A Bedroom Story: The Language of Desire in the Films of Chantal Akerman

The films of Chantal Akerman explore one of the key issues in the representation of female desire: the debate about the mechanisms of a language which, according to Laura Mulvey, is based on a male gaze founded on scopophilia, voyeurism, and fetishism. This article uses the film *La captive* (2000) and the desire between its two protagonists, Ariane and Simon, to reconsider the link established in feminist theory between language, the gaze, and desire. My hypothesis is that the confinement of Akerman's female protagonist, expressed through the two dimensions of submission and intimacy, takes an approach to female desire that constitutes an alternative to the forms of the gaze associated with the male tradition of representation. This approach engages in a close dialogue with the concept of desire posited by Emmanuel Levinas, whose ideas had a huge influence on Akerman's understanding of how to film the Other, as well as the relationship between the image and its observer.

Keywords

FILM STUDIES
FILM AESTHETICS
CHANTAL AKERMAN
FEMALE DESIRE
FEMINISM
EMMANUEL LEVINAS
INHABITATION

Date received: 26/01/2020

Date accepted: 02/10/2020

Arnau Vilaró Moncasí

arnau.vilaro@gmail.com

orcid.org/0000-0002-4698-8363

PhD in Communication from UPF. He teaches film history and aesthetics, and methods in humanities at ESCAC, UAB, and UOC. He has completed doctoral and post-doctoral residencies at Paris III – Sorbonne Nouvelle and the Institute of Aesthetic Research at UNAM in Mexico. He is the author of the book *La caricia del cine* (2017) and has published articles in academic journals on film and aesthetics, communication, and French studies. He combines teaching, criticism and research with filmmaking, writing and programming.

“Deleuze said Albertine is a person on the run. [...] Sylvie [Testud] is a person on the run. It isn't that she is running away, it's that she is always hiding something. We think we know her and then suddenly we don't; something unexpected appears behind something that was no longer unexpected” (Akerman 2004, 82–85).

Introduction: Ariane's bedroom

At the beginning of *La captive* (Chantal Akerman, 2000), Simon (Stanislas Merhar) projects a short home movie on 8 mm film that he very probably took himself. The footage shows a beach, a group of girls swimming, and among them is Ariane (Sylvie Testud). Simon observes Ariane attentively: his excitement while she wades in the water, her wet hair, her smile, resting before she gets up again to play with a ball. Suddenly, Ariane changes her expression when she looks at the camera (perhaps because he has asked her to?); she looks sad, until she exchanges a knowing look with her friend Andrée (Olivia Bonamy). After this, Ariane utters a few shy words that Simon tries to decipher by rewinding the film. Finally, he works it out: “*Je vous aime bien.*” Simon smiles, perhaps because he thinks Ariane is referring to him, ignoring the fact that before saying it she had just been looking at Andrée.

This prologue encapsulates the theme of the film, a story of unrequited love, while at the same time it presents the spectator with a familiar relationship between the gaze and desire: he is the observer, the projectionist, the camera; she is the observed, the image, the actress. Ariane will be the object of Simon's obsession, as is made evident in the scenes that follow: he follows her in his car; through a museum; in a hotel that she has supposedly entered. The places and actions look familiar to us: Ariane follows the same steps as Madeleine in *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958). But

in this case, we are not going to see the construction and recovery of an image, as the film will not unravel the mystery of Ariane and the world she belongs to. Instead, we wonder what Ariane is thinking about, what she is doing when she isn't at home, what she dreams about, what her desires are. The place of Ariane's desires is where Simon wishes to enter, but it is a place to which he has no access. This is expressed in the final images of the prologue, when Simon goes up to the screen to see Ariane's movements up close and to read her lips. Standing in front of these images, Simon looks like a shadow or a blot on the screen (Fig. 1, top). This same phenomenon appears again later in the film, when Simon enters Ariane's bedroom and watches her while she sleeps. Raymond Bellour makes reference to this scene, arguing that Simon is entering a universe alien to his own, and in this space, he also turns into an image, “as if an image were entering another image” (Bellour 2000, 24) [Fig. 1, bottom].

La captive reflects on two universes of desire: one is Simon's, where Ariane agrees to become his image, to be at his service, observed by him, watched by him and, of course, desired by him; and the other is Ariane's, where Simon—and the spectator—is unable to see any image, as the images of it occupy a place outside what is visible, where Ariane meets up with other girls in *rendezvous* that are kept secret. Ariane's bedroom is the space that this contradiction inhabits: it is at once the cell where she agrees to be Simon's hostage, but it is also the place where she experiences the desire that she constructs in her dreams, far away from Simon's gaze.

Akerman's films present us with a major concern related to the representation of female desire: the difficulty associated with questioning the mechanisms of a language which, as Laura Mulvey suggests,

Fig. 1: *La captive* (Chantal Akerman, 2000).

Top: Simon approaches the screen.

Bottom: Simon enters Ariane's bedroom.

was conceived by a male gaze and founded on scopophilia, voyeurism, and fetishism (Mulvey 2001, 377). This concern was already present in Akerman's first feature film, *Je tu il elle* (1974), in the encounter with the desire of "il," in opposition to the desire that the female protagonist will experience with "elle." It also appears in other "coming-of-age" stories by the filmmaker, *J'ai faim, j'ai froid* (1984), *Portrait of a Young Girl at the End of the 1960s in Brussels* (*Portrait d'une jeune fille de la fin des années 60 à Bruxelles*, 1993), and the unconventional love triangle that the female protagonist tries to create in *Night and Day* (*Nuit et jour*, 1991). All these films raise one of the main questions explored in this article: How does Akerman depict female desire within the story of its representation? To answer this question, others need to be asked: How could the heroine's submission represent a form of resistance, and how does this conception relate to ideas posited in feminist theory? In short, in Akerman's film, what is the story of that bedroom where Ariane lives out a desire while at the same time being under Simon's control? My hypothesis is that the Akermanian protagonist's confinement, expressed through the two dimensions of submission and intimacy, offers a model for representing desire that constitutes an alternative to the male gaze that seeks "to make visible the invisible" (de Lauretis 1984, 67) through ways of looking based on voyeurism, scopophilia, and fetishism.

Female desire: visibility and process of identification

The link between an unattainable object of desire and its renunciation is present in *Portrait of a Young Girl at the End of the 1960s in Brussels* and in *Night and Day*. The first film, produced by the Arte network for the television film series *Tous les garçons*

et les filles de leur âge, charts the sexual awakening of Michèle (Circé Lethem), a teenage girl from Brussels, after she meets Paul (Julien Rassam), a boy from Paris. At the end of the film, Michèle and her friend Danielle (Joëlle Marlier) go to a party at a house in a *banlieue* outside Paris. Michèle only wants to dance with Danielle, perhaps because she cannot bear to see her friend dancing with boys. After the party, the two girls walk across the vast garden of an estate, and the last part of their walk is shown from a static wide shot, unusual in a film made up mainly of close tracking shots. Michèle approaches the spectator and signals towards the side where the camera is, showing her friend that her lover is waiting for her there. Her friend walks towards the boy, leaving the frame. What has happened? Michèle has met Paul in order to *deliver him* to Danielle. "Now I will be able to live again like before," says Michèle while she turns back, retracing the path taken (Fig. 2, top).

Night and Day tells the story of Julie (Guilaine Londez) and Jack (Thomas Langmann), a young couple in love who have recently moved from the country into a small apartment in Paris. They live in the idyllic world of first love, with no friends, no furniture, no phone, and no future plans, until Julie meets Joseph (François Négret), the driver of the same taxi that Jack drives at night. The two men become Julie's alternating lovers, one by day, the other by night. She has no intention of leaving Jack, nor does she wish to give up her nights with Joseph, but at the end of the film, abruptly and without a clear explanation as to what exactly leads her to do it, she leaves the apartment. "What seemed possible became impossible," we hear Akerman's voice say. Then Julie comes out of her flat. It is daytime, and she marches with determination down the avenue, her gaze directed at the camera. The

movement is the opposite of that in the scene from *Portrait of a Young Girl* (Fig. 2, bottom). In this case, the camera follows the character in a frontal tracking shot; or more precisely, it pulls away from Julie while she follows it. Next to the camera there is something that makes her smile; Julie seems to recover the happiness she felt when she walked alone at night humming in the streets of Paris. Her departure seems like a liberation. But where is she going?

Both endings depict a desynchrony—a “distance,” as Stéphane Bouquet calls it with reference to *Night and Day* (2004, 206)—between the subject’s desire and its realisation. Michèle desires Danielle and if she *delivers* Paul to her friend, it is perhaps because she prefers to accept that what she desires is impossible than to continue living with the anxiety of a future possibility. Meanwhile, Julie wanted to experience a love that did not conform to the norms and conventions of her time and place, and after experiencing that love by day and by night, she decides she would rather give up everything than to keep only one part of it. The relationship between the female protagonist and the camera traces the desynchrony of her feelings and emphasizes the movement of the subject’s withdrawal (her departure for somewhere else or her return to herself), and this movement invites the spectator to contemplate a secret, undisclosed link with desire.¹

In her study of semiotics, cinema, and feminism, one of the conclusions that Teresa de Lauretis draws is that the objective of feminist cinema should be to “reconstruct or organize vision from the *impossible* place of female desire” (de Lauretis 1984, 69): *impossible* because in classical language, the woman has been the object of representation, but not the subject who gazes, and because,

as a spectator, her gaze has been subjected to a male construction of desire. In *Portrait of a Young Girl* and *Night and Day*, the “reconstruction of vision” involves creating an alternative gaze which, rather than revealing the invisible, conceals and therefore questions it, and in doing so, again following de Lauretis’s line of argument, questions the male construction of desire.

