* [Película]. Versus Entertainment; Roxbury Pictures.
- Halbwachs, M. (1925). *Les cadres sociaux de la mémoire*. Presses Universitaires de France.
- Halbwachs, M. (1950). *La memoria colectiva*. (Vol. 6). Prensas de la Universidad de Zaragoza.

- Hirsch, M. (2008). The Generation of Postmemory. *Poetics Today* 29 (1), 103-128. <https://doi.org/10.1215/03335372-2007-019>
- Hirsch, M. (2012). *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. Columbia University Press.
- Hobbes, T. (1980). *Leviatán. La materia, forma y poder de una república eclesiástica y civil*. Fondo de Cultura Económica México.
- Hoens, D. (2023). *Nothing Personal, Love: On 'Toute une nuit'*. E-Flux. <https://www.e-flux.com/notes/533908/nothing-personal-love-on-toute-une-nuit>
- Honorez, L. (4 de agosto de 1993). Chantal Akerman tourne son nouveau film dans les rues de Bruxelles, une jeune fille des sixties réveillera-t-elle le présent ? *Le Soir* <https://www.lesoir.be/art/%252Fchantal-akerman-tourne-son-nouveau-film-dans-les-rues-d-t-19930804-Z072G7.html>
- Ibrahim, A. A. (2012). The place of memory in epistemology. *American Journal of Social Issues & Humanities*, 2(2), 57-64.
- Jeanson, B. y Storti, M. (9 de febrero de 1976). «Dans le plan des pommes de terre, il y a tout». *Libération*.
- Jedlowski, P. (2001). Memory and sociology: themes and issues. *Time & society*, 10(1), 29-44. <https://doi.org/10.1177/0961463X01010001002>
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI Editores.
- Johnson, C. W., Singh, A. A., & Gonzalez, M. (2014). "It's complicated": Collective memories of transgender, queer, and questioning youth in high school. *Journal of homosexuality*, 61(3), 419-434. <https://doi.org/10.1080/00918369.2013.842436>
- Kinsman, R. P. (2007). She's Come Undone: Chantal Akerman's *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) and Counter cinema. *Quarterly review of film and video*, 24(3), 217-224. <https://doi.org/10.1080/10509200500486304>
- Kuhn, E. B. E., & Holl, U. (2019). On the Difficulty of Forgetting: Recollections of the Basel Symposium on Chantal Akerman. *Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies*, 34(1), 163-183. <https://doi.org/10.1215/02705346-7264184>

- Lambert, M. (2015). *I Don't Belong Anywhere-The Cinema of Chantal Akerman* [Película]. CBA.
- Landsberg, A. (2018). Prosthetic memory: the ethics and politics of memory in an age of mass culture. En Grainge, P. (Ed.), *Memory and popular film* (pp. 144-161). Manchester University Press. <https://doi.org/10.7765/9781526137531.00014>
- Lang, H. S. (1980). On memory: Aristotle's corrections of Plato. *Journal of the History of Philosophy*, 18(4), 379-393. <https://doi.org/10.1353/hph.2008.0252>
- Lanzmann, C. (1985). Shoah [Película]. Les Films Aleph; Historia; Ministère de la Culture de la République Française.
- Lebow, A. (2003). Memory Once Removed: Indirect Memory and Transitive Autobiography in Chantal Akerman's *D'est. Camera Obscura*, 18(1), 35-82. <https://muse.jhu.edu/article/42076>
- Lebow, A. (2016). Identity slips: the autobiographical register in the work of Chantal Akerman. *Film Quarterly*, 70(1), 54-60. <https://doi.org/10.1525/fq.2016.70.1.54>
- Lebow, R. N. (2006). The memory of politics in postwar Europe. En Lebow, R. N., Kansteiner, W., Fogu, C. (Eds.), *The politics of memory in postwar Europe* (pp. 1-39). Duke University Press. <https://doi.org/10.1515/9780822388333-002>
- Leichter, D. J. (2012). Collective identity and collective memory in the philosophy of Paul Ricoeur. *Études Ricoeuriennes/Ricoeur Studies*, 3(1), 114-131. <https://doi.org/10.5195/errs.2012.125>
- Linstead, S., & Mullarkey, J. (2003). Time, creativity and culture: Introducing Bergson. *Culture and Organization*, 9(1), 3-13. <https://doi.org/10.1080/14759550302799>
- Locke, J. (1825). *An Essay Concerning Human Understanding*. Tegg Edition.
- Margulies, I. (1996). *Nothing Happens: Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday*. Duke University Press.
- Marker, C. (1983). *Sans soleil* [Película]. Argos Films.

- Mate, M. R. (2006). *Medianoche en la historia. Comentarios a la tesis de Walter Benjamin «Sobre el concepto de historia»*. Editorial Trotta.
- Mate, M. R. (2012). La memoria, principio de la justicia. *Ars Brevis*, (18), 100-110. <https://raco.cat/index.php/ArsBrevis/article/view/266830>
- McKeon, R. (Ed.). (2009). *The basic works of Aristotle*. Random House.
- Medina, J. (2011). Toward a Foucaultian epistemology of resistance: Counter-memory, epistemic friction, and guerrilla pluralism. *Foucault Studies* (12), 9-35. <https://doi.org/10.22439/fs.v0i12.3335>
- Messina, L. (2014). Acerca de epistemología, política y memoria. En *XI Congreso Argentino de Antropología Social*, 1-14. <https://www.aacademica.org/000-081/474>
- Molden, B. (2016). Resistant pasts versus mnemonic hegemony: On the power relations of collective memory. *Memory Studies*, 9(2), 125-142. <https://doi.org/10.1177/1750698015596014>
- Olick, J. K. y Robbins, J. (1998). Social memory studies: From “collective memory” to the historical sociology of mnemonic practices. *Annual Review of sociology*, 24(1), 105-140.
- Otero, R. (2005). La identidad judía de Chantal Akerman en “Aujourd'hui, dis-moi”(1982). En *I Congreso Internacional Sobre El Cine Europeo Contemporáneo (CICEC)*. Universitat Pompeu Fabra.
- Pérez, M. L. C. (2012). La construcción del “otro” desde la organización de los imaginarios colectivos. En Pflieger, S., Steffen, J., Steffen, M. (coords.) *Alteridad y Aliedad. La construcción de la identidad con el otro y frente al otro* (pp. 69-89). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Perri, T. (2014). Bergson's philosophy of memory. *Philosophy Compass*, 9(12), 837-847. <https://doi.org/10.1111/phc3.12179>
- Persyn, L. (2016). “But every somewhere is on the way to somewhere else”. De auditieve semiotiek en het wordingspotentieel van de toeschouwer/luisteraar in Chantal Akermans *Toute une nuit*. *Documenta*, 34(1), 69-88.
- Platón (1983). *Diálogos II Platón: Gorgias, Menéxeno, Eutidemo, Menón, Crátilo*. Gredos.

- Pollock, G. F. S. (2010). The long journey: Maternal trauma, tears and kisses in a work by Chantal Akerman. *Studies in the Maternal*, 2(1), 1-32.
- Pursley, D. (2005). Moving in Time: Chantal Akerman's *Toute une nuit*. *MLN*, 120(5), 1192-1205. <https://www.jstor.org/stable/3840706>
- Resnais, A. (1956). *Nuit et Brouillard* [Película]. Cocinor; Cosmo-Films; Argos Films.
- Rey, P. M. (2013). El tiempo en San Agustín: ¿lamento o esperanza? *Isidorianum*, 22(43), 41-72. <https://doi.org/10.46543/ISID.1322.1003>
- Ricoeur, P. (1988). L'identité narrative. *Esprit* 140/141 (7/8), 295-304.
- Ricoeur, P. (1996). *Sí mismo como otro*. Siglo XXI Editores.
- Ricoeur, P. (2000). *La memoria, la historia, el olvido*. Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Rosenman, S., & Handelsman, I. (1990). The collective past, group psychology and personal narrative: Shaping Jewish identity by memoirs of the Holocaust. *The American Journal of Psychoanalysis*, 50, 151-170. <https://doi.org/10.1007/BF01250911>
- Sánchez, S., & Fernández, A. A. (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. <http://hdl.handle.net/10230/35353>
- Sontag, S. (2014). *Sobre la fotografía*. Penguin Random House Grupo Editorial.
- Souroujon, G. (2011). Reflexiones en torno a la relación entre memoria, identidad e imaginación. *Andamios*, 8(17), 233-257.
- Trejo, N. (2021). Los relatos testimoniales de la infancia homosexual, una recuperación de la memoria colectiva. *HArtes*, 2(3), 36-47. <https://revistas.uaq.mx/index.php/hartes/article/view/373>
- Van Remoortere, M. (2020). Regarding the Pain of Mothers: On the Silence in Jeanne Dielman. *Photogénie*. <https://photogenie.be/regarding-the-pain-of-mothers-on-the-silence-in-jeanne-dielman/>
- Verovšek, P. J. (2016). Collective memory, politics, and the influence of the past: the politics of memory as a research paradigm. *Politics, Groups, and Identities*, 4(3), 529-543. <https://doi.org/10.1080/21565503.2016.1167094>

- Vollet, M. (2007). Images–perception and cinema in Bergson and Deleuze. *Eidos*, (5), 70-93.
- Wittgenstein, L. (2001). *Tractatus Lógico-Philosophicus*. Routledge.