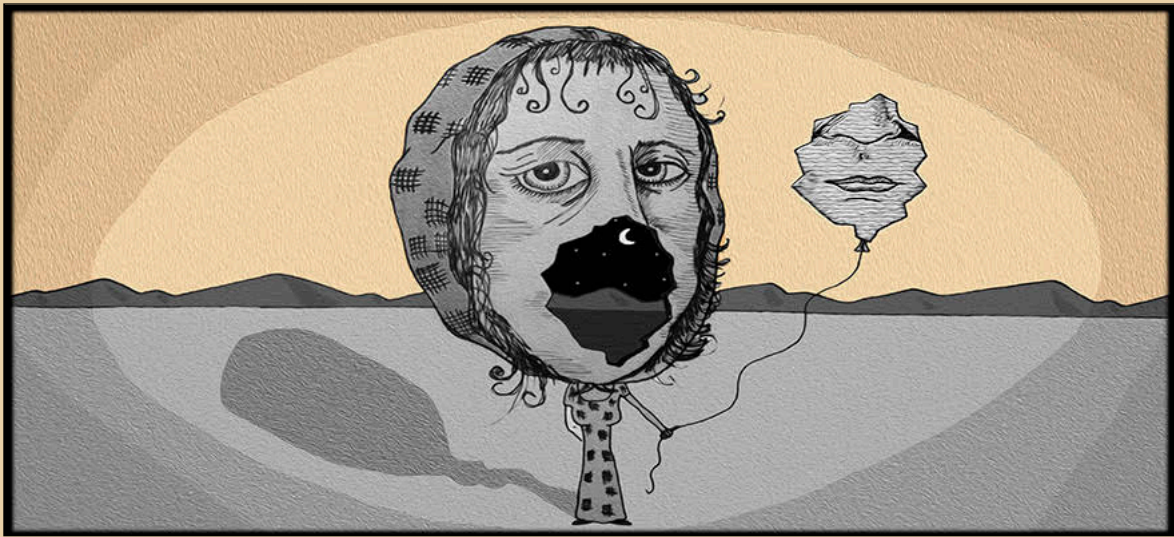


#18

NO WORD MOVIE: CHANTAL AKERMAN Y EL SILENCIO COMO CONTRA-ARCHIVO DE SENTIMIENTOS

Cecilia Macón

Universidad de Buenos Aires



Resumen || ¿Qué significa el silencio? ¿Cuáles son los desafíos a los que se enfrentan las personas que deciden no hablar sobre su pasado traumático? ¿Esta decisión implica una actitud escéptica? Se trata de preguntas que suelen hacerse historiadores e investigadores de ciencias sociales a la hora de dar cuenta de la experiencia de testigos que se niegan a hablar del pasado traumático del que han sido protagonistas. La última película de Chantal Akerman, *No Home Movie* (2014), se presenta justamente como una indagación alrededor de este tema. En el marco del relato de los días previos a la muerte de la madre de la directora, se da cuenta de su negativa a hablar de su experiencia como prisionera en Auschwitz. Este artículo indaga en el modo en que las estrategias estéticas de Akerman implican la constitución de la memoria como un contra-archivo de sentimientos. Las operaciones retóricas aquí analizadas implican un modo de pensar el silencio sobre el trauma con una espesura afectiva particular: el silencio, ya no como puro vacío, sino como resultado de la colisión de afectos supuestamente incompatibles en tanto marca del trauma, destinado a la constitución de tal contra-archivo.

Palabras clave || Chantal Akerman | Archivo | Afecto | Silencio

Abstract || What does silence mean? What are the challenges faced by people that decide not to talk about their traumatic past? Does this decision imply a skeptical attitude? These are questions usually posed by historians and political scientists dealing with witnesses that refuse to talk about the trauma they suffered. Chantal Akerman's last movie, *No Home Movie* (2014), is precisely an inquiry into this issue. Through the chronicle of the final days of her mother, the director gives an account of her refusal to talk about her experience as an Auschwitz prisoner. This article explores how Akerman's aesthetic strategies introduce memory as a counter-archive of feelings. The rhetorical strategies here analyzed imply the possibility of conceptualizing the silence on trauma as having a particular affective thickness: silence, not just as pure void, but as result of a collision of affects allegedly inconsistent with trauma and devoted to the constitution of such counter-archives.

Keywords || Chantal Akerman | Archive | Affect | Silence

Resum || Què significa el silenci? Quins són els reptes als quals s'enfronten les persones que decideixen no parlar del seu passat traumàtic? Aquesta decisió implica una actitud escèptica? Són preguntes que solen fer-se historiadors i científics socials a l'hora de retre compte de l'experiència de testimonis que es neguen a parlar del passat traumàtic que han protagonitzat. L'última pel·lícula de Chantal Akerman, *No Home Movie* (2014), es presenta justament com una indagació al voltant d'aquest tema. En el marc del relat dels dies previs a la mort de la seva mare, la directora se n'adona de la seva negativa a parlar de la seva experiència com a presonera a Auschwitz. Aquest article es centra en indagar en la manera en què les estratègies estètiques d'Akerman impliquen la constitució de la memòria com un contra-arxiu de sentiments. Les operacions retòriques aquí analitzades impliquen una manera de pensar el silenci sobre el trauma amb una espesura afectiva particular: el silenci, ja no com a pur buit, sinó com a resultat de la col·lisió d'afectes suposadament incompatibles amb la marca del trauma, destinat a la constitució de tal contra-arxiu.

Paraules clau || Chantal Akerman | Arxiu | Afecte | Silenci

0. Introducción

¿Qué significa el silencio? ¿Cuáles son los desafíos a los que se enfrentan las personas que deciden no hablar sobre su pasado? ¿Cuáles los de quienes están dispuestos a escucharlas y no obtienen respuesta? Esta decisión, ¿implica fatalmente adherirse a una actitud escéptica, individualista o negadora? ¿En qué medida se trata de un rechazo a transformar la propia vida en parte de una lógica archivística sobre la que no se ejerce ningún control? Nos enfrentamos aquí a preguntas que suelen hacerse historiadores, periodistas e investigadores de ciencias sociales a la hora de dar cuenta de la experiencia de testigos que se niegan a hablar del pasado traumático del que han sido víctimas indubitables. La última película de Chantal Akerman, *No Home Movie* (2015), se presenta justamente como una indagación alrededor de esta cuestión enlazando afectos y temporalidades como un modo de respetar pero a la vez de quebrar ese silencio a través de la generación de lo que aquí entiendo como «contra-archivos de sentimientos». Hay allí, como veremos a lo largo de estas líneas, un intento por construir un archivo propio y heterodoxo a partir de la decisión de retirarse como posible voz de la información con la que contamos sobre el horror sostenido en afectos cotidianos o comunes. Es sabido que la madre de Akerman, Natalia, sobreviviente de Auschwitz, se negó sistemáticamente a hablar sobre su sufrimiento como víctima del Holocausto. Según relató su hija, cada vez que intentaba indagar sobre el tiempo pasado en el campo de concentración le respondía: «Si hablara de eso, me volvería loca». A lo largo de 115 minutos que comprimen las 40 horas que filmó durante los últimos meses de vida de su madre, Akerman da cuenta de este silencio en el marco de la representación de la cercanía de la muerte, es decir, del silencio final; la reconstrucción de una mudez elegida en el marco de otra inevitable. Las estrategias estéticas desplegadas a lo largo de la película son ciertamente múltiples y muchas de ellas forman parte del aparato ejecutado por Akerman desde sus inicios, pero algunas de las cuestiones que más han llamado la atención de los críticos desde su presentación en el Festival de Locarno en 2015 incluyen el uso de imágenes estáticas, de la repetición reiterada como estrategia, de los diálogos a la distancia via Skype y de largos planos secuencia dedicados a paisajes aparentemente vacíos. Este trabajo está abocado a indagar en el modo en que estas operaciones estéticas generan una estrategia para pensar el silencio sobre el trauma a través de una espesura afectiva particular: aquella que asocia silencio a vacío en términos del resultado de la colisión de afectos supuestamente incompatibles por su nimiedad como marca tensionada del trauma. Tal como argumentaré a continuación, Akerman crea aquí una suerte de contra-archivo

sostenido paradójicamente en el silencio gracias a la exhibición de una dimensión emocional¹ bajo características particulares: sin referencias directas a lo sucedido, pero sí a la dislocación afectiva generada por el sufrimiento. Es con este objetivo que las líneas que siguen seguirán un recorrido destinado a rechazar la asociación entre silencio y mero vacío para el cual comenzaré indagando en el tipo de afectos involucrados en *No Home Movie*. Más tarde, me preguntaré en qué medida este camino puede ser interpretado en términos de un rechazo a la locura como modo de supervivencia tal como exigió Natalia y sobre la posibilidad de que el contra-archivo creado por la película constituya una herencia particular.

1. Afectos encontrados

El título elegido por Akerman para su película remite ciertamente a una doble lectura: no se trata de una *home movie* o película casera —a pesar de ciertas características de su lenguaje y de que gran parte de las imágenes fueron captadas por su teléfono celular o por una pequeña cámara rudimentaria—, pero además es la película sobre la desaparición del hogar materno, sobre la falta de hogar. De hecho, en más de una ocasión Akerman señaló: «mi hogar es mi madre». Y es en este sentido además que la metáfora condensada en el título del documental se enlaza con *News from Home* (1976), la película de Akerman sostenida en su lectura en voz alta de las cartas que su madre le envió desde Bélgica cuando la cineasta vivía en Nueva York². Su hogar fue su madre, pero se trató de un hogar presente y distante a la vez. Nos enfrentamos entonces a un encadenamiento de imágenes dedicado a diversos silencios superpuestos: el pasado traumático de Natalia, su muerte, la desprotección, la orfandad, la soledad. Ninguno de ellos puede ser calificado de mero vacío, sino que, por el contrario, adquieren un significado especial a través del papel que ejerce la dimensión afectiva capaz de involucrar mucho más que la literalidad inevitable de la pura nostalgia y del dolor. Hay aquí una superposición de afectos imprevistos encargados, no de llenar esos vacíos, sino de, paradójicamente, representarlos mediante una conjura oblicua. Es la expresión de ese horror de manera velada e imprevista, no su negación.

De hecho, las imágenes que muestran una serie de diálogos entre Chantal y Natalia —en la cocina, en el *living*, a través de Skype, pero nunca en la calle— resultan intercaladas con largas tomas registradas en la intemperie del desierto atravesado por el viento. Estáticas algunas, bajo la marca del movimiento de un automóvil otras. A veces alternadas con imágenes de fulgurantes jardines o del agua en movimiento de algún río sobre el que descansa la sombra de

NOTAS

1 | A lo largo de estas líneas utilizo indistintamente las nociones de «afectos», «emociones» y «sentimientos» debido a que sus diferencias conceptuales a lo largo del debate producido en los últimos años no alteran el argumento central del trabajo. Para un análisis detallado de estas diferencias, véase: Macón 2013.

2 | Sobre el modo en que se construye la idea de «hogar» en *News from Home*, véase: McFadden (2016:90).

la artista belga. Es el paisaje como desprotección en franco contraste con la cobertura otorgada por el departamento materno: el hogar belga constituido por una judía polaca exilada tras el Holocausto. La propia apertura de la película consiste en el retrato de un desierto claramente ajeno a la geografía europea. La última imagen, la casa de Natalia finalmente vacía pero prístina. Una casa que en los tramos previos de la película aparece atravesada por la oscuridad y la imagen casi inmóvil de una madre moribunda pero aún con ánimo para alguna ironía. Es el contraste entre el hogar protector y la intemperie del afuera pero también esa misma intemperie arrasando poco a poco con lo que supo ser eficaz protección materna.

Este recorrido llevado a cabo por la cámara evade sistemáticamente la posibilidad de construir una secuencia sostenida en patrones lineales, sean narrativos o estrictamente temporales. No hay así posibilidad alguna de encontrar un refugio firme para la intemperie. Lo interno —como el propio útero materno— atravesado por la densidad de la palabra, los movimientos, los chistes, las evocaciones más banales, en contraste con un aparente vacío silencioso: la exterioridad de la muerte pero también lo no dicho que acecha. Es ese refugio lábil sostenido en la circulación de afectos poco heroicos, poco trágicos, lejos de una politicidad literal, pero no por ello menos públicos ni provocadores, el que se pone en juego aquí.

La expresividad intensa (Thrift, 2004: 58) de este recorrido genera —y espera— una respuesta afectiva (Thrift, 2004: 68) del espectador. La vocación por dar cuenta del pasado por fuera de la lógica del archivo se constituye ciertamente aquí en una utopía efímera (Muñoz, 2009: 97) donde los afectos positivos se cruzan con el miedo o la ironía, para crear una historia (Muñoz, 2009: 97) sostenida en el reconocimiento de que hay algo que falta (Muñoz, 2009: 100). Más que una utopía que nos encierra en certezas como las de los múltiples archivos de testimonios de las víctimas, la vocación de la madre de Akerman es objetar ese camino para exhibir otras posibilidades de dar cuenta del horror.

Los diálogos entre Chantal y Natalia están marcados por una complicidad notable, pero también por la imposibilidad de decir algo: el horror pasado que se cubre pero que inevitablemente se cuela cada vez. También por un recorrido detallado a través de la cotideaneidad pasada y presente. La insistencia del recuerdo del padre de Natalia —sus enseñanzas, su relación con el judaísmo, sus comidas, sus preferencias políticas—, las habilidades culinarias, el feminismo, la belleza de la niña Chantal, su orgullo infantil cuando su madre iba a buscarla a la escuela, pero también la negativa de Natalia a admitir el nazismo del rey belga —tal vez el único momento clásicamente político de la película—.

Ruidos constantes —pasos, puertas, muebles, agua— intercalados con aquellas palabras como marco para la cotidianidad y la rutina. La cocina como espacio de lo íntimo. La comida. La imprecisión de la pantalla de la computadora cuando se comunican vía Skype. Cierta dificultad de Natalia para escuchar a Chantal. La imagen del desierto como el silencio que resulta interrumpido por el viento en tanto aquello que arrasa a la manera de lo reprimido. Se come, conversa, bebe, descansa sin hablar del horror: el del pasado en Auschwitz y el de la muerte como futuro inmediato.

Pero, ¿realmente no se nombra ese horror, o es representado o aludido por una vía alternativa? Nos enfrentamos aquí a la constitución de un archivo sostenido en la memoria de lo pequeño, de lo que rodea y ayuda a evadir el horror, pero también de aquello que a su modo lo expresa afectivamente conjurando el silencio. Lo nimio, que al ser atravesado por la dimensión afectiva que define el refugio del hogar, se convierte en una forma de hablar de lo innombrable.

En una de sus reconstrucciones más notables, Katherine Stewart se refirió a los llamados «afectos comunes» en tanto aquellas «cosas que suceden. Suceden en impulsos, sensaciones, expectativas, sueños, encuentros, y hábitos de relacionarse, en estrategias y sus fracasos, en formas de persuasión, contagio, compulsión, en modos de atención, de apego y agencia, en públicos y mundos sociales de todo tipo que captan a las personas en algo que se siente como “algo”» (Stewart, 2007:5). Pensados bajo esta matriz, esos afectos que permean los diálogos y los gestos de Natalia y Chantal construyendo el refugio común, no resultan meras expresiones que colorean los dichos —tal como pueden ser calificados los afectos—, sino también modos de representar o expresar eso que se elude. Retomando las definiciones de Stewart, recordemos que «los afectos comunes son sentimientos públicos que comienzan y terminan en una circulación amplia pero que son también el material del que están hechas las vidas íntimas. Otorgan circuitos y flujos a las formas de vida» (Stewart, 2007:3). Es decir, que al circular se excede la dimensión privada para impactar en una significación pública, mientras se actúa y se constituye el refugio —recordemos, a la manera de Sedgwick (2003), la naturaleza performativa de los afectos— y se expresa lo que se elude. Hay en este sentido una escena notable en *No Home Movie*. Se trata del momento en que frente a frente con su madre Chantal intenta aproximarse a la cuestión clave del Holocausto. En cada una de las preguntas que hace, en cada uno de los comentarios, hay un intento por hacerla hablar. Es difícil decir que hay pura resistencia por parte de Natalia. Imposible también asegurar que haya pura frustración en el esfuerzo de Chantal Akerman. Claramente hay, en las palabras que circulan atravesadas por la conexión afectiva entre ambas, una forma propia de referir al terror que excede la literalidad de cada frase o de cada

gesto. Al estar exhibidos esos afectos de manera pura y descarnada, y no como un plus de acciones, pensamientos o imágenes adquieren una función específica en términos de representaciones o alusiones. Esos afectos comunes que resultan «afecciones inmanentes, obtusas y erráticas, en contraste con los “significados obvios” de mensajes semánticos y significación simbólica» (Stewart, 2007: 3) trabajan, no a través de significados *per se*, sino más bien en el modo en que seleccionan densidad y textura a medida que se mueven a través de cuerpos, sueños y dramas sociales de todo tipo. Así, los afectos comunes son un circuito animado que conduce, fuerza y mapea conexiones, rutas, descoyunturas. En palabras de Stewart, se trata de «zonas de contacto donde las sobredeterminaciones de circulaciones, eventos, condiciones, tecnologías, y flujos de poder tienen lugar de manera literal. [...] A la vez abstractos y concretos, los afectos comunes son más directamente persuasivos que las ideologías, así como más díscolos, múltiples e imprevisibles que los significados simbólicos» (Stewart, 2007: 9). Tanto Chantal como Natalia hablan de lo que silencian del pasado y del futuro inmediato a través de estas pequeñas unidades cotidianas que exhiben el significado de esos hechos al margen de cualquier reconstrucción didáctica que implique una autopresentación empoderadora. Los afectos comunes tal como aparecen en *No Home Movie* son puro presente. Ciertamente nunca buscan un cierre. Pero a pesar de ello logran referir al horror de Auschwitz y al de la muerte que se aproxima. Lo hacen, claro, de una manera refractaria al heroísmo y a cualquier pretensión de pensar el testimonio como una esencia encarnada, como una certeza capaz de referir a las cosas tal cual fueron —o serán, en el caso de la muerte—. Es justamente esa necesidad de expulsar la dimensión heroica asociada a la transmisión de la verdad con la que suele identificarse al sobreviviente que decidió testimoniar, la que está presente en el gesto de Natalia. A pesar de todo, la cineasta hace hablar a su madre, pero respetando su deseo expreso de evadir la locura, tan fatalmente cercana al heroísmo, en la que cree se vería envuelta de acceder a la transmisión de información que terminaría fatalmente en un archivo más.

A medida que transcurre *No Home Movie*, se torna inevitable evocar las escenas de *Jean Dielman, 23 quai de Commerce, 1080, Bruxelles* (1975), el largometraje de ficción en el que Akerman examinó la intimidad de un ama de casa trabajadora sexual, madre además de un hijo apenas aludido a través de cartas. Se narra allí la cotidianeidad del trabajo femenino —lavar la ropa, cocinar, atender a los clientes, ocuparse de su hijo— tal como es ejecutada a lo largo de tres días en tanto un conjunto de actividades que han sido desjerarquizadas gracias a la opresión ejercida por el patriarcado. El foco detenido en los gestos de Jean en la película de 1975 es extremadamente cercano al ojo que Akerman dedica a su madre en *No Home Movie*. Después de todo, la cocina que sostiene la rutina de

Jean Dielman³ define el espacio central de la vida de la protagonista del mismo modo que la cocina de Natalia Akerman es la elegida para enfrentar la inminencia de la muerte y la negativa a decir lo que su hija pretende escuchar. Lo ordinario y lo extraordinario (Donadio: 2016), la resistencia heterodoxa a la opresión a través de gestos sutiles y la repetición insistente de la rutina, conforman un camino eficaz para introducir la relevancia paradójica de la expresión de aquellos afectos comunes. En definitiva, la lentitud de los gestos como una forma de presentación de aquella experiencia anti-heorica de la que necesita Natalia Akerman para recordar.

Tal como ha señalado David Oubiña, la obra de Chantal Akerman se ocupa justamente de exhibir una estética de lo insignificante capaz de expresar el nomadismo, la falta de arraigo, el destierro, la indecisión (Oubiña 2005: 17). Es justamente esta lógica de la representación, expresada en la ambigüedad y la incompletitud de los gestos cotidianos de Natalia en el aparente encierro final en su casa, la que caracteriza el modo en que se genera la escucha adecuada a lo que se intenta pronunciar sobre el trauma. Así, esos largos planos secuencia generan un arco afectivo particular alejado de las narrativas clásicas dedicadas al trauma en más de un sentido.

2. Tiempo y alegría

Hay una escena clave en *No Home Movie* capaz de señalar la textura otorgada por la dimensión afectiva. Se trata de aquella que da cuenta del momento en que Chantal Akerman admite, pero a la vez supera, su aparente fracaso. Me refiero a la secuencia en que la asistente que acompaña a Natalia en esos últimos días, una inmigrante latinoamericana con un manejo limitado del francés, establece un diálogo cara a cara con Chantal en la cocina —nuevamente, la cocina—. Es a lo largo de esos minutos que la cineasta intenta contarle el pasado de su madre como víctima de Auschwitz. Su interlocutora es una extraña en más de un sentido. Solo a ella le puede relatar ese pasado traumático para que quede asentado. En su intento por comunicarse, Chantal habla parcialmente en un español más que rudimentario, pero el fracaso es evidente. Se habla desde el extrañamiento; desde una escucha que nunca llega a ser tal. Sin embargo, la inclusión de esa escena en los 115 minutos seleccionados da cuenta, más que de la literalidad del fracaso y del esfuerzo por encarar un último intento, de reconocer que el testimonio de su madre está constituido por esa alusión afectiva establecida a través de la banalidad de su alegría como modo de supervivencia. De su rechazo a la locura como una variante del heroísmo en tanto modo de resistir, pero también de dar cuenta a su manera del horror.

NOTAS

3 | La centralidad de la cocina como espacio de opresión, pero también de resistencia femenina ya estaba presente en la primera película de Akerman, *Saute ma Ville* (1968).

Justamente, una de las características de Natalia sobre la que insiste el retrato de la cineasta belga es su alegría en tanto un modo de la afectividad común descrita por Stewart como estrategia para evadir aquella locura de la que no quiere ser presa. No se trata de ingenuidad, ni de optimismo, ni de negación. Tampoco de la certeza que otorga la felicidad. Es el gesto de la alegría que radica, justamente, en la experiencia inmediata y en el recuerdo de lo cotidiano como condensación de aquello que no se habla. Si Natalia no quiere hablar para evitar la locura es porque encuentra en esas papas recién cocidas que comparte con su hija un motivo para sobrevivir al margen de la lógica heroica y liberadora del testimonio frontal. Es preciso recordar aquí un contraste esencial entre alegría y felicidad desarrollado extensamente en los últimos años. De acuerdo a Colebrook hay en esta tensión una diferencia sustancial. Si la felicidad necesita de una estructura narrativa y preserva generalmente el orden del mundo, la alegría puede ser descrita como el poder de vivir y afirmar la vida. «La alegría — nos recuerda Colebrook— es la libertad desde la posición del yo en su relación con el mundo, es el devenir de la vida liberado de cualquier imagen organizativa». Frente a esto, «la felicidad es el significado de la vida, porque una vida vivida con sentido puede ser feliz y solo una vida feliz puede ser significativa» (Colebrook, 2008: 82). La alegría entonces ayuda al organismo a mantenerse a sí mismo, a conservar la energía, mientras que la felicidad está sostenida en una narrativa teleológica; «es el poder de afirmar y vivir la vida, más que de juzgarla» (Colebrook 2008: 84). Por el contrario, la felicidad —un vestigio final del teologismo (Colebrook 2008: 89)— requiere del poder de la autonarración (Colebrook 2008: 88) que es justamente a lo que se resiste Natalia. Consistente con este planteo, Sara Ahmed ha afirmado justamente que la felicidad «involucra un tipo específico de intencionalidad, que puede ser descrita en tanto “orientada a fines”» (Ahmed, 2010: 26). De acuerdo a su análisis la temporalidad de la felicidad es sumamente específica: «la felicidad es lo que vendría después» (Ahmed, 2010: 27) desplegando así la lógica del diferimiento como «una forma afectiva de orientación» (Ahmed, 2010: 54- 59), una ilusión de cohesión. Esta «temporalidad de la promesa» (Ahmed, 2010: 174) es por lo tanto el corazón de la felicidad, pero no de la noción de alegría en tanto un afecto cotidiano o común capaz de resignificar la supervivencia. Natalia se resiste a la locura y al heroísmo, pero no sometiéndose a la lógica futurista de la felicidad, sino expresando las inestabilidades presentistas de la alegría. Es a través de esos afectos comunes constitutivos de su refugio belga y responsables de alterar la temporalidad lineal de la felicidad donde se configuran esas expresiones de alegría que sobreviven, como ella misma, hasta el final.

A lo largo de los últimos tramos de la película la oscuridad de la casa de Natalia contrasta con la luz que apenas logra filtrarse del exterior.

Hay fatiga. Se habla lateralmente de la muerte de un perro. Aunque el hogar se va esfumando poco a poco, aún se logra ironizar. Se construye un tiempo que, lejos de ser lineal, define a través de la circulación afectiva una lógica capaz de señalar el pasado como algo que, aunque presente de algún modo, es evocado desde un punto de vista propio. No hay ya mera superposición de presente y pasado, pero tampoco distancia histórica en un sentido tradicional. A cambio, se genera un punto de vista sostenido en afectos comunes que se permiten un cruce con la ironía. Se trata, vale señalar, de un diálogo entre mujeres que busca expresar un tipo de reconstrucción sostenida en marcos alérgicos a la matriz progresiva que refrenda la tranquilidad de haber constituido un archivo final sobre el pasado⁴.

Inmediatamente antes de la imagen final de la casa luminosa pero aún así estática y vacía Chantal se levanta de la cama, se viste y corre la cortina dejando el cuarto en la oscuridad. Sabe que cuenta con un testimonio distinto al que esperaba; uno elegido activamente por la víctima que condensa una serie de afectos inesperados. También sabe que no tiene hogar. Pero, ¿cómo definir ese modo tan particular de transmitir el pasado? ¿Hay allí pura alusión, o se trata de una estrategia alternativa para construir ese archivo que la cineasta le reclama a su madre antes de que muera?

3. Contra-archivos de sentimientos

Es sabido que en los últimos años la noción de «archivo» sufrió una serie de alteraciones destinadas a hacer a un lado la encarnación de concepciones tradicionales. Esta problematización está en consonancia con la revisión a la que fue sometido el concepto a partir del fundacional artículo «An Archival Impulse» publicado por Hal Foster (2004) y del debate generado alrededor de la idea derridiana de «fiebre de archivo». Es siguiendo esta discusión que Marianne Hirsch (Hirsch, 2012) muestra el modo en que la tendencia por recrear contra-archivos implica la presentación al azar de objetos descontextualizados buscando conectar aquello que aparentemente no puede ser enlazado. Ante el giro archivístico de la posmemoria que pretende sostener la transmisión intergeneracional a través del énfasis en álbumes (Hirsch, 2012: 228) y de la acumulación de testimonios en una suerte de reserva tranquilizadora, se abre la posibilidad de apelar a otro tipo de matriz.

De hecho, esa misma lógica del contra-archivo ha llevado al desarrollo de una noción clave para nuestro análisis como es la de «archivo de sentimientos» (Cvetkovich, 2003): se trata de la constitución de contra-archivos centrados en la exploración de los textos culturales como repositorios de sentimientos, codificados no

NOTAS

4 | Recordemos que el feminismo ha insistido en la necesidad de apelar a esquemas alternativos a la hora de dar cuenta de su pasado, es decir por fuera de la lógica teleológica del progreso. En términos de Joan Wallach Scott «una historia feminista que toma por seguros la inevitabilidad del progreso, la autonomía de los agentes individuales y la necesidad de elegir entre igualdad y diferencia reproduce sin cuestionarlos los términos del discurso ideológico dentro del cual ha operado» (Scott 1996: 2).

solo en su contenido, sino en las prácticas que rodean su producción y recepción.

Si recordamos que, tal como ha señalado Baronian (2010), las imágenes se pretenden prótesis de la memoria ante la falta de archivo escrito, en el caso de Akerman se trata de refigurar ese archivo mostrando la dimensión emocional del silencio como modo de señalamiento de un pasado que no pasa. Con la ayuda de la presentación de emociones que, como la alegría, no se sostienen en el orden lineal, se visibiliza una memoria particular a través de la construcción de un contra-archivo azaroso que se resiste a formar parte de la reserva del pasado propia del archivo clásico.

Son entonces esas imágenes en movimiento las encargadas de producir «archivo» ante la reticencia de la madre de Akerman: es la imagen intentando ser memoria a través de la recolección de afectos comunes o menores constituyéndose así en un contra-archivo que desafía tanto los contenidos informativos como la narrativa acumulativa sobre la que se sostiene su relato.

No hay información ni narrativa orgánica posible salvo la llegada anunciada de la muerte. Si el archivo se compone de retazos azarosos (Caimari, 2016: 75), la secuencia de imágenes de *No Home Movie* señala ese azar como modo posible de constituir un tipo de memoria sobre el horror que resiste la posibilidad del mero repositorio del pasado como archivo.

En los términos en que el debate sobre el archivo fue expresado por las definiciones más o menos consensuadas, un archivo es un repositorio, un espacio donde los materiales de interés o significado social, son guardados y ordenados (Brown y Brown, 1998). El control de ese orden resulta entonces fundamental, del mismo modo en que lo es la clasificación y el estatuto mismo de artefacto archivable en términos de la constitución del estado-nación pero también de otros colectivos. La madre de Akerman se resiste claramente a formar parte de ese repositorio sobre el que no podrá ejercer control alguno. A cambio de ello la cineasta construye una inversión del archivo que, no solo se atiene a exponer afectos que están lejos de cualquier heroicidad —como la alegría a la manera descrita más arriba—, sino que además lo hace a través de una presentación azarosa de sus intentos por hacer que su madre hable. Su frustración forma parte del contra-archivo de sentimientos que queda como información, no solo del modo en que su madre eligió transmitir lo que vivió en Auschwitz, sino también los intentos de la cineasta por acceder a cierta información.

Se constituye así un contra-archivo sostenido en la imposibilidad del control sobre el archivo, no solo de lo no realizado (Breakell, 2015),

sino también de lo no realizable. El silencio en términos del rechazo a la transmisión de información a resguardar a través de palabras, pero también de la generación de un arco afectivo capaz de dar cuenta del horror a su manera.

Tal como ha señalado Cvetkovich, la constitución de la cultura pública del trauma (Cvetkovich, 2007: 27) define un punto de entrada para un archivo de sentimientos. De hecho, el propio trauma desafía lo que suele ser conocido como tal. El olvido, la disociación (Cvetkovich, 2007: 27), la falta de registro y de representación como atributos del propio trauma ejercen presión sobre formas convencionales de representación, demandando entonces un archivo particular, efímero, que puede estar en elementos materiales, pero que son sustancialmente experiencias vividas (Cvetkovich, 2007: 29). Se trata entonces de una oportunidad para crear archivos y audiencias alternativas donde queda en evidencia que el trauma resulta en una experiencia cotidiana que insiste a lo largo del tiempo. Incluye aquello que suele ser considerado marginal —como los afectos comunes analizados más arriba—, lo material y lo inmaterial (Cvetkovich, 2007: 244).

El contra-archivo constituido por Akerman a través de la dimensión afectiva del silencio de su madre ahora moribunda evoca lo que Peter McMurray (2015) ha llamado «exceso de archivo»: aquello que siempre estará más allá de los límites del inventario, por fuera de las clasificaciones o de lo que un archivo pueda considerar pertinente incluir; un excedente perturbador que acecha cualquier capacidad de confinamiento a un orden, cualquier clasificación. Es la historia que nos devora, que nos excede, la que incluso puede no merecer constituir parte de ningún archivo estricto.

Tal como hace el museo, el archivo selecciona, ordena, muestra, compone, expropia, monta y exhibe (Fernández Bravo, 2017: 7). Con su silencio, la madre de Akerman se resiste a que su experiencia sea clasificada de esa manera. Pero, a su manera, ofrece otros materiales para encontrarse y evocar el terror que sufrió en Auschwitz. Es que el contra-archivo puede refrendar esa lógica política generada sobre los cuerpos apelando meramente a nuevos contenidos o a alterarla de manera radical. La imposibilidad de volver al origen con el objetivo de recobrar lo perdido como reservorio apaciguador permea cada uno de los minutos de *No Home Movie*. Así como Steedman ha señalado que en la idea de archivo —y también en la de contra-archivo— se remite a una práctica de leer (Steedman, 2001: 151) y a un modo de dar cuenta de lo que sobra del pasado, la última película de Akerman expresa un modo de dar cuenta el trauma capaz de volver significativo el silencio. Lo que exhibe aquí Akerman es el deseo de su madre por evitar que su experiencia pase a formar parte justamente de un archivo, en tanto aquello tenido como trasfondo

lejano del presente, pero también su vocación por otros modos de representación.

Ante esta evidencia Akerman despliega su película recuperando aquello que su madre decide hacer visible: afectos que distan de ser los esperados por la escucha de la audiencia pero que resultan capaces de capturar a su manera el terror de sus días en Auschwitz. Hace hablar a ese silencio a través del azar con el que se conectan esas emociones imprevisibles creando un modo alternative de representación del horror.

Es casi inevitable introducir aquí una pregunta: ¿el suicidio de Akerman a pocos días de la presentación de la película —y según muchos como resultado de la regular recepción de su estreno— debe ser pensado en tanto parte de este intento por representar el silencio⁵, en este caso el propio?⁶ No busco aquí indagar en las intenciones de su decisión, sino preguntar si, en esa tensión permanente e insondable que es la relación entre el arte y la vida, su suicidio debe ser pensado como parte de *No Home movie*: una suerte de contra-archivo afectivo donde nada puede ser dejado atrás pero que a la vez exige su presentación. ¿Es la película, a la vez, su propio testimonio en tanto un elemento más para nuestro utópico contra-archivo?

NOTAS

5 | Para un análisis pormenorizado de las distintas tradiciones filosóficas que han indagado sobre la muerte —y su asociación con el silencio—, véase: Malpas y Solomon (1999).

6 | El arco de recepciones que tuvo *No Home Movie*, tanto en su presentación en el circuito de festivales como en estrenos comerciales, no ha dejado de señalar un tono capaz de augurar el suicidio posterior de la directora (Bradshaw: 2016) o el modo en que se aúnan el vacío de la muerte elegida con el dejado por su madre en el departamento de Bruselas (Faerber: 2016).

Bibliografía citada

- AHMED, S. (2010): *The Promise of Happiness*, Durham y Londres: Duke University Press.
- BARONIAN, M.-A. (2010): «Image, displacement, prosthesis. Reflections on making visual archives of the Armenian genocide», *Photographies*, vol. 3, 2, 205–223.
- BRADSHAW P. (2016): «No Home Movie review: infinitely painful, carefully poignant documentary», *The Guardian*, 23/6/2016. <<https://www.theguardian.com/film/2016/jun/23/no-home-movie-review-chantal-akerman>>, [03/11/17].
- BREAKELL, S. (2015): «Archival practices and the practice of archives in the visual arts», *Archives & Records*, vol. 36, 1, 1–5.
- CAIMARI, L. (2016): *La vida en el archivo*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- COLEBROOK, C. (2008): «Narrative Happiness and the Meaning of Life», *New Formations*, 63, 82-102.
- CVETKOVICH, A. (2003): *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*, Durham y Londres: Duke University Press.
- DONADIO, R. (2016): «The Director's Director: Chantal Akerman», *The New York Times*, 25/3/16: <<https://www.nytimes.com/2016/03/27/movies/the-directors-director-chantal-akerman.html>>, [01/11/17].
- FAERBER, J. (2016): «Chantal Akerman: tout sur ma mère», *Diacritik*, 23/1/16. <<https://diacritik.com/2016/02/23/chantal-akerman-tout-sur-ma-mere-no-home-movie/>>, [06/10/17].
- FERNÁNDEZ BRAVO, Á. (2017): *El museo vacío*, Buenos Aires: EUDEBA.
- FOSTER, H. (2004): «An Archival Impulse», *October*, 110, 3-22.
- HIRSCH, M. (2012): *The Generation of Postmemory*, Nueva York: Columbia University Press.
- MACON, C. (2013): «Sentimus ergo sumus: el surgimiento del “giro afectivo” y su impacto sobre la filosofía política», *Revista Latinoamericana de Filosofía Política*, vol. II, 6, 1-32.
- MALPAS, J.E. y SALOMON, R. (1999): *Death and Philosophy*, Londres: Routledge.
- MCFADDEN, C. (2016): *Gendered Frames, Embodied Cameras: Varda, Akerman, Cabrera, Calle, and Maiwenn*, Lanham: Fairleigh Dickinson University Press.
- MCMURRAY, P. (2015): «Archival Excess: Sensational Histories Beyond the Audiovisual», *Fontes Artis Musicae*, 62, 3, 262-275.
- MUÑOZ, J. E. (2009): *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*, Nueva York, New York University Press.
- OUBIÑA, D. (2005): *Chantal Akerman: una autobiografía*, Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Costantini.
- SCOTT, J.W. (1996): *Only Paradoxes to Offer*, Cambridge: Harvard University Press.
- SEDGWICK, E. K. (2003): *Touching Feelings*, Durham y Londres: Duke University Press.
- STEEDMAN, C. (2002): *Dust: The Archive and Cultural History*, New Brunswick: Rutgers University Press.
- STEWART, K. (2007): *Ordinary Affects*, Durham y Londres: Duke University Press.
- THRIFT, N. (2004): «Intensities of Feeling: Towards a Spatial Politics of Affects», *Geografiska Annaler*, 86, 1, 57-78.
- THRIFT, N. (2005): «But Malice Aforethought: Cities and the Natural History of Hatred», *Transactions of the Institute of British Geographers*, vol. 30, 2, 133-150.