Je tu il elle (1974), Chantal Akerman’s first feature film, presents a new desynchrony of vision when in the third and last part of the film, Julie, played by Akerman herself, shares a bed with her lover (Claire Wauthion) and is shown as sexually active. The transgressive nature of the scene lies not only in its sexual lesbian content but also in the ambiguous way of establishing a process of identification with the heroine’s desire. Put together with just three static shots, the camera is kept somewhat removed from the scene; it doesn’t move forward or enter the scene or direct the gaze to satisfy the spectator. The *mise en scène* displays none of the intentions of pornographic cinema, seeming more interested in depicting an intimate relationship, but it is an intimacy that we never actually see (Fig. 3, top). “Uncomfortably direct and yet distanced, the filming offers an unexpected, distinct perspective on voyeurism, exhibitionism and the image of the woman on the screen, and on the cinematic representation of sexual desire between women,” writes Janet Bergstrom (2001, 34). Brenda Longfellow also argues, with respect to Akerman’s sexual, lesbian and intentionally transgressive content, that “the scene resolutely resists voyeurism both through the distance of the camera that frames their bodies in a long shot and through the incapacity of their body movements. Their way of making love is a representation not of imaginary fusion, but of play and ironic

Fig. 2.
Top: final scene of *Portrait of a Young Girl at the End of the 1960s in Brussels* (Chantal Akerman, 1993).

Bottom: final scene of *Night and Day* (Chantal Akerman, 1991).

defiance" (1989, 86).

According to Bergstrom and Longfellow, the resistance against traditional voyeurism posited by the scene involves a resistance to the construction of a visual pleasure in which the satisfaction of the character's desire is equated with that of the spectator's. This calls to mind Laura Mulvey's argument in her influential essay "Visual Pleasure and Narrative Cinema,"² when she suggests that "woman then stands in patriarchal culture as signifier for the male other" and "the voyeuristic-scopophilic look that is itself a crucial part of traditional filmic pleasure can itself be broken down" by women's cinema (1999, 843). For Mulvey, the language of women's cinema, which she calls a "new language of desire" (1999, 835), needs to destroy the forms of visual pleasure that mainstream cinema has constructed by means of a process of identification based on a way of looking that characterizes male desire. She thus argues, in another of her writings, that "Pleasure and involvement are not the result of identification, narrative tension or eroticized femininity, but arise from surprising and excessive use of the camera, unfamiliar framing of scenes and the human body, [and] the demands made on the spectator to put together disparate elements" (1989, 125). This approach should be taken, according to Mulvey, through a shift from the pleasure of identification to a critical pleasure in the spectator. Annette Kuhn, drawing on Roland Barthes, would call this shift the substitution of "pleasure" for "bliss" [*jouissance*] (Kuhn 1994, 17).

Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles (1975) was one of the films most referenced not only by Mulvey, but also by other theorists of feminist cinema, such as Annette Kuhn (1991), Ann Kaplan (1998), and Teresa de Lauretis (1992b). About this film, Akerman remarked:

"I think it is a feminist film because I make a space for things that are never, or almost never, presented in that way; for example, a woman's everyday activities" (1977, 115). And it is no mere coincidence that the actress who plays the leading role is Delphine Seyrig, who by that time was closely associated with the feminist movement alongside Carole Roussopoulos.³ The film offers a portrait of the day-to-day life of a housewife, Jeanne (Delphine Seyrig), as she carries out chores of housekeeping and caring for her son. Akerman films her routine, including scenes shot in real time, like when Jeanne washes all the dishes after a meal or works through all the steps to baste a beef fillet (Fig. 3, bottom). She shows in real time what mainstream cinema would elide, while on the other hand, she skips actions that mainstream cinema would eagerly display, like Jeanne's sexual encounters in her bedroom, or moments of psychological empathy that would have allowed the spectator to understand Jeanne's worries and desires, and above all, to establish a direct identification with the character. But it is in the camera's gaze on Jeanne that the filmmaker reflects on the identification with the character:

She [Akerman] has decided — and it is something that is constantly evident in her films — not to draw the spectator into the psychological depths of dramatic verisimilitude. Instead, her films produce a split between what is represented and the logic that informs that representation (and this is what gives it meaning, what constitutes its enunciation), placing the emphasis on the fact that these two things are not the same (Bergstrom 2001, 41)

Bergstrom identifies two visual fields in the film, "the field occupied by the camera and the field that the camera records" (2001, 40). On one side is an almost anthropological

Fig. 3.

Top: the sexual encounter between Julie and her lover in the third part of *Je tu il elle* (Chantal Akerman, 1974).

Bottom: Jeanne (Delphine Seyrig) in the kitchen in *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (Chantal Akerman, 1975).

observation of Jeanne's day-to-day life; on the other, the gaze that Akerman directs on that observation, stripping the scene of any dimension of "commercial voyeurism" (Akerman 1977, 116). This allows her to offer the gaze that is both testimonial—passionate, loving, a mother's gaze—and self-critical. In this way, the filmmaker responds to one of the central issues of feminism, "a reaction to our mothers, who had tried to inculcate the patriarchal 'feminine' in us, much to our anger" (Kaplan 1988, 203).

In Nicole Brenez's long interview with Akerman after filming *La Folie Almayer* (2011), the French theorist came to the conclusion that the filmmaker conceived of the image as a battle fought "on the one front, against literal-mindedness; and on the other, against the production of idolatrous images." The filmmaker agreed with this summation and replied with reference to one of her mentors, Emmanuel Levinas, a philosopher of Jewish origin like Akerman herself, whose seminars she had attended for two years (Lebovici 2011): "I want equality, always, between the image and the spectator" (Brenez 2011). This response reveals not only a rejection of the control of the spectator's gaze, but also a need to explore the image as a place between the character and a gaze external to that character. Akerman refers to this way of looking using Levinas's concept of "face to face": when the image and the observer are in "a position of equality" you can "carve out a real place for the spectator," she explains in the same interview. This place for the spectator is associated with the critical pleasure which, according to Mulvey, women's cinema should advocate for. Akerman conceives of the aesthetic and ethical meaning of her images in Levinasian terms. And in Levinas's conceptual architecture, the "face to face," the "essence of all language" (Levinas 2012, 231), there emerges a

particular conception of desire and of the relationship with the other that is similar to that experienced by the women in Akerman's films. How might Mulvey's "new language of desire" find solutions or new proposals in Levinas's proposition? This will be one of the questions that I will explore in the following pages.

The alterity of the "feminine"

As noted above, *Portrait of a Young Woman* depicts a moment of change in its protagonist, of transition to adulthood through an encounter with desire and sexual awakening. Another of Akerman's "coming-of-age" films was *J'ai faim, j'ai froid* (1984), the piece she made for the series *Paris vu par... vingt ans après*. In this short, two fifteen-year-old girls from Brussels visit Paris for the first time and wander around the city at night, getting hungry and cold, but above all expecting something, or someone. They succumb to male desire when, near the end of the film, a boy ends up sleeping with the older of the two girls. "I want to kiss you," he tells the girl. "Then kiss me," she replies. "I want to love you," he goes on. "Then love me," she continues. Her answers, automatic like Ariane's answers in *La captive* every time she is called for by Simon, reveal the same passive attitude. "So, it's done," she will tell her friend the next morning. In *Portrait of a Young Woman*, we hear the same response when the protagonist, Michèle, and her friend Danielle meet two boys in a pub and each girl kisses a boy. "So then, it's done," says Danielle. These same words might well be spoken by Julie in *Je tu il elle*, after she satisfies the sexual appetite of a lorry driver ("il") before she meets up with her lover ("elle")

This scene takes place in the second part of the film when Julie, played by Akerman herself, decides to leave her bedroom to go out into the world. She

hitch-hikes on the highway, which is when the lorry driver (Niels Arestrup) picks her up. We don't know where she is headed, or what it is she wants to do; nor do we know whether she is actually interested in the lorry driver. Sitting in the truck, our heroine does nothing more than watch him, listen, smile, eat, and comply with what the man orders her to do. Akerman places Julie in the position that the woman has traditionally occupied in the image: she is an object of desire for the lorry driver and a spectator of his desires, and Akerman emphatically stresses the difference between them through the action, the look, the word, and the frame. He has language, monopolising the discourse, but also the action, given that he is the only one who is sexually satisfied after being masturbated by Julie. Little by little, Julie is relegated to the place of the spectator, as the camera remains on the man's face and the reverse shot of Julie disappears. The images thus present an unrequited shot/reverse shot: Julie keeps looking at him, searching for a way to relate to him, but the lorry driver only considers his own pleasure without offering her anything in return.

Maria Mercè Marçal once wrote that "what is often referred to as 'feminine' culture can only designate a space conquered and/or permitted and/or assigned to women within masculine culture" (Julià 2007, 191). In all three films, the encounter with the man means learning a desire that forms part of male culture. But Akerman's way of exploring this encounter is not to try to enter it, conquer it, or seek permission or acceptance, and not to oppose it either, but simply to show it from a perspective of indifference. This indifference is already evident in the first part of *Je tu il elle*, when Julie, alone in her bedroom, strips naked and goes over to the window that looks out onto the street. "I stood still and naked so that the passers-by could look at

me," she says in a voice-over. A passer-by then stops, but very quickly moves on. "Very few people went by, and after that, nobody. Until night fell," she adds. Julie wants to satisfy her desire; we have just seen her writing and rewriting a long love letter. But this is not a case of exhibitionism, or of any specific expectation; as Bergstrom puts it, at this moment "the dialectic of looking and being looked at is presented with indifference" (2001, 39). How exactly does this indifference call into question the difference between two desires?

This is where Levinas's ideas come into play. The place that Julie occupies in relation to the lorry driver, like Ariane in *La captive*, ties in with the conception of a desire that Levinas describes as the opposite of the desire to dominate and possess, which Akerman attributes to the male gaze, and for whom, quoting the philosopher, "possession is preeminently the form in which the Other becomes the Same, by becoming mine" (Levinas 1979, 46). Conversely, the women, Ariane or Julie, remain subjected to a respectful relationship with the Other: through passiveness, listening, and a renunciation of knowledge of the Other, of seeking to include the Other in oneself. According to the philosopher, this is a desire that inclines towards the external—towards the Other—with no aspiration to totality, as that would form part of a desire of necessity, of power (Levinas identifies totality and power with fascism), founded on the self. The Other, which Levinas also calls "face," is, for the subject who looks at him, a signifying expression in himself: he is manifested as a "revelation" and does not allow a "disclosure" by the one who looks and interrogates him, because his presence "overflows absolutely every idea I can have of him" (Levinas 1979, 87). In the last part of *La captive*, Ariane expresses this relationship with the Other verbally when Simon realizes that he will never

be able to possess her as he desires: “You want to know everything, as if that would change anything. I don’t ask you anything. Not what you think, or what you dream. And if you told me everything, I think I’d love you less. I love you too because there’s a part of you I don’t know. I imagine that you have this world that I don’t have access to. It intrigues me. I know it’s closed to me and I like that,” to which Simon replies: “For me, love is just the opposite.”

Ariane’s words reflect a desire that renounces totality, an attitude that Levinas defines under the idea of the “feminine.” This term, which Levinas associates with “weakness,” “fragility,” “sweetness,” “passiveness,” and “absence of language,” has given rise to numerous criticisms by feminist theorists. The first such criticism came from Simone de Beauvoir, who, after the publication of *Le Temps et l’Autre* in 1979, wrote that Levinas approached the man-woman dialectic viewing man as the subject and woman as the Other. Without delving into a debate on Levinasian terminology, I will adopt the contrary position taken by scholars like Chaliier (2007), Chanter (2001), Ainley (2001), and Cassigoli (2008), who see a possible opening in Levinas’s ideas for reflections on feminism. According to Tina Chanter, for example, de Beauvoir’s criticism of Levinas “fails to engage with Levinas’s overall philosophical project, which is to elevate the notion of alterity above the notion of totality,” understanding the feminine as “outside of being” and as a “disruption of the virile categories of mastery, domination and self-possession” (Chanter 2001, 2 and 16). From this perspective, through the feminine Levinas was not trying so much to “define the essence of woman as to seek concrete concepts for presenting the Other” (Dubost 2006, 334).

In *Figures du féminin*, Catherine Chaliier explores these concepts based

on the premise that the feminine is crucial in Levinas’s work not only for “thinking about difference” but also for “the destruction of the self” and the “liberation of a space of transcendence which he [Levinas] calls ‘metaphysical’” (Chaliier 2007, 9). As discussed above, through a gaze opposed to possession and mastery, Akerman’s heroines make an appeal for difference and for the disruption of the virile categories of domination to which Chanter refers. But what is the space of transcendence that they open up? This has to be looked for in the place to which the Other’s gaze does not have access: the space that the heroine preserves of herself as a being separate from the Other, which Simon cannot see of Ariane, which she conceives in her dreams, in her bedroom. “The woman is the condition for recollection, the interiority of the Home, and inhabitation,” suggests Levinas (1979, 155). For Chaliier, inhabitation⁴ is one of the concepts that Levinas understands in feminine terms, because it marks the beginning of separation and cultivates a new language, a language of equality with the other (the “face to face” in Levinasian terminology), but also of intimacy in that it cultivates language through separation from the Other. Levinas conceives it this way: “Inhabitation and the intimacy of the dwelling which make the separation of the human being possible thus imply a first revelation of the Other” (Levinas 1979, 151).

Poetics of confinement

Je tu il elle begins in a bedroom. Julie is messing it up, changing her environment, transforming her most ordinary, familiar, and private space. She then decides to get rid of everything she doesn’t need, until finally she ends up naked and with only a mattress. On the sixth day in the bedroom, she begins to write a letter that she will never manage to

finish: three pages first, then six more to say the same thing, while she eats powdered sugar; she sleeps, wakes up, writes some more and reads what she has written before lying back down on her mattress. Julie cultivates her desire through the redundancy of actions that are excessive and tedious in equal parts. For Gilles Deleuze, these images were key for understanding the importance of the body in modern cinema, as Akerman invites us to see a story through a series of body postures and behaviours (Deleuze 2004, 260–61). And along with this dismantling of the habitual attitudes of the body (Akerman took an interest in this as early as *Saute ma ville* [1968], her first film), the shift between image and word, between the voice that Akerman uses to describe her actions and the actions themselves, all contributes to a “positional disorder” in which “mobility takes precedence over purpose” (Margulies 2018, 70–71 and 124). In short, Akerman distances herself from the dominant language to move towards what is perhaps a female form of expression which, according to Hélène Cixous, includes recovering the woman’s body (2015, 37 and 78; 1995, 58), but also, as Claire Johnston suggests, “disrupting the fabric of the male bourgeois cinema within the text of the film” (1999, 38).⁵ As Chalier puts it, Julie expresses herself through “the knowledge of a body that renders any other form of learning useless” (2007, 72).

The images in the first part of *Je tu il elle* tie in with the Levinas’s concept of inhabitation, a state which, according to the philosopher, enables the “sensibility” of thought, and of all experience, because it does not point to any object, but belongs to the order of pleasure, “to be within, to be inside of” (1979, 135). And this state, which precedes the encounter with the Other, takes place through a “language without teaching, a silent language,

an understanding without words, an expression in secret” (Levinas 1979, 155). Through this inhabitation in her bedroom, Julie would therefore make such an encounter possible by means of this language that precedes the language of “face to face”: with “il,” and with “elle.” However, after quenching her desire, Julie not only abandons her lover (“elle”), but also returns to her bedroom (“je”). “And I left,” says Julie in a voice-over, repeating the phrase that the film began with.

As discussed above, the return is also present in *Portrait of a Young Woman*: “now I will be able to live again like before,” says Michèle while she turns back, framed in a wide shot that emphasizes her isolation. Michèle’s return, like Julie’s at the end of *Je tu il elle*, reveals a tendency in Akerman’s films that Jacques Polet described as a “problematic of confinement” (1982) with reference to the director’s first films. In one of these, *La chambre* (1972), Akerman was already representing desire as a return journey. In this film, which is only ten minutes long, we see the filmmaker lying in her bed, waking up slowly, eating an apple—first she looks at it doubtfully, then bites it, slowly at first, and then fiercely—and finally returning to her bed. Like *Je tu il elle*, it is a circular tale that depicts a journey of desire,⁶ in this case, through a pan that changes direction to mark every new action of the character, with a trajectory that underscores both the circular nature of the narrative and the character’s confinement (Fig. 4).

The bedroom in Chantal Akerman’s films is a place of movement towards the Other, but also of return after the break; of departure from and return to the mother’s womb—that mother who has so obsessed Akerman from *Jeanne Dielman* and *News from Home* (1977) all the way to *No Home Movie* (2015). The bedroom therefore represents a beginning and an end,

but in which the objective is to remain: “She is there to be alone, and she’ll end up being alone, and single, and writing,” confesses Akerman about her heroines and herself (Akerman 2004, 178). It is a place for the creation of a subjectivity (that “time of the self” that defines the first part of *Je tu il elle*), of a language with no code, as discussed above, and perhaps also of an initial idea about the Other: this is perhaps the meaning of the letters that Julie writes in her bedroom. As a place of intimacy, withdrawn from the light, it is a refuge for non-revelation: the place of Ariane’s dreams, far from Simon’s space; Julie’s hideaway, away from the eyes of passers-by; the place which, in short, explains the heroine’s desire outside the visible: Julie’s in *Night and Day* and Michèle’s in *Portrait of a Young Woman*. Levinas himself speaks of this need to renounce the visible, which he identifies with totality. For Levinas, “the invisible must manifest itself if history is to lose its right to the last word,” but “the manifestation of the invisible [...] does not lead back to evidence” (Levinas 1979, 243). In Akerman’s films, the bedroom as a symbol of the “feminine” also holds back the totality of the visible, because “what it discovers does not present itself as signification” (Levinas 2012, 260). Here we have the “*tu*” that we never see in *Je tu il elle*, between the “*Je*” and the “*il*”/“*elle*”. It is the “*tu*” that mobilizes the language of desire and precedes the encounter with the Other, but also the (re-)encounter with the self. Without this “*tu*” that mobilizes the language of desire, Genuite and Azoury suggest, “the letters, the journey, the kisses, and even the film would not exist” (2004, 178).

Conclusions: A new “language of desire”?

At the beginning of this article, I suggested that Ariane’s desire in *La captive* remains concealed, secret,

unattainable, and that it is a desire that the heroine appears to renounce. However, this would imply that Simon provided the only point of view in the film, and that Ariane’s disappearance at the end constituted the heroine’s renunciation of her desire and not of its realisation beyond what Simon is able to see. Questioning the visible, according to de Lauretis, should be one of the objectives of feminist cinema, and in this respect there are two other films, *Portrait of a Young Woman* and *Night and Day*, in which the camera stops following the female protagonist to keep the place she is bound for a secret, like Ariane outside Simon’s controlling gaze. Questioning the visible in the representation of desire was important for feminist theorists because it meant turning away from the male realisation of desire. And to do this, they proposed breaking with the process of identification with the spectator. Akerman demonstrated this idea in *Jeanne Dielman* by offering a dual field of vision between a testimonial, anthropological gaze on Jeanne, and the distanced, critical gaze of the camera. *Je tu il elle* offered another example of this dual vision by showing the sex scene between Julie and her lover in an intimate way which, in Akerman’s words, was stripped of any kind of “commercial voyeurism.”

This break in the field of vision, as shown above, is founded on an ethical and aesthetic approach suggestive of the concept of alterity in the work of Emmanuel Levinas, whose ideas influenced the filmmaker for the interest she took in how to film the Other and for her conception of cinema as a kind of relationship of equality between the image and the observer. My intention here has been to explore how the desire on which Levinas bases his phenomenology ties in with the representation of desire in Chantal Akerman’s films. The renunciation of totality by Akerman’s heroines is posited

Fig. 4: The filmmaker in her bedroom in *La chambre* (Chantal Akerman, 1972) and in *Je tu il elle* (Chantal Akerman, 1974).

as an opposition to the difference of male desire while taking on features that Levinas identifies within “the feminine”: passiveness, fragility, secrecy, silence. This explains Ariane’s submission to Simon in *La captive*, Julie’s to the lorry driver in *Je tu il elle*, the heroines in *J’ai faim, j’ai froid*, and the date that Michèle and Danielle have with the two boys in the pub in *Portrait of a Young Woman*. According to Chaliar (2007) and Chanter (2001), this notion of the “feminine,” viewed as a disruption of totality, of the categories of domination and possession associated with the masculine, facilitates a broadening of feminist thought and offers new readings of the woman’s relationship with desire, language, and time.

Ever since *La chambre*, the bedroom has not only been a privileged place in Akerman’s narrative universe but has also defined the desire of her heroines. In Levinas’s terms, the (poetic) problematic of confinement described

by Polet precedes the language of the “face to face,” the principle of a kind of expression that breaks with every form of language to create a place where nothing is yet spoken, as demonstrated in the first part of *Je tu il elle*. The bedroom, a place of intimacy and separation at the same time, seclusion that welcomes the Other, creates a place between the “Je” and the “il”/“elle”, the place where, in Akerman’s film, we identify the “tu,” whose manifestation has no place, but which mobilizes the language of desire. This dual movement, which has been explored here based on a breakdown in the process of identification and an opposition to the domination of the gaze, would continue the exploration of what Mulvey suggests is a “new language of desire” outside a male gaze founded on scopophilia, voyeurism, and fetishism.

Translated by Martin Boyd (See original text at the end of the journal)

1/ In *La caricia del cine* I explored the emotional power generated by this confinement with reference to Giorgio Agamben’s essay *The Open*, and the legacy of Michelangelo Antonioni’s filmography (Vilaró Moncasí 2017, 177–82).

2/ The original article, “Visual Pleasure and Narrative Film,” was published in 1975 in the journal *Screen* 16 (3): 6–18.

3/ Among other films, Delphine Seyrig and Carole Roussopoulos made *Scum Manifesto*, just a year after the release of *Jeanne Dielman*. In 1982, along with Ioana Wieder, they created the Centre Audiovisuel Simone de Beauvoir.

4/ In Spanish, Levinas’s concept of inhabitation is translated as *habitación*, which is also the Spanish word for bedroom. In the Spanish version of this article, a semantic connection is thus made between Levinas’s concept and the bedroom that serves as the space in Akerman’s films where inhabitation occurs. (Translator’s note)

5/ Johnston’s original article, titled “Notes on Women’s Cinema,” was first published in 1973 by the Society for Education in Film and Television.

6/ Chantal Akerman made a second version of this film with a voice-over that explains the story of a desire and the breakup of a relationship. The text was published in the monograph that the Festival Bande(s) à Part dedicated to the filmmaker in 2014 (Akerman 2014).

Bibliography

Ainley, Alison. 2001. "Levinas and Kant: Maternal Morality and Illegitimate Offspring." In *Feminist Interpretations of Emmanuel Levinas*, edited by Tina Chanter, 203–23. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.

Akerman, Chantal. 1977. "Jeanne Dielman. 23 Quai du Commerce, 1080, Bruxelles." *Camera Obscura* 1(2): 115–21. https://doi.org/10.1215/02705346-1-2_2-115

_____. 2004. Chantal Akerman. *Autoportrait en cinéaste*, edited by Chantal Akerman and Claudine Paquot. Paris: Centre Georges Pompidou/Cahiers du cinéma.

_____. 2014. "La Chambre 2." *Bande(s) à part* 25. Spanish translation at *Lumière*: <http://www.elumiere.net/especiales/akerman/lachambre2.php> [accessed 2 October 2020]

Bellour, Raymond. 2000. "Ces images d'un malheur sans partage." *Trafic* 35: 20–24.

Bergstrom, Janet. 2001. "Chantal Akerman y el espíritu de los años 70." *Lectora: revista de dones i textualitat* 7: 34–45.

Bouquet, Stéphane. 2004. "Nuit et jour." In *Chantal Akerman: Autoportrait en cinéaste*, edited by Chantal Akerman and Claudine Paquot, 206. Paris: Centre Georges Pompidou / Cahiers du cinéma.

Brenez, Nicole. 2011. *Useful Book #1: Chantal Akerman. The Pajama Interview*. Vienna: Ed. Filmmuseum. Spanish translation at *Lumière*: <http://www.elumiere.net/especiales/akerman/entrevistapijama.php> [access 2 October 2020]

Cassigoli, Rossana. 2008. "La morada y lo femenino en el pensamiento de Emmanuel Levinas." In *Pensar lo femenino. Un itinerario filosófico hacia la alteridad*, coordinated by Rossana Cassigoli, 59–74. Mexico City: UNAM.

Chalier, Catherine. 2007. *Figures du féminin. Lecture d'Emmanuel Levinas*. Paris: Des femmes-Antoinette Fouque.

Chanter, Tina. 2001. "Introduction." In *Feminist Interpretations of Emmanuel Levinas*, edited by Tina Chanter, 1–27. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.

Cixous, Hélène. 1995. *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos.

_____. 2015. *La llegada de la escritura*. Buenos Aires: Amorrortu.

De Lauretis, Teresa. 1984. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.

_____. 1992a. *Alicia ya no: feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Cátedra.

_____. 1992b. "Repensando el cine de mujeres. Teoría estética y feminista." *Debate feminista* 5: 251–77. <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1992.5.1569>

Deleuze, Gilles. 2004. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.

Dubost, Mathieu. 2006. "Féminin et phénoménalité selon Emmanuel Lévinas." *Les Études philosophiques* 78: 317–34. <https://doi.org/10.3917/leph.063.0317>

Genuite, Magalie and Philippe Azoury. 2004. "Je tu il elle." In *Chantal Akerman: Autoportrait en cinéaste*, edited by Chantal Akerman and Claudine Paquot, 178.

Paris: Centre Georges Pompidou/Cahiers du cinema.

Johnston, Claire. 1999. "Women's Cinema as Counter-Cinema." In *Feminist Film Theory. A Reader*, edited by Sue Thornham, 31–40. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Julià, M. Lluïsa. 2007. "Añoranzas y paraísos femeninos en la obra de Maria-Mercè Marçal." In *Políticas del deseo*, edited by Marta Segarra, 191–208. Barcelona: Icària.

Kaplan, E. Ann. 1988. *Women and Film: Both Sides of the Camera*. London: Routledge.

_____. 1998. *Las mujeres y el cine: a ambos lados de la cámara*. Madrid: Cátedra.

Kuhn, Annette. 1991. *Cine de mujeres: feminismo y cine*. Madrid: Cátedra.

_____. 1994. *Women's Pictures: Feminism and Cinema*. London: Verso.

Lebovici, Élisabeth. 2011. "No Idolatry and Losing Everything that Made You a Slave: Chantal Akerman." *Mousse Magazine* 31.

<http://moussemagazine.it/chantal-akerman-elisabeth-lebovici-2011> [accessed 2 October 2020]

Levinas, Emmanuel. 1979. *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*. Boston: Martinus Nijhoff Publishers.

_____. 2012. *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Sígueme.

Longfellow, Brenda. 1989. "Love Letters to the Mother: The Works of Chantal Akerman." *Canadian Journal of Political and Social Theory* 13 (1–2): 73–90.

Margulies, Ivone. 2018. *Nada ocurre. El hiperrealismo cotidiano en Chantal Akerman*. Barcelona: Editorial 8mm.

Mulvey, Laura. 1989. "Film, Feminism and the Avant-Garde." In *Visual and Other Pleasures*, by Laura Mulvey. Bloomington, IL: Indiana University Press.

_____. 1999. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." In *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, edited by Leo Braudy and Marshall Cohen, 833–44. New York: Oxford UP.

_____. 2001. "Placer visual y cine narrativo." En *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, edited by Brian Wallis, 364–77. Madrid: Akal.

_____. 2011. "Cine, feminismo y vanguardia." *Youkali* 11: 15–25.

Polet, Jacques. 1982. "La Problématique de l'enfermement dans l'univers filmique de Chantal Akerman." In *Chantal Akerman*, edited by Jacqueline Aubenas, 169–76. Paris: Ateliers des arts.

Vilaró Moncasí, Arnau. 2017. *La caricia del cine. La invención figurativa de la Nouvelle Vague*. Santander: Shangrila.

How to reference Vilaró Moncasí, Arnau. 2020. "A Bedroom Story: The Language of Desire in the Films of Chantal Akerman." *Comparative Cinema*, Vol. VIII, No. 15, pp. 8–24. DOI: 10.31009/cc.2020.v8.i15.02

Historia de una habitación. El lenguaje del deseo en el cine de Chantal Akerman

El cine de Chantal Akerman aborda una de las cuestiones capitales en la representación del deseo femenino: la discusión en torno a los mecanismos de un lenguaje que, según Laura Mulvey, proviene de una mirada masculina fundada en la escopofilia, el voyeurismo o el fetichismo. El siguiente texto parte de *La cautiva* (*La captive*, 2000) y del deseo entre ambos protagonistas, Ariane y Simon, para retomar el vínculo que la teoría feminista trazó entre lenguaje, mirada y deseo. La hipótesis del artículo es que la reclusión de la protagonista akermaniana, mediante un doble gesto de sumisión y de intimidad, propone un acercamiento al deseo femenino alternativo a las formas de mirar asociadas a la tradición de la representación masculina. Este acercamiento mantiene un estrecho diálogo con la concepción del deseo de Emmanuel Levinas, cuyo pensamiento tuvo una gran influencia para Akerman al plantear cómo filmar al otro, así como la relación entre la imagen y su observador.

Palabras Clave

ESTUDIOS FÍLMICOS
ESTÉTICA DEL FILME
CHANTAL AKERMAN
DESEO FEMENINO
FEMINISMO
EMMANUEL LEVINAS
HABITACIÓN

Fecha de recepción: 26/01/2020
Fecha de aceptación: 02/10/2020

Arnau Vilaró Moncasí

arnau.vilaro@gmail.com

orcid.org/0000-0002-4698-8363

Doctor en Comunicación por la UPF. Profesor de historia y estética del cine, y metodologías en ciencias humanas en ESCAC, UAB y UOC. Ha realizado estancias de doctorado y postdoctorado en París III – Sorbonne Nouvelle y en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM de México. Es autor del libro *La caricia del cine* (2017) y ha publicado en revistas académicas sobre cine y estética, comunicación y estudios franceses. Combina la docencia, la crítica y la investigación con la programación, la escritura y la realización cinematográfica.

“Deleuze decía que Albertine es un ser en fuga. [...] Sylvie [Testud] es un ser en fuga. No es que huya, es que siempre esconde algo. Creemos conocerla y de repente ya no, algo de insospechado aparece detrás de algo que ya no era insospechado” (Akerman 2004, 82–85).

Introducción. La habitación de Ariane

Al inicio de *La cautiva* (*La captive*, Chantal Akerman, 2000), Simon (Stanislas Merhar) proyecta una pequeña película de 8mm, seguramente filmada por él mismo. En las imágenes: una playa, un grupo de chicas bañándose y, entre ellas, Ariane (Sylvie Testud). Simon observa a la joven con atención: su emoción mientras se baña, el pelo mojado, su sonrisa, el descanso antes de volver a levantarse para jugar con un balón. De repente, Ariane cambia de expresión cuando mira a cámara –¿quizás porque él se lo ha pedido?–, parece estar triste hasta que devuelve una mirada de complicidad a su amiga Andrée (Olivia Bonamy). Después, Ariane pronuncia unas tímidas palabras que Simon intenta descifrar rebobinando la película. “Je vous aime bien”, descubre finalmente. Simon sonríe, quizás porque cree que Ariane se refiere a él e ignorando que antes de decirlo acababa de observar a Andrée.

El prólogo sintetiza el tema del filme, el de un amor no correspondido, al mismo tiempo que sitúa al espectador frente a una conocida relación entre la mirada y el deseo: él es el observador, el proyccionista, la cámara; ella, lo observado, la imagen, la actriz. Ariane será el objeto de obsesión de Simon y así lo muestran las escenas que continúan: la sigue en coche, por un museo, en un hotel en el que supuestamente ha entrado. Los lugares y las acciones nos resultan familiares: Ariane sigue los mismos pasos de Madeleine en *Vértigo* (*Vertigo*,

Alfred Hitchcock, 1958). Pero aquí no nos encontraremos con la construcción de una imagen y de su recuperación, el enigma del filme no radica en conocer a Ariane y el mundo al que pertenece. Nos preguntamos, en cambio, en qué piensa Ariane, qué hace cuando no está en casa, en qué sueña, cuáles son sus deseos. El lugar de los deseos de Ariane: es aquí donde desea entrar Simon, pero se trata de un lugar al cual no tiene acceso. De este modo lo expresan las últimas imágenes del prólogo, cuando Simon se dirige a la pantalla para ver de cerca los gestos de Ariane y leer mejor sus labios. Delante de esas imágenes, Simon aparece como una sombra, como una mancha (Fig. 1, arriba). Este mismo fenómeno vuelve a aparecer más adelante en el filme, cuando Simon entra en la habitación de Ariane y la observa mientras duerme. Raymond Bellour hace referencia a este suceso. Según el teórico francés, Simon entra en un universo ajeno al suyo y, en este espacio, él también se convertiría en imagen, “como si una imagen entrara en otra imagen” (Bellour 2000, 24) [Fig. 1, abajo].

La cautiva reflexiona alrededor de dos universos del deseo: uno correspondiente al de Simon, y donde Ariane acepta convertirse en su imagen –estar a su servicio, ser observada por él, ser vigilada por él y por supuesto, deseada por él–, y otro, el de Ariane, en el que Simon –y el espectador– no consigue ver ninguna imagen, pues esta ocupa un lugar fuera de lo visible, el de las citas que Ariane mantiene con otras chicas y que permanecen en secreto. En la habitación de Ariane habita esta contradicción: al mismo tiempo que es la celda en la que ella acepta convertirse en rehén de Simon, es también el lugar en el que vive el deseo que construye en sus sueños, lejos de la mirada de Simon.

El cine de Akerman nos sitúa delante de una de las principales preocupaciones sobre la

representación del deseo femenino: el difícil cuestionamiento de los mecanismos de un lenguaje que, según Laura Mulvey, fue concebido por una mirada masculina fundada en un deseo de escopofilia, de voyerismo y fetichismo (Mulvey 2001, 377). Esta preocupación ya está presente en la ópera prima de Akerman, *Je tu il elle* (1974), en el encuentro con el deseo de “él”, en contraposición con el deseo que la protagonista experimentará con “ella”; también aparece en los otros *coming-of-age* de la cineasta, *J'ai faim, j'ai froid* (1984), *Portrait d'une jeune fille de la fin des années 60 à Bruxelles* (1993) o en el triángulo amoroso que la protagonista de *Noche y día* (*Nuit et jour*, 1991) intenta construir al margen de la convención. Todas estas películas nos sitúan delante de una de las principales cuestiones del siguiente ensayo: ¿De qué manera Akerman sitúa el deseo femenino dentro de la historia de su representación? Para responder a esta pregunta, tendremos que plantearnos otras: ¿Cómo la sumisión de la heroína puede significar una forma de resistencia y de qué modo responde esta concepción a las ideas formuladas por las teorías feministas? ¿Cuál es, en definitiva, en la obra de Akerman, la historia de esa habitación en la que Ariane vive un deseo al mismo tiempo que está sujeta al control de Simon? Nuestra hipótesis es que la reclusión de la protagonista akermaniana, mediante el doble gesto de sumisión e intimidación, expresa un modelo de representación del deseo alternativo a una mirada masculina preocupada por “hacer visible lo invisible” (de Lauretis 1992a, 111) mediante formas de mirar surgidas del voyerismo, la escopofilia o el fetichismo.

El deseo femenino: visibilidad y proceso de identificación

El lazo entre un deseo inalcanzable y su renuncia está presente en *Portrait*

d'une jeune fille de la fin des années 60 à Bruxelles (1993) y en *Noche y día* (1991). La primera pieza, encargo de la cadena Arte para la serie de telefilmes *Tous les garçons et les filles de leur âge*, explica el descubrimiento sexual de Michèle (Circé Lethem), una adolescente de Bruselas, después de conocer a Paul (Julien Rassam), un chico de París. Al final del filme, la protagonista y su amiga Danielle (Joëlle Marlier) asisten a una fiesta en una casa de *banlieue*. Michèle solo desea bailar con su amiga, quizás porque no soporta que Danielle baile con otros muchachos. Al final de la fiesta, ambas atraviesan una extensa finca, el último tramo de su trayecto se muestra desde un estático gran plano general, extraño en un filme de primeros planos de seguimiento. La protagonista se acerca al espectador y señala hacia el lado en el que está la cámara, enseñándole a su amiga que allí le espera su amante. La amiga se dirige hacia el muchacho y abandona el cuadro. ¿Qué ha ocurrido? Michèle ha conocido a Paul para *entregárselo* a Danielle. “Ahora ya podré vivir de nuevo como antes”, expresa Michèle mientras vuelve atrás, deshaciendo el trayecto recorrido (Fig. 2, arriba).

Noche y día cuenta la historia de dos jóvenes enamorados de provincias, Julie (Guilaine Londez) y Jack (Thomas Langmann), mudados recientemente a un pequeño apartamento de París. Viven el idilio del primer amor, sin amigos, sin muebles ni teléfono, sin planes futuros, hasta que Julie conoce a Joseph (François Négret), el conductor del mismo taxi que Jack maneja durante la noche. Uno de noche, otro de día, ambos se convierten en amantes de Julie. Ella no se plantea dejar a Jack y tampoco renuncia a sus noches con Joseph, pero, al final del filme, de manera

abrupta y sin una clara explicación, Julie abandona el apartamento sin conocer exactamente qué es lo que la lleva a ello. “Lo que parecía posible se convierte en imposible”, dice la voz de Akerman. Después, Julie sale de su piso, ya es de día, la protagonista avanza con determinación por la calzada y dirige su mirada a cámara. El movimiento es inverso al de *Portrait d’une jeune fille* (Fig. 2, abajo). Aquí, la cámara sigue al personaje en *travelling* frontal, o más bien se aleja y es Julie quien la sigue. Al lado de la cámara hay algo que le hace sonreír, parece que Julie recupera la felicidad que sentía cuando paseaba sola de noche canturreando por las calles de París. El abandono parece una liberación. Pero, ¿hacia dónde mira Julie?

Ambos finales explican una desincronía –una “distancia”, dice Stéphane Bouquet a propósito de *Noche y día* (2004, 206)– entre el deseo del sujeto y su realización. Michèle desea a Danielle y, si *entrega* a Paul a su amiga, es quizás porque prefiere asumir la imposible realización de su deseo que seguir viviendo en la angustia de una posibilidad futura. Julie, por su lado, quiso vivir un amor que no tenía cabida dentro del tiempo y del espacio, de las normas y las convenciones, y, después de conocer ese amor de día y de noche, prefiere renunciar a todo a quedarse con solo una parte. La relación entre la protagonista y la cámara acompaña la desincronía de su sentimiento, enfatiza el movimiento de retirada del sujeto – de alejamiento hacia alguna parte o de regreso hacia sí–, y este movimiento invita a pensar un vínculo secreto y no-revelado con el deseo.

En su estudio sobre semiótica, cine y feminismo, una de las conclusiones a las que llegaba Teresa de Lauretis era que el objetivo del cine feminista debería residir en “reconstruir u organizar la visión a partir del *imposible* lugar del deseo femenino” (de Lauretis

1992a, 110–13): *imposible* porque, en el lenguaje clásico, la mujer ha sido objeto de representación, pero no sujeto portador de la mirada y porque, en tanto que espectadora, su mirada se ha visto sujeta a una construcción masculina del deseo. En *Portrait d’une jeune fille* y *Noche y día* la “reconstrucción de la visión” pasa por crear una mirada alternativa que no revela, sino que esconde, y por lo tanto, cuestiona lo visible, y, con ello, siguiendo con de Lauretis, la construcción masculina del deseo.¹

Je tu il elle (1974), la ópera prima de Chantal Akerman, nos sitúa delante de una nueva desincronía de la visión cuando en la tercera y última parte del filme Julie, interpretada por la misma Akerman, comparte sábanas con su amante (Claire Wauthion) y se muestra sexualmente activa. El carácter transgresor de la escena no reside solo en su contenido sexual y lésbico, sino en la ambigua forma de establecer un proceso de identificación con el deseo de la heroína. Montada con tan solo tres planos fijos, la cámara se mantiene algo apartada de la escena, no avanza, no se introduce en la escena ni conduce la mirada para satisfacer al espectador; la puesta en escena se aleja de las intenciones del cine pornográfico y se sitúa más cerca de la representación de una relación íntima, pero se trata de una intimidad que no llegamos a ver (Fig. 3, arriba). “Rodada incómodamente directa y sin embargo distanciada, aportaba una perspectiva inesperada, distinta, sobre el voyerismo, el exhibicionismo y la imagen de la mujer en la pantalla, así como sobre la representación cinematográfica del deseo sexual entre mujeres”, escribe Janet Bergstrom (2001, 34). Brenda Longfellow argumenta también que, frente al contenido sexual, lésbico e intencionadamente transgresor de Akerman, “la escena resiste decididamente el voyerismo tanto por la distancia de la cámara que enmarca

sus cuerpos en una toma larga como por la incapacidad de sus movimientos corporales. Su forma de hacer el amor es una representación no de fusión imaginaria, sino de juego y desafío irónico” (1989, 86).

Según la postura de Bergstrom y Longfellow, la resistencia que la escena plantea al voyerismo tradicional implica una resistencia a la construcción de un placer visual en el que la satisfacción del deseo del personaje equivale a la del espectador. He aquí el argumento de Laura Mulvey en su influyente ensayo “Placer visual y cine narrativo”², para quien “la mujer habita la cultura patriarcal en tanto que significativa para el otro masculino” y el cine de mujeres debe “socavar la propia mirada voyerista-escopofílica que constituye un elemento fundamental del placer fílmico tradicional” (2001, 377). Para Mulvey, el lenguaje del cine de mujeres, lo que denominó un “nuevo lenguaje del deseo” (2001, 367), debe pasar por destruir las formas de placer visual que el cine dominante ha construido mediante un proceso de identificación que parte de un modo de mirar propio del deseo masculino. De este modo lo argumentaba en otro de sus textos: “el placer y la implicación no son el resultado de la identificación, la tensión narrativa o la feminidad erotizada, sino que surgen de un uso sorprendente y excesivo de la cámara, del encuadre inusual de las escenas y del cuerpo humano, de la exigencia que hace al espectador para que reúna los elementos dispares” (2011, 25). Esta propuesta debería darse, según Mulvey, a través de un desplazamiento del placer de la identificación a un placer crítico del espectador. Annette Kuhn, a partir de Roland Barthes, llamaría a este desplazamiento la sustitución del “placer” por el “goce” (Kuhn 1991, 31 y 181).

Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles (1975) fue uno de los filmes de referencia no

solo para Mulvey, también para otras voces teóricas del cine feminista como Annette Kuhn (1991), Ann Kaplan (1998) o Teresa de Lauretis (1992b). Sobre la película, decía Akerman: “Creo que es un filme feminista porque hago sitio a cosas que nunca, o casi nunca, aparecen presentadas de esa forma, por ejemplo, los gestos diarios de una mujer” (1977, 115). Y no casualmente quien encarna el rol de la protagonista es Delphine Seyrig, ya entonces vinculada al movimiento feminista junto con Carole Roussopoulos.³ El filme retrata el día a día de una ama de casa, Jeanne (Delphine Seyrig), dedicada a las repetidas tareas reproductivas del hogar y del servicio a su hijo. Akerman filma su rutina, incluyendo escenas rodadas en duración real, como cuando Jeanne lava todos los platos de una comida o lleva a cabo todos los pasos para rebozar un filete de carne (Fig. 3, abajo). Muestra en su duración real lo que el cine dominante elidiría y, por el contrario, se sirve de las elipsis en las acciones que el otro cine no habría dudado en mostrar, como son los encuentros sexuales de Jeanne en su habitación, momentos de empatía psicológica que hubieran permitido conocer las preocupaciones, los deseos de Jeanne y, sobre todo, establecer una identificación directa con el personaje. Sin embargo, es en la mirada de la cámara sobre Jeanne que la cineasta reflexiona sobre la identificación con el personaje:

Ella [Akerman] ha decidido, y eso es algo que continuamente se pone de manifiesto cuando vemos sus películas, no arrastrar al espectador hasta las honduras psicológicas de la verosimilitud dramática. En lugar de eso, se produce una quiebra entre lo que se representa y la lógica que preside dicha representación (y es lo que le da sentido, la que constituye su enunciación),

poniéndose el acento en el hecho de que no son lo mismo (Bergstrom 2001, 41)

Bergstrom se refiere a la existencia de dos campos visuales en el filme, “el campo ocupado por la cámara y el campo que la cámara registra” (2001, 40). Por un lado, una observación – casi antropológica– del día a día de Jeanne; por el otro, la mirada que pone Akerman sobre la misma, despojando la escena de cualquier práctica de “voyerismo comercial” (Akerman 1977, 116). Esto permitiría ofrecer una mirada de testimonio –apasionado, amado, el de una madre– y crítica sobre la misma. La cineasta responde, con ello, a una de las cuestiones centrales del feminismo, “una reacción a nuestras madres, quienes intentaron inculcarnos el ‘femenino’ patriarcal y, de ahí, buena parte de nuestra rabia” (Kaplan 1998, 306).

En la larga entrevista que la cineasta concedió a Nicole Brenez después del rodaje de *La Folie Almayer* (2011), la teórica francesa llegaba a la conclusión de que la cineasta concibe la imagen “por un lado, contra la literalidad del acto; por el otro, contra la producción de imágenes idolátricas”. La cineasta estaba de acuerdo con esta afirmación y respondía mediante uno de sus mentores, Emmanuel Levinas, de origen judío igual que ella y a cuyos seminarios Akerman asistió durante dos años (Lebovici 2011). “Siempre busco una igualdad entre la imagen y la persona que la observa”, responde Akerman en la entrevista (Brenez 2011). La respuesta permite entender no solo el rechazo al control de la mirada del espectador, sino la necesidad de abordar la imagen como lugar entre el personaje y una mirada externa al mismo. Este modo de ver, Akerman lo denomina también a partir del término levinasiano de “cara a cara”: cuando la imagen y el observador se hallan en “una posición de igualdad”, entonces “esculpes un lugar real para

el espectador”, explica en la misma entrevista. Este lugar del espectador se asocia con el placer crítico por el que, según Mulvey, debería abogar el cine de mujeres. A través del pensamiento levinasiano, Akerman concibe el sentido estético y ético de sus imágenes. Y, en la arquitectura conceptual de Levinas, el “cara a cara”, “esencia de todo lenguaje” (Levinas 2012, 231), emerge una particular concepción del deseo y de la relación con el otro próxima a la que viven las protagonistas del cine de Akerman. ¿De qué manera el “nuevo lenguaje del deseo” mulveyano encuentra soluciones o nuevas propuestas en la propuesta de Levinas? Esta será una de las cuestiones que abordaremos en las siguientes páginas.

La alteridad de lo “femenino”

Como vimos, *Portrait d'une jeune fille* explica un momento de cambio de la protagonista, de transición hacia la edad adulta a partir del conocimiento del deseo y el descubrimiento sexual. Otro de los *coming-of-age* de Akerman fue *J'ai faim, j'ai froid* (1984), la pieza que hizo para la serie *Paris vu par... vingt ans après*. En esta, dos quinceañeras procedentes de Bruselas visitan París por primera vez, deambulan por la ciudad de noche, tienen hambre y frío, pero sobre todo esperan algo, a alguien y sucumben al deseo masculino cuando, hacia el final del cortometraje, un chico termina durmiendo con la mayor de las dos. “Tengo ganas de besarte”, le dice a la chica. “Bésame entonces”, responde ella. “Tengo ganas de amarte”; “ámame, entonces”, continúa. Sus respuestas, automáticas como las de Ariane en *La cautiva* cada vez que es llamada por Simon, revelan la misma pasividad. “Así, ya está hecho”, dirá la mañana siguiente la mayor a su amiga. En *Portrait d'une jeune fille*, escuchamos la misma respuesta cuando la protagonista, Michèle, y su amiga

Danielle, conocen a dos chicos en un pub y cada una se besa con el otro. “De este modo, ya está hecho”, dice Danielle. Estas mismas palabras podría pronunciarlas Julie, la protagonista de *Je tu il elle*, después de satisfacer el apetito sexual de un camionero (“él”) y antes de encontrarse con su amante (“ella”).

La acción tiene lugar en la segunda parte del filme, cuando Julie, interpretada por la misma Akerman, decide salir de su habitación para encontrarse con el mundo. Hace autostop en la carretera y es entonces que el camionero (Niels Arestrup) la sube. No conocemos el destino de la protagonista, ni la acción que quiere llevar a cabo, tampoco si el camionero le interesa realmente a Julie. Montados en el vehículo, la heroína se limita a observarlo, a escuchar, a sonreír, a comer, a obedecer a lo que el hombre le ordena. Akerman sitúa a Julie en la posición que tradicionalmente ha ocupado la mujer en la imagen: es un objeto de deseo para el camionero y Julie, una espectadora de los deseos de él y no duda en enfatizar la diferencia entre ellos mediante el gesto, la mirada, la palabra y el encuadre. Él tiene el lenguaje, acapara el discurso, pero también el gesto, puesto que solo él es sexualmente satisfecho después de ser masturbado por Julie. Poco a poco, Julie queda relegada al lugar del espectador, la cámara se mantiene fija en el rostro del hombre y Julie pierde su contraplano. Las imágenes nos sitúan delante de un plano/contraplano sin correspondencia: Julie sigue mirándolo, buscando una forma de relacionarse con él; el camionero, en cambio, solo considera su placer sin ofrecer nada a cambio.

Escribía Maria Mercè Marçal que “lo que a menudo se denomina cultura ‘femenina’ solo puede designar un espacio conquistado y/o permitido y/o asignado a las mujeres en el interior de la cultura masculina” (Julià 2007,

191). En los tres filmes, el encuentro con el hombre significa el aprendizaje de un deseo que forma parte de la cultura masculina. Pero su forma de abordarlo no es queriendo entrar en él, conquistándolo, pidiendo permiso o asignación, tampoco oponiéndose a él, sino mostrando este encuentro desde la indiferencia. Esta indiferencia ya se manifiesta en la primera parte de *Je tu il elle*, cuando Julie, sola en su habitación, se desnuda y se acerca a la ventana que da a la calle. “Me quedé inmóvil y desnuda para que los otros transeúntes pudieran mirarme”, dice en off. Entonces, un paseante se detiene, pero no tarda en irse. “Pasaba poca gente y, después, nadie. Hasta que se hizo de noche”, añade. Julie quiere satisfacer su deseo, la acabamos de ver escribiendo y reescribiendo una larga carta de amor; pero aquí no hay lugar para el exhibicionismo, tampoco se trata de una espera concreta, en palabras de Bergstrom, en este momento “la dialéctica de mirar y ser mirada se presenta con indiferencia” (2001, 39). ¿De qué manera esta indiferencia pone en cuestión precisamente la diferencia entre dos deseos?

Es aquí donde entran en juego las ideas de Levinas. El lugar que ocupa Julie delante del camionero, como Ariane en *La cautiva*, entronca con la concepción de un deseo que Levinas considera opuesto al deseo de dominio y de posesión, rol que Akerman atribuye a la mirada masculina y para quien, citando al filósofo, “la posesión es la forma por excelencia bajo la que lo Otro se vuelve Mismo convirtiéndose en mío” (Levinas 2012, 43). Por el contrario, ellas, Ariane o Julie, permanecen sujetas a una relación respetuosa con el otro: desde la pasividad, la escucha y la renuncia a su conocimiento –a querer incluir al otro en el sí mismo–. He aquí un deseo que, según el filósofo, se inclina hacia la exterioridad –hacia el otro– y no ambiciona la totalidad,

pues eso formaría parte de un deseo de necesidad, de poder –Levinas identifica la totalidad y el poder con el fascismo– fundado en el sí mismo. El otro, que Levinas denomina también “rostro”, es, para el sujeto que lo mira, expresión significativa por sí mismo: se manifiesta como “revelación” y no admite un “des-velamiento” por parte de quien lo mira o lo interroga, pues su presencia “desborda absolutamente toda idea que pueda tener de él” (Levinas 2012, 74 y 91). En la última parte de *La cautiva*, Ariane expresa en palabras esta relación con el otro, cuando Simon se da cuenta de que nunca conseguirá poseer a Ariane como desea: “Quieres saberlo todo, como si eso cambiara algo. Yo no te pregunto nada. Ni en lo que piensas, ni en lo que sueñas. Y si me contaras todo, creo que te amaría menos. Te amo también porque hay una parte de ti que no conozco. Imagino que tienes este mundo en el que no tengo acceso. Me intriga. Sé que está cerrado para mí y esto me gusta”; a lo que Simon le responde: “Para mí, el amor es justo lo contrario”.

Las palabras de Ariane entroncan con un deseo que renuncia a la totalidad y Levinas define este comportamiento bajo la idea de lo “femenino”. Este término, que Levinas asocia a “debilidad”, “fragilidad”, “dulzura”, “pasividad” o “ausencia de lenguaje”, generó numerosas críticas entre las teóricas feministas. La primera de ellas vino de Simone de Beauvoir, quien, tras la publicación de *Le Temps et l'Autre* (1979), escribió que Levinas partía de la relación dialéctica hombre-mujer, considerando al hombre como sujeto y a la mujer como otro. Sin entrar en debate sobre la terminología levinasiana, tomaremos la postura de estudiosas como Chalier (2007), Chanter (2001), Ainley (2001) o Cassigoli (2008), quienes, al contrario, ven en Levinas una posible apertura a las reflexiones sobre el feminismo. Según Tina Chanter, por ejemplo, cuando

Beauvoir critica a Levinas “omite que el proyecto filosófico general de Levinas consiste en elevar la noción de alteridad por encima de la noción de totalidad” y que lo femenino llega como elemento “fuera del ser” y como una “interrupción de las categorías viriles de dominio, dominación y posesión” (Chanter 2001, 2 y 16). Según esta postura, a través de lo femenino, Levinas no trataría tanto de “pensar la esencia de la mujer sino buscar figuras concretas de presentación del Otro” (Dubost 2006, 334).

En *Figures du féminin*, Catherine Chalier se adentra en estas figuras partiendo de la premisa que, dentro de la obra de Levinas, lo femenino es fundamental no solo para el “pensamiento de la diferencia”, sino para “la destrucción de lo propio” y la “liberación de un espacio de trascendencia que él [Levinas] denomina ‘metafísico’” (Chalier 2007, 9). Las heroínas de Akerman, lo hemos visto, a través de la mirada opuesta a la posesión y al dominio, apelan a la diferencia y a la interrupción de las categorías viriles de dominación a las que se refiere Chanter. Sin embargo, ¿cuál es el espacio de trascendencia que liberan? Este deberemos verlo en el lugar al que la mirada del otro no tiene acceso: en aquello que la heroína preserva de sí como ser separado del otro, ese lugar que Simon no puede ver de Ariane y que esta concibe en sus sueños, en su habitación. “La mujer es la condición del recogimiento, de la interioridad de la Casa y de la habitación”, escribe Levinas (2012, 171). La habitación, para Chalier, es una de estas figuras que el filósofo concibe a partir de lo femenino, porque marca el principio de separación y prepara un nuevo lenguaje, un lenguaje de igualdad con el otro –el “cara a cara” en la terminología levinasiana–, pero también de intimidad en tanto que prepara el lenguaje desde la separación del otro. De este modo lo

concibe Levinas: “La habitación y la intimidad de la morada hace posible la separación del ser humano y supone una primera revelación del Otro” (Levinas 2012, 166).

Poética del encerramiento

Je tu il elle arranca en una habitación. Julie la desordena, modificando su entorno, transformando su espacio más cotidiano, conocido e íntimo. Después, decide desprenderse de todo lo que no sirve hasta quedarse desnuda y con solo un colchón. El sexto día en la habitación, empieza a escribir una carta que no llegará a terminar: tres hojas primero, después seis más para decir lo mismo, mientras come azúcar en polvo; duerme, se despierta, vuelve a escribir y lee lo que ha escrito antes de tumbarse de nuevo en su colchón. Julie prepara su deseo desde la redundancia de gestos excesivos y tediosos a partes iguales. Para Gilles Deleuze, esas imágenes fueron clave para pensar la importancia del cuerpo en el cine moderno, pues Akerman nos convida a ver un relato a partir del encadenamiento de las posturas y comportamientos del cuerpo (Deleuze 2004, 260–61). Y junto a esa desarticulación de las actitudes habituales del cuerpo –*Saute ma ville* (1968), la primera pieza de Akerman, ya se interesó en ello–, el *décalage* entre la imagen y la palabra, entre la voz que Akerman utiliza para describir sus acciones y su desarrollo, contribuyendo todo ello a un “desorden posicional” en el que “la movilidad es privilegiada sobre la finalidad” (Margulies 2018, 70–71 y 124). En suma, Akerman se distancia del lenguaje dominante para acercarse, quizás, a la escritura femenina que, según Hélène Cixous, pasa por la recuperación del cuerpo de la mujer (2015, 37 y 78; 1995, 58), pero también, en términos de Claire Johnston, por “destruir el armazón del cine burgués masculino dentro del texto de la película” (1999, 38).⁴ En

palabras de Chaliel, Julie se expresaría desde “el saber de un cuerpo que convierte en inútil cualquier otro aprendizaje” (2007, 72).

Las imágenes de la primera parte de *Je tu il elle* entroncan con las ideas que Levinas escribe en torno a la habitación, un lugar que, según el filósofo, permite la “sensibilidad” del pensamiento, de toda experiencia, porque no apunta a ningún objeto, sino que pertenece al orden del placer, al “estar dentro”, “en el interior de” (2012, 147). Y este estado, que precede al encuentro con el otro, tiene lugar mediante un “lenguaje sin enseñanza, lenguaje silencioso, acuerdo sin palabras, expresión en lo secreto” (Levinas 2012, 177). En la habitación, Julie haría posible entonces dicho encuentro mediante este lenguaje que precede al lenguaje del “cara a cara”: con “él”, con “ella”. Sin embargo, después de saciar su deseo, Julie no solo abandona a su amante (“ella”), sino que regresaría a su habitación (“je”). “Y me fui”, dice la voz de Julie, repitiendo la frase con la que iniciaba la película.

El regreso también está presente, como vimos, en *Portrait d'une jeune fille*; “ahora ya podré vivir de nuevo como antes”, dice Michèle mientras vuelve hacia atrás, enmarcada en un gran plano general que enfatiza su aislamiento. El regreso de Michèle, como el de Julie al final de *Je tu il elle*, revela una tendencia en el cine de Akerman que Jacques Polet denominó como una “problemática del encerramiento” (1982) a partir de los primeros trabajos de la directora. En uno de ellos, *La chambre* (1972), el deseo ya se representa como un viaje de regreso. En este filme, de tan solo diez minutos de duración, vemos a la cineasta reposando en su cama, despertándose poco a poco, comiéndose una manzana –primero se la mira con duda, después la muerde, lentamente primero, brutalmente

después— y volviendo finalmente a su cama. Igual que en *Je tu il elle*, nos encontramos con un relato circular que explica un viaje sobre el deseo⁵, en este caso, a través de una panorámica cuyo cambio de sentido marca cada nueva acción del personaje y cuya trayectoria enfatiza tanto el sentido circular del relato como su encerramiento (Fig. 4).

La habitación en el cine de Chantal Akerman es un lugar de partida hacia el otro, pero también de regreso después de la ruptura; de salida y regreso al vientre de la madre —esa madre que tanto obsesionó a Akerman desde *Jeanne Dielman* y *News from Home* (1977) hasta *No Home Movie* (2015)—. La habitación encarna, por lo tanto, un inicio y un final, pero en el que permanecer es su objetivo: “Ella se encuentra allí para estar sola, y terminará encontrándose sola, y soltera, y escribiendo”, confiesa Akerman sobre sus heroínas y sobre sí misma (Akerman 2004, 178). Es un lugar de creación de una subjetividad —ese “tiempo del yo” que define la primera parte de *Je tu il elle*—, de un lenguaje sin código, como vimos, y quizás también de una primera idea del otro: en este sentido entendemos las cartas que Julie escribe en su habitación. En tanto que lugar de intimidad, retirado de la luz, es refugio para la no-revelación: el de los sueños de Ariane, lejos del espacio de Simon; el escondite de Julie, apartada de la mirada de los paseantes; el lugar que explica, en suma, el deseo de las heroínas fuera de lo visible, también el de Julie en *Noche y día*, el de Michèle en *Portrait d'une jeune fille*. El mismo Levinas habla de este deber de renunciar a lo visible, que identifica con la totalidad. Para él, “es preciso que lo invisible se manifieste, para que la historia pierda su derecho a la última palabra”, pero “la manifestación de lo invisible no trae a la evidencia” (Levinas 2012, 276). En el cine de Akerman, la habitación como figura de lo “femenino” detiene también

la totalidad de lo visible, porque “lo que se descubre no se ofrece como significación” (Levinas 2012, 295). He aquí el “tú” que no vemos en *Je tu il elle*, entre el “yo” y el “él”/“ella”. El “tú” que moviliza el lenguaje del deseo y que precede al encuentro del otro, pero también al (re)encuentro con el yo. Este “tú” que moviliza el lenguaje del deseo y sin el que, según Genuite y Azoury, “no existirían las cartas, el viaje, los besos, y todavía menos la película” (2004, 178).

Conclusiones. ¿Un “nuevo lenguaje del deseo”?

Al inicio de estas páginas, decíamos que el deseo de Ariane en *La cautiva* permanece escondido, secreto, inalcanzable y, por otro lado, es un deseo al que la heroína parece renunciar. Sin embargo, esta afirmación conllevaría pensar en Simon como el único punto de vista del filme, sería pensar que la desaparición de Ariane al final del metraje corresponde a una renuncia de la heroína a su deseo y no a su realización más allá de lo que Simon pueda ver. Cuestionar lo visible, según de Lauretis, debe ser uno de los objetivos del cine feminista, y en ello encontramos también otros dos filmes, *Portrait d'une jeune fille* y *Noche y día*, en los que la cámara deja de seguir a la protagonista para mantener en secreto, como Ariane fuera de la mirada de dominio de Simon, el lugar hacia el cual se dirige. Cuestionar lo visible en la representación del deseo fue importante para las teóricas feministas, porque suponía distanciarse de la realización masculina del deseo. Y para ello, propusieron romper con el proceso de identificación del espectador. Akerman lo expuso en *Jeanne Dielman*, ofreciendo un doble campo de visión entre una mirada de testimonio, antropológica a Jeanne, y la mirada distanciada, crítica de la cámara. *Je tu il elle* presentaba otro ejemplo de esta doble visión, al mostrar la escena de

sexo entre Julie y su amante de forma íntima y despojada, en palabras de Akerman, de toda forma de “voyerismo comercial”.

Esta quiebra en el campo de visión, como vimos, proviene de una aproximación ética y estética cercana a la cuestión de la alteridad en Emmanuel Levinas, cuyas ideas influyeron a la cineasta al interesarse en cómo filmar al otro y pensar en el cine como una forma de relación de igualdad entre la imagen y el observador. Nuestra intención era ver cómo el deseo a partir del cual Levinas articula su fenomenología entronca también con la representación del deseo en el cine de Chantal Akerman. La renuncia a la totalidad de las heroínas akermanianas se plantea como oposición, desde la diferencia del deseo masculino y asumiendo rasgos que Levinas identifica dentro de “lo femenino”: pasividad, fragilidad, secreto, silencio. He aquí a Ariane obedeciendo a Simon en *La cautiva*, a Julie delante del camionero en *Je tu il elle*, a las heroínas de *J'ai faim, j'ai froid* o a la cita que Michèle y Danielle tienen con los dos muchachos en un pub en *Portrait d'une jeune fille*. Esta noción de lo “femenino”, considerada como una interrupción a la totalidad, a las

categorías de dominación y posesión asociadas a lo masculino, permite, según Chalier (2007) o Chanter (2001), ensanchar el pensamiento feminista y ofrecer nuevas lecturas en la relación de la mujer con el deseo, el lenguaje o el tiempo.

Desde *La chambre*, la habitación ha sido no solamente un lugar privilegiado dentro del universo narrativo de Akerman, sino que define el deseo de sus heroínas. La problemática – poética – del encerramiento a la que se refirió Polet, en términos levinasianos, precede el lenguaje del “cara a cara”, el principio de una escritura que rompe con toda forma de lenguaje para crear un lugar en el que todavía no se habla: así lo muestra la primera parte de *Je tu il elle*. La habitación, lugar de intimidad y separación a la par, recogimiento que acoge al otro, crea un lugar entre el “yo” y “él”/“ella”, el lugar en el que, en el cine de Akerman, identificamos el “tú”, cuya manifestación no tiene lugar, pero moviliza el lenguaje del deseo. Este doble movimiento, que hemos visto a partir de una quiebra en el proceso de identificación y de una oposición al dominio de la mirada, continuaría la investigación de lo que Mulvey sugirió como un “nuevo lenguaje del deseo” al margen de la mirada masculina fundada en la escopofilia, el voyerismo o el fetichismo.

1/ En *La caricia del cine* escribíamos en torno a la potencia afectiva que surge de este encerramiento a partir del ensayo de Giorgio Agamben, *Lo abierto*, y de la herencia del cine de Michelangelo Antonioni (Vilaró Moncasí 2017, 177–82).

2/ El artículo original, “Visual Pleasure and Narrative Film”, fue publicado en 1975 en la revista *Screen* 16 (3): 6–18.

3/ Delphine Seyrig y Carole Roussopoulos realizaron, entre otras piezas, *Scum Manifesto*, solo un año después de la salida de *Jeanne Dielman*. En 1982, junto con Ioana Wieder, crean el Centro Audiovisual Simone de Beauvoir.

4/ El texto original de Johnston, titulado “Notes on Women’s Cinema”, fue publicado en 1973 por la Society for Education in Film and Television.

5/ Chantal Akerman hizo una segunda versión de la película con una voz en off que explica la historia de un deseo y la ruptura de una relación. El texto fue publicado en la monografía que el festival Bande(s) à part dedicó a la cineasta en 2014 (Akerman 2014).

Referencias bibliográficas

- Ainley, Alison. 2001. "Levinas and Kant: Maternal Morality and Illegitimate Offspring." En *Feminist Interpretations of Emmanuel Levinas*, editado por Tina Chanter, 203–23. University Park, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.
- Akerman, Chantal. 1977. "Jeanne Dielman. 23 Quai du Commerce, 1080, Bruxelles." *Camera Obscura* 1(2): 115–21. https://doi.org/10.1215/02705346-1-2_2-115
- _____. 2004. *Chantal Akerman. Autoportrait en cinéaste*, editado por Chantal Akerman y Claudine Paquot. París: Centre Georges Pompidou / Cahiers du cinéma.
- _____. 2014. "La Chambre 2." *Bande(s) à part* 25. Traducción española en *Lumière*: <http://www.elumiere.net/especiales/akerman/lachambre2.php> [acceso: 2 de octubre de 2020]
- Bellour, Raymond. 2000. "Ces images d'un malheur sans partage." *Trafic* 35: 20–24.
- Bergstrom, Janet. 2001. "Chantal Akerman y el espíritu de los años 70." *Lectora: revista de dones i textualitat* 7: 34–45.
- Bouquet, Stéphane. 2004. "Nuit et jour". En *Chantal Akerman. Autoportrait en cinéaste*, editado por Chantal Akerman y Claudine Paquot, 206. París: Centre Georges Pompidou / Cahiers du cinéma.
- Brenez, Nicole. 2011. *Useful Book #1: Chantal Akerman. The Pajama Interview*. Viena: Ed. Filmmuseum. Traducción española en *Lumière*: <http://www.elumiere.net/especiales/akerman/entrevistapijama.php> [acceso: 2 de octubre de 2020]
- Cassigoli, Rossana. 2008. "La morada y lo femenino en el pensamiento de Emmanuel Levinas." En *Pensar lo femenino. Un itinerario filosófico hacia la alteridad*, coordinado por Rossana Cassigoli, 59–74. Ciudad de México: UNAM.
- Chalier, Catherine. 2007. *Figures du féminin. Lecture d'Emmanuel Levinas*. París: Des femmes-Antoinette Fouque.
- Chanter, Tina. 2001. "Introduction." En *Feminist Interpretations of Emmanuel Levinas*, editado por Tina Chanter, 1–27. University Park, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.
- Cixous, Hélène. 1995. *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos.
- _____. 2015. *La llegada de la escritura*. Buenos Aires: Amorrortu.
- De Lauretis, Teresa. 1992a. *Alicia ya no: feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Cátedra.
- _____. 1992b. "Repensando el cine de mujeres. Teoría estética y feminista." *Debate feminista* 5: 251–77. <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1992.5.1569>
- Deleuze, Gilles. 2004. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Dubost, Mathieu. 2006. "Féminin et phénoménalité selon Emmanuel Lévinas." *Les Études philosophiques* 78: 317–34. <https://doi.org/10.3917/leph.063.0317>
- Genuite, Magalie y Philippe Azoury. 2004. "Je tu il elle." En *Chantal Akerman*.

Autoportrait en cinéaste, editado por Chantal Akerman y Claudine Paquot, 178. París: Centre Georges Pompidou / Cahiers du cinema.

Johnston, Claire. 1999. "Women's Cinema as Counter-Cinema." En *Feminist Film Theory. A Reader*, editado por Sue Thornham, 31–40. Edimburgo: Edinburgh University Press.

Julià, M. Lluïsa. 2007. "Añoranzas y paraísos femeninos en la obra de Maria-Mercè Marçal." En *Políticas del deseo*, editado por Marta Segarra, 191–208. Barcelona: Icària.

Kaplan, E. Ann. 1998. *Las mujeres y el cine: a ambos lados de la cámara*. Madrid: Cátedra.

Kuhn, Annette. 1991. *Cine de mujeres: feminismo y cine*. Madrid: Cátedra.

Lebovici, Élisabeth. 2011. "No Idolatry and Losing Everything that Made You a Slave: Chantal Akerman." *Mousse Magazine* 31. <http://moussemagazine.it/chantal-akerman-elisabeth-lebovici-2011> [acceso: 2 de octubre de 2020]

Levinas, Emmanuel. 2012. *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Sígueme.

Longfellow, Brenda. 1989. "Love Letters to the Mother: The Works of Chantal Akerman." *Canadian Journal of Political and Social Theory* 13 (1–2): 73–90.

Margulies, Ivone. 2018. *Nada ocurre. El hiperrealismo cotidiano en Chantal Akerman*. Barcelona: Editorial 8mm.

Mulvey, Laura. 2001. "Placer visual y cine narrativo." En *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, editado por Brian Wallis, 364–77. Madrid: Akal.

_____. 2011. "Cine, feminismo y vanguardia." *Youkali* 11: 15–25.

Polet, Jacques. 1982. "La Problématique de l'enfermement dans l'univers filmique de Chantal Akerman." En *Chantal Akerman*, editado por Jacqueline Aubenas, 169–76. París: Ateliers des arts.

Vilaró Moncasí, Arnau. 2017. *La caricia del cine. La invención figurativa de la Nouvelle Vague*. Santander: Shangrila.

Cómo citar Vilaró Moncasí, Arnau. 2020. "Historia de una habitación. El lenguaje del deseo en el cine de Chantal Akerman." *Comparative Cinema*, Vol. VIII, No. 15, pp. 134-146. DOI: 10.31009/cc.2020.v8.i15.02