

Silencios hápticos, ecos de la salmodia y retratos sonoros. Exploraciones del sonido en el cine de Chantal Akerman**

Haptic Silences, Echoes of Psalmody and Sound Portraits: Explorations of Sound in the Cinema of Chantal Akerman**

El trabajo con el sonido y el silencio es central en la experiencia sensorial que logra el cine de Chantal Akerman. En ocasiones domina la casi ausencia de palabra, en otras su voz es central o destacan los sonidos de los lugares que encuentra en su exploración cinematográfica. Me pregunto ¿qué aportes pueden destacarse en el trabajo con el sonido y el silencio del cine de Akerman?, y ¿cómo estos aportes contribuyen a suscitar la experiencia corporal de la persona espectadora? Me centraré en el análisis comparativo de *D'Est* (1993), *Là-bas* (2006) y *Tombée de nuit sur Shanghai* (2007) de Akerman, especialmente reveladoras en el trabajo del “silencio háptico”, los “ecos de la salmodia” y el “retrato sonoro”. Me apoyaré en estudios previos sobre el trabajo sonoro en el cine de la directora y en la importancia concedida a lo corporal de la teoría fílmica feminista de las últimas décadas.

Palabras clave

CHANTAL AKERMAN
SILENCIO HÁPTICO
SALMODIA
CINE ACENTUADO
RETRATO SONORO
CUERPO
AUTOETNOGRAFÍA
ESPECTATORIALIDAD
ESTUDIOS SOBRE CINE
ESTUDIOS DE GÉNERO

Working with sound and silence is central to the sensory experience achieved in Chantal Akerman's cinema. At times, there is an almost complete absence of words, while at others her voice is central, or the sounds of the places she encounters in her cinematic exploration stand out. I wonder what contributions might be made to the work with sound and silence in Akerman's films, and how do these contributions have an influence on the bodily experience of the viewer. I will focus on a comparative analysis of *D'Est* (1993), *Là-bas* (2006), and *Tombée de nuit sur Shanghai* (2007) by Akerman, especially revealing in their work with “haptic silence,” “echoes of psalmody,” and “sound portrait.” I will draw on previous studies on sound work in the director's cinema and on the importance given to the corporeal in feminist film theory in recent decades.

Keywords

CHANTAL AKERMAN
HAPTIC SILENCE
PSALMODY
ACCENTED CINEMA
SOUND PORTRAIT
BODY
AUTOETHNOGRAPHY
SPECTATORSHIP
FILM STUDIES
GENDER STUDIES

Introducción

Más allá de la importancia concedida a lo visual, el cine de Chantal Akerman se constituye a partir de diversos elementos que movilizan una experiencia sensorial en la que los sonidos y el silencio son parte fundamental. El trabajo sonoro se inscribe en la forma que adoptan las películas de la directora, en la que se materializan sus dolencias y búsquedas personales, con las que podemos conectar las espectadoras y espectadores que permanecemos atentos frente a la pantalla. Si el trabajo de Akerman puede entenderse como una suerte de autoetnografía que nace de las búsquedas personales de la directora y conecta con microculturas, procesos históricos o cuestiones sociales más amplias (Kiani 2018; Moreno Pellejero 2021; Russell 1999), la directora también genera una suerte de etnografías sonoras urbanas o domésticas, en ocasiones más próximas al documental y en otras a la ficción.¹

La ausencia de palabra puede vincularse a la pereza en filmes performativos o próximos al slapstick en los que la misma Akerman actúa, pero cuando se trata de una búsqueda del ritual perdido y del pasado familiar vinculado al Holocausto, los silencios hablan. La voz de Akerman, plana y ronca, puede recordar al cántico de la sinagoga como también a la recitación de algunos de sus personajes, mientras que la protagonista de *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) lamenta la pérdida de acento de su hijo. Los lugares que Akerman encuentra en sus películas más próximas al nomadismo y al exilio se convierten en un paisaje sonoro con algunos sonidos aislados para exaltarlos sobre el resto y voces en un idioma familiar, pero extranjero, para la propia directora. Akerman puede exaltar sonidos y ruidos ordinarios con los que contribuye a crear una distancia respecto a la imagen, al mismo tiempo que puede unir los *découpages* entre escenas. En otras ocasiones hay una sincronía libre con lo mostrado en la imagen como un contrapunto que contribuye a hacer sentir aquello mostrado, en lugar de explicarlo.

En todo ello está presente el dolor de la errancia familiar como hija de supervivientes de Auschwitz. Akerman no cree en Dios, pero se siente atraída por el ritual perdido y el pasado familiar, lo que también

* Ariadna Moreno Pellejero

ariadna.mope@gmail.com / ampellejero@unizar.es / orcid.org/0000-0003-3868-0892

Doctora en Comunicación por la Universitat Pompeu Fabra con una tesis sobre el cine de Chantal Akerman. Es licenciada y máster en Historia del Arte por las universidades de Zaragoza y Barcelona. Trabaja como Técnica de Relaciones Internacionales en la Alianza UNITA de UNIZAR y, como gestora cultural, ha colaborado con Etopia en Zaragoza, el cine OCHOYMEDIO o la Sección Cultural de la Embajada de España en Ecuador.

** Este artículo parte de la tesis doctoral *La forma-ritual del cine de Chantal Akerman. Hacia un espectador encarnado*, la cual ha sido reconocida con el 1º premio de la XXXV edición de los Premios CAC (Consell de l'Audiovisual de Catalunya), a la investigación sobre Comunicación Audiovisual, y la 1ª Mención Honorífica del Premio a la Investigación en Humanidades y Arte de la Real Academia de Doctores de España de 2023.

está presente en el trabajo sonoro de sus películas. La directora respeta la tradición de la iconofobia judía que niega las imágenes explícitas y la idolatría para encontrar en los silencios y en la palabra que sigue los cánticos judíos un modo de expresión con el que hacer sentir sin necesidad de recrear imágenes. Con ello, parece apreciarse una estructura ética en la concepción de la imagen, que Akerman relacionaba con el pensamiento levinasiano en referencia al otro (Akerman 2011a). En esta línea, la teórica Veronica Pravadelli reconoce un vínculo entre la sonoridad del cine de Akerman y la iconofobia judía, revelada en el trabajo de Levinas y en el Antiguo Testamento, según la cual el oído se superpone a la vista desde el momento en el que la palabra precede a la creación (Levinas [1949] 2003, 148; Pravadelli 2000, 171–73). Akerman abre *Lettre d'une cinéaste* (1984) leyendo un pasaje del Éxodo que cita recurrentemente en su cinematografía y su trabajo artístico, referido a ese rechazo a la adoración de las imágenes: “No harás ídolo ni imagen alguna de lo que esté arriba en el cielo, ni abajo en la tierra, ni en las aguas debajo de la tierra”² (Éxodo XX, Akerman [2000] 2024, 757). A Akerman le interesaba este rechazo en su búsqueda de la imagen justa y la ritualidad que trata de recuperar en su cine.

Si la palabra y la oralidad del cine de Akerman pueden enlazar con la iconofobia, la relativa ausencia de palabra parece enlazar con su pasado familiar. El silencio de Jeanne Dielman se transmuta en la mudez de las personas al otro lado de la pantalla, quienes nos adentramos en sus silencios. La teórica Delphine Horvilleur percibe en ello la puesta en imágenes del silencio materno, preservando también así la prohibición de la representación que se encuentra en la Torá (Horvilleur 2015). De este modo, el uso de los sonidos y los silencios, así como de la palabra, puede vincularse además con el tabú judío de la representación visual, al mismo tiempo que Akerman crea “autoetnografías sonoras”, vinculadas a sus ritmos, musicalidad y nomadismo. Cuando no se hace un trabajo explícito sobre la sonoridad de sus ritos, se hace una suerte de etnografía sonora del lugar que Akerman encuentra en su errancia, desde una desterritorialización que vincula con la de otras culturas en una relación entre iguales.

La artista y camarógrafa habitual de las películas de Akerman en la década de 1970, Babette Mangolte, sitúa los aportes de la directora en línea con las revoluciones sonoras del “sonido directo” que abarcarían desde finales de los años cincuenta en Francia, con los documentales y ficciones de Jean Rouch, Chris Marker o Robert Bresson, hasta los años setenta con Akerman, pasando por Jean-Luc Godard en los sesenta (Mangolte 2015). Para destacar la calidad de los sonidos directos, en el cine de Akerman hay un trabajo de regrabación de efectos y ambiente sonoro en estudio, que permite aumentar su presencia mediante una amplificación más limpia. Akerman exalta detalles que, tal y como nota Mangolte, se convierten en el sonido principal que estructura la temporalidad del filme y permite que la duración de ciertas tomas se sostenga más allá de la necesidad narrativa (Mangolte 2015; 2022). En esta línea, la teórica Barbara McBane considera que el principal interés de la propuesta sonora de Akerman reside en la relación entre el sonido, los efectos temporales y su significación indirecta; así como en el trabajo de Godard destacaría la conciencia reflexiva y deconstructiva del sonido y la imagen (McBane 2016, 39).

En este artículo es fundamental la relación que se puede establecer con la experiencia corporal y sensorial de la persona al otro lado de la pantalla, más allá de lo meramente visual que tiende a dominar los estudios sobre cine. El estímulo de la sonoridad es una parte fundamental del trabajo de la directora belga para lograr la experiencia inmersiva de su público. Aunque la reflexión sobre el modo en el que Akerman trabaja con la materialidad del silencio, la voz o los sonidos ordinarios podría ramificarse y extenderse al conjunto de su cinematografía, aquí me centraré fundamentalmente en el estudio comparativo de *D'Est* (1993), *Là-bas* (2006) y *Tombée de nuit sur Shanghai* (2007), que considero fundamentales en el trabajo de lo que he llamado el “silencio háptico”, los “ecos de la salmodia” y el “retrato sonoro”, nociones que relacionaré con diversos filmes de la cinematografía de la directora. En este caso, se trata de películas cercanas entre sí y próximas a una suerte de etnografías sonoras, con un cierto valor documental en el que Akerman cartografía los silencios y sonidos de los lugares que encuentra, de manera especialmente reveladora.

Silencio háptico: *D'Est*

En *D'Est*, Akerman captura la realidad tras la caída del Muro de Berlín y la transformación de los antiguos territorios del bloque socialista desde Alemania Oriental hasta Moscú, pasando por Polonia, Lituania y Ucrania, en varios viajes entre el verano y el invierno de 1992. El silencio de las personas y de los paisajes que Akerman encuentra durante la realización de la película se sostiene en el tiempo y se inscribe en el cuerpo de los espectadores. Este silencio no llega a ser total, pues dialoga con los sonidos del lugar, la música ambiente, las voces de las personas del Este, el violonchelo de Sonia Wieder-Atherton, o el de su maestra rusa Natalia Shakhovskaïa. Un silencio y unos sonidos que Akerman y Claire Atherton orquestan en un diálogo con planos fijos que alternan con *travellings* sostenidos en el tiempo, en una película con una estructura horizontal que avanza de manera lentamente progresiva y deja un final abierto; moviendo los sentidos del espectador a una experiencia inmersiva en la errancia de Akerman en la búsqueda de sus raíces polacas. Ya en los créditos iniciales de *D'Est* el silencio protagoniza el plano de un lugar de paso prácticamente inhabitado. Se trata de una autopista durante la noche, donde solo se escuchan los automóviles que circulan a lo lejos o se encuentran fuera del campo visual, generándose así una sinfonía de silencios y sonidos que manifiesta a la vez una cierta distancia y una cercanía entre la directora y el paisaje visual y sonoro.

En ocasiones, la música ambiente puede inundar el campo visual y favorecer las transiciones entre diversos planos. En un encadenamiento de planos unidos por música local encontramos el primero de los retratos en los interiores domésticos (Fig. 1). Se trata de una mujer en su majestuosidad, mirando a cámara sin pronunciar una palabra, lo que se sostiene en el tiempo (07:12–07:38). La dignidad de ese rostro en silencio toma una dimensión que trasciende lo meramente visual, en diálogo con la música que inunda la escena conectando con el público. En los interiores, personas retratadas en silencio frente a la cámara desafían a quienes nos encontramos al otro lado de la pantalla o presentan una mirada perdida en sus recuerdos. En ocasiones, se



Fig. 1: *D'Est* (Chantal Akerman, 1993).

muestran en acciones íntimas de la vida cotidiana, algunos comen, una joven se pinta los labios, otros escuchan música o tocan el piano. Conforman así pequeñas miniaturas domésticas que recuerdan a la pintura holandesa del siglo XVII, en planos frontales, generales, donde la luz penetra por un lateral y destaca la paleta de colores, en unos casos, de rojos y verdes, en otros, de amarillos.

Sus silencios y sus rostros, así como los de aquellos que esperan la llegada de un autobús o de un tren en el frío de los exteriores o de una estación de paso, se presentan con nobleza y misterio. En ocasiones, el silencio casi llega a ser total, dando mayor magnitud a los rostros de estos personajes; en otras, los retratos se ven exaltados por el sonido ambiente de la música del lugar, como ocurre cuando un hombre toca el piano en la sala de estar de su casa mientras un niño ve la televisión, o cuando una joven pone un vinilo en su salón y come un tentempié en la cocina mientras la música continúa inundando la escena. En otros momentos los retratos se ven exaltados por el sonido de la radio o del televisor que entra en diálogo con la fortaleza de los rostros silentes de algunas ancianas de las casas que visita la realizadora (Moreno Pellejero 2023).

En los exteriores se establece una sinfonía que plasma el sonido del lugar de manera algo acentuada, al mismo tiempo que siguen presentándose los rostros de los protagonistas prácticamente en silencio, o pronunciando algunas palabras en su lengua materna, mientras esperan la llegada de un autobús o un tren. Esto favorece la sensación de extranjería de la propia Akerman y de quienes permanecemos frente a sus películas. Michael Tarantino ha destacado la dramatización de los planos extendidos, así como la distancia al presentar los países del Este desde el punto de vista de una extraña (Tarantino 1996). Los planos frontales estáticos se reemplazan por largos *travellings* laterales en los exteriores o interiores de estaciones que Akerman encuentra en su viaje (Fig. 2). Claire Atherton, montadora de la película, recuerda su preocupación por hacer sentir el paso de una lengua a otra en la banda de sonido, en algunos momentos no sincrónica (Atherton 2021). En palabras de Akerman se trataba de “un río de voces diversas que transportan las imágenes” (Akerman [1991/1995] 2020). Se trata de sonidos que, en su conjunto, esculpen y habitan el plano, dejando que el filme surja de la materia misma, en diálogo con las imágenes, que son pensamiento (Atherton 2021).³

El Deseo del Otro, en el sentido levinasiano, lleva a la directora a tratar de comprender los rostros y paisajes observándolos, venciendo el silencio o la falta de comprensión verbal. Si un rostro animado por la mirada nos constituye como humanos, siguiendo a Levinas, Akerman busca recuperar algo de humanidad en los retratos del otro, que hablan y resisten sin necesidad de hablar. Tras la barbarie y frente a la mismidad que había caracterizado la filosofía europea occidental, Levinas proponía la alteridad, una nueva mirada al otro, a su rostro (Levinas [1961] 2002). Maureen Turim, en tanto, aprecia una comparación contemplativa entre los judíos que ya no están en el Este de Europa y la población que permanece (Turim 2019, 109).

El silencio manifiesta la imagen que no se muestra, a la que Akerman se refería al final del documental de Marianne Lambert *I Don't Belong Anywhere: The Cinema of Chantal Akerman* (2015). La cineasta consideraba que, si bien después de los campos de concentración



Fig. 2: *D'Est* (Chantal Akerman, 1993).

hay cosas que no se pueden mostrar, sí pueden saberse y sentirse. En el silencio de estos rostros Akerman puede abrir una ventana a la expresión de lo incomunicable, al encontrar en ellos algo de sus raíces familiares polacas. Theodor Adorno observaba una manera honesta de reaccionar desde las artes a la crisis de sentido tras los campos de exterminio sin nombrar la barbarie, sin representarla, donde la única esperanza es la nada; una nada que también cuestiona algo y grita en silencio (Adorno [1966] 1984). Akerman menciona que, mientras filmaba *D'Est*, podía reconocer los rostros y reconocerse en ellos, pues le hacían pensar en otros rostros familiares (Akerman y Paquot 2004, 42).

La presencia y ausencia de estos rostros se ensalza en los momentos en los que domina el silencio y la cámara permanece frente a ellos inundando la quietud ruidosa de la escena. La cineasta encuentra en sus expresiones algo revelador en su búsqueda del pasado familiar, a la vez que le hacen pensar en los años de la “lejoychtchina” influida por el *Réquiem* (1935–1940) de la poetisa rusa Anna Ajmátova, y su experiencia en las filas de las cárceles de Leningrado, manifestada en el dolor y el miedo de los rostros invocados en sus poemas (Akerman [1991/1995] 2020). Estos rostros vienen resaltados por los silencios, la casi ausencia de palabra o la sensación de extranjería de la propia directora y los espectadores respecto a lo mostrado.

Cuando Akerman evoca el pasado en el presente a través de los rostros de *D'Est*, los sentidos mostrados se entremezclan. Esto para la directora tiene que ver con su casa, con su familia y con el pasado que no llegó a conocer. Esta aproximación ética al otro a partir de la identificación con su pasado familiar, presente en la escucha y en los silencios de aquellas personas a las que halla en sus desplazamientos, también se encuentra en las películas que, junto a *D'Est*, forman parte de la tetralogía dedicada a los exilios. La cineasta belga plasma los silencios de la comunidad negra en el sur de los Estados Unidos en *Sud* (1999), de los mexicanos que tratan de cruzar la frontera de Estados Unidos en *De l'autre côté* (2002) y aquellos vinculados a las turbaciones que produce el pasado familiar en *Là-bas* (2006). Akerman se refiere, así, a los silencios de las personas que encuentra en *Sud*, a quienes pregunta acerca del asesinato racista de James Byrd Junior y sobre el racismo en Jasper, Texas: los silencios de estas personas asustan, pues no se sabe qué los precede o qué puede venir después (Akerman [2000] 2024). Este silencio, a su vez, le recuerda a aquel del que le había hablado una vez su madre en la cocina; el silencio de los campos y el miedo que producía. Esta mudez se exalta en uno de los *travellings* con los que Akerman cartografía el exterior, el cual se corresponde con lo último que James Byrd Junior habría visto antes de ser asesinado, suscitando algo entre inquietante y familiar.

En su estudio sobre la “piel del cine”, Laura U. Marks (2000) se refiere a la teoría de la “visualidad háptica”, una visualidad en la que un sentido es evocado por otro; en la que la visión activa las memorias físicas del olor, del gusto y del tacto, facilitando nuevas vías por las que el cine se inscribe en nuestros cuerpos. Pensando en el cuerpo del espectador y la espectadora, Vivian Sobchack (1992) utiliza la noción “sujeto cinestésico” no solo en relación con el cine sino también con la sinestesia y la cenestesia, dos términos científicos referidos a estructuras particulares y condiciones del *sensorium* humano, es decir,

del conjunto de percepciones del organismo, que a su vez tienen gran influencia en el pensamiento fenomenológico de Merleau-Ponty sobre el sujeto encarnado.⁴

Siguiendo la noción de “visualidad háptica” desarrollada especialmente por Marks, podría decirse que las vivencias de estas personas que Akerman encuentra, acompañadas por sus silencios y por la forma-ritual de la película en la que se integran, avivan la fisicidad de la experiencia del público (Moreno Pellejero 2023). Esta materialidad puede vincularse a lo táctil pese a la distancia de los planos generales. Asimismo, podría extenderse el término de Marks y hablar de “silencio háptico”, entendido como aquel que apela a los sentidos del espectador, haciendo sentir sin necesidad de decir, pues las pausas silenciosas ensalzan las dolencias de aquellas personas retratadas por Akerman en los filmes vinculados a los exilios o al nomadismo, así como lo hacían los silencios en la cotidianeidad de Jeanne Dielman cuando su orden se veía alterado. Los silencios devienen umbrales que conectan las vivencias y búsquedas de Akerman con las de las personas encontradas y, más tarde, con la experiencia corporal de la persona espectadora. Lo íntimo de la directora deviene colectivo en interacción con las vivencias de quienes permanecemos al otro lado de la pantalla, acercándonos aquí a la ética afirmativa de Rosi Braidotti, que propone transformar lo negativo en algo positivo (Braidotti 2018). Una transformación que pasa por dar voz a los silencios de los habitantes de las historias mostradas y por las experiencias del público.

Todo ello se ve favorecido por el trabajo de montaje, del que Atherton recuerda la interpelación que le provocaron las imágenes que Akerman había filmado para *D’Est*: “Me puse a escuchar esta materia, sentí que la estaba esculpiendo, moldeándola. Conforme trabajábamos se iban desprendiendo sensaciones que interpelaban a otras sensaciones. El miedo, el frío, la espera, los rostros formaban un eco con otros rostros, otras esperas, otros miedos” (Atherton [2014] 2020). El ritmo inmersivo de la película permite sumergirnos en los silencios, los sonidos y el paisaje mostrado por Akerman desde una cierta extrañeza.

Ecoss de la salmodia: *Là-bas*

La voz de Akerman o el ritmo con el que los personajes de sus películas articulan sus palabras pueden emular la recitación de la salmodia, una técnica de canto que forma parte del ritual judío, con la que la directora rememora las experiencias de infancia junto a su abuelo en la sinagoga (Akerman y Paquot 2004). La salmodia viene pronunciada por una voz tenor que cuida la cadencia de las palabras y versos, así como la acentuación de las sílabas. Se trata de una lectura plana que toma la forma de un cántico, en el que una misma nota se extiende en todas las sílabas de una frase. En esa lectura se dan momentos de flexión en los que se permite la respiración y la pausa. Algunas sílabas pueden ser acentuadas, normalmente al final de un verso que precede a una flexión y a una cadencia determinada por la puntuación de la frase, admitiendo diversas variaciones y niveles de complejidad.⁵

Là-bas comienza con el plano general y frontal de una sala de estar de un apartamento en Tel Aviv mirando hacia los ventanales, mientras escuchamos sonidos del exterior. El interior del apartamento en el que la directora se encuentra en Israel es la escenografía principal del

filme, desde la que plasma el temor que el país le inspira. No es hasta el cuarto plano (00:08:39) que una llamada de teléfono irrumpe con fuerza en el campo sonoro y visual del lugar, mientras observamos a un matrimonio en una terraza tras la persiana de una ventana en un plano medio (Fig. 3). En el minuto 08:52, escuchamos por primera vez la voz en *off* de Akerman, cuya sonoridad se materializa en el espacio, pese a no aparecer en el campo visual. La escuchamos responder al teléfono en francés y rechazar un plan de ir a la playa, ya que tiene que trabajar. Tras colgar, domina el silencio del lugar en diálogo con el sonido del exterior, que pasa a un segundo plano en algunos momentos en los que se destaca el sonido del interior, del agua corriendo de un grifo o de una vajilla. Mangolte percibe el contraste entre los sonidos del exterior de un barrio tranquilo de Tel Aviv y aquellos de las llamadas de teléfono, que llevan a que el interior y el exterior cohabiten sin afectarse el uno al otro (Mangolte 2015).

En el mismo plano, Akerman comienza un soliloquio con una voz plana y ritmada en inglés, con un fuerte acento francés (00:10:45). La cadencia de sus palabras, su tono plano y las pausas recuerdan la recitación de la salmodia, al mismo tiempo que generan un ritmo inmersivo en la película. La directora se pregunta por qué la madre del escritor israelí Amos Oz se suicidó un día de lluvia en Tel Aviv y por qué en ese mismo momento lo hizo su tía Ruth, hermana de su padre, en un día soleado en Bruselas. Su voz reflexiva se pregunta por qué hay tantos suicidios, reconoce que en ocasiones lo ha pensado para sí y que tal vez lo lleve a cabo cuando su madre ya no esté.

Akerman menciona no querer ir a la playa ya que ha estallado una bomba cerca del lugar en el que se encuentra. Una bomba que, según nota Anita Leandro, ha dejado cuatro muertos y cincuenta heridos (Leandro 2018). La directora reflexiona sobre el estallido con frases cortas y ritmadas, como cortos versos planos, seguidos, en ocasiones, por una pequeña acentuación hacia el final. Mientras escuchamos su voz ronca observamos entre las persianas de las ventanas del apartamento a un vecino en su balcón, en el plano diecisiete de la película (Fig. 4). Nada en torno a la explosión ha sido filmado por la directora, no obstante, Akerman manifiesta su inquietud y malestar al mostrar el exterior desde el interior. La sala iluminada ligeramente por la luz natural que pasa por las persianas entreabiertas mueve a una sensación de aprisionamiento y angustia en la profundidad del lugar desde el que Akerman filma el vecindario.

La directora se refiere a sus cambios de ánimo y siente reservas hacia Israel. Sus reflexiones se superponen a los planos frontales de un apartamento que no es suyo y desde el que mira hacia el exterior, siguiendo un ritmo y cadencia marcadas, donde las imágenes y la recitación podrían funcionar por sí solas. Sin embargo, un canal complementa al otro ensalzando las posibilidades inmersivas que pasan por los diversos sentidos de la persona que se enfrenta al filme. En la disociación entre palabras e imágenes, Garin y Villavieja aprecian una estrategia perfecta para forzar a la audiencia a interactuar con algunas voces que permanecen desterritorializadas y reprimidas (Garin y Villavieja 2016). Esto se ve ensalzando por el acento francés con el que la directora habla inglés, e incluso hebreo en un momento determinado de la película en el que responde una de las llamadas en esta lengua que aprendió en la escuela.⁶



Fig. 3: *Là-bas* (Chantal Akerman, 2006).



Fig. 4: *Là-bas* (Chantal Akerman, 2006).

La cadencia de la voz de Akerman lleva a pensar en su origen, en el paso de su familia por los campos y en Israel. Según percibe Sibony, en la cotidianidad, la ley judía se encarna en la palabra que los progenitores transmiten a la generación sucesiva (Sibony [1992] 1997). Asimismo, Gershom Scholem se refiere a la tradición judía según la cual se da un momento reflexivo entre la palabra divina, que es revelación, y su receptor, donde este se vincula a una verdad primordial que se transmite en el dar y el recibir transgeneracional (Scholem [1970] 2008, 87). En este caso, la palabra de Akerman no encarna la ley judía a transmitir, sino sus propias reflexiones; no obstante, preserva la tradición en la cadencia de sus palabras. Esta cadencia ya se encontraba de manera especial en la voz plana de Akerman leyendo las cartas de la madre mientras mostraba imágenes de Nueva York en *News from Home* (1976). De esta película, Kaja Silverman destacó la profundidad de la voz de la directora, personal e informal, y la ausencia de pretensión de trascender, contrariamente a la voz autoral tradicionalmente masculina (Silverman 1988, 214).

La cadencia se encuentra también en las frases cortas, acentuadas en la sílaba anterior a la pausa con la que enlaza la siguiente frase en el soliloquio del *alter ego* de la directora en la cama de una habitación de hotel, mientras la madre la escucha en silencio en *Los encuentros de Ana* (*Les Rendez-vous d'Anna*, 1978). Por su parte, la voz de Akerman y su diálogo con los silencios atraviesan su cinematografía; así, ya encontrábamos la voz en *off* de una joven Akerman en el primer episodio de *Je, tu, il, elle* (1974); mientras que la lectura de una carta con la que Akerman hace un autorretrato, al mismo tiempo que se presenta vestida de negro sentada frente a cámara, está presente en *Chantal Akerman par Chantal Akerman* (1997), en respuesta al encargo de hacer un documental sobre un cineasta contemporáneo para el programa televisivo *Cinéma, de notre temps*.

La voz quebrada y plana de Akerman en *Là-bas*, intercalada por pausas en la recitación de sus frases, pero también por el silencio del lugar en diálogo con los largos minutos de sonido ambiente, crea un ritmo que acompaña los planos frontales sostenidos del interior mirando hacia el exterior del vecindario. En esta ocasión, su cuerpo no se presenta frente a cámara, pero su presencia se inscribe en el espacio a través de la voz y los silencios hápticos de la película. Akerman establece además una relación libre entre imagen y sonido que recuerda al principio de Bresson según el cual aquello que se escucha no debe duplicar lo que se ve en pantalla (Bresson 1985). La voz de Akerman no narra lo que estamos viendo en la habitación, sino que contribuye a ensalzar la experiencia de encierro en el interior del apartamento en el que emplaza la cámara. Para realizar este filme, Claire Atherton recuerda haber encontrado no solo las imágenes, sino también los sonidos durante el proceso de edición. Así, cuando ella y Akerman escucharon por primera vez una llamada de teléfono en el material grabado por la directora intuyeron que no sería la única, por lo que decidieron registrarla y añadirla en la edición del vídeo. Un proceso sin premeditación, dado al azar, que también siguieron con los sonidos de la vida cotidiana que aparecen en la película (Kuhn y Holl 2019).

Se crea un diálogo inmersivo entre esas etnografías sonoras del exterior, las llamadas de teléfono y el soliloquio de Akerman. Su voz parece triste y algo asustada, en ocasiones al borde del llanto, lo que

se exalta con el encierro y el sentimiento de no pertenencia que se da en este lugar, transmitiendo la sensación de extrañeza de la propia cineasta en un apartamento de Israel. En una entrevista con Elisabeth Lebovici, Akerman expresa la complejidad de la noción de “el otro” en este filme, ya que está en el otro lado, pero también en su interior. Una interiorización con la que trata de conectar ya que vive en ella; encontrando un límite, a su vez, en sí misma (Akerman 2011b). Esta profundidad se fortalece con la voz de Akerman y las reflexiones y turbaciones que de su vida cuenta.

La desterritorialización que invocan la sonoridad de la voz y las palabras de Akerman no solo se relaciona con el judaísmo, sino también con las otras culturas a las que se aproxima, escucha y se identifica. Anita Leandro recuerda la posición diametralmente opuesta de Akerman a la geopolítica sionista y su lógica de expansión territorial, una oposición que aprecia en la demarcación y limitación del interior con la mirada personal hacia el exterior en *Là-bas* (Leandro 2018). Esta idea enlaza con la posición de Ewa Lajer-Burcharth, que advierte una discontinuidad entre el interior de Akerman y el exterior que podría llevar a reimaginar una comunidad en la que una persona puede no identificarse con la colectividad, pese a relacionarse con su pasado (Lajer-Burcharth 2015).⁷

La voz ritmada y acentuada de Akerman, que evoca el cántico de la sinagoga y la desterritorialización, puede conectar con los *travellings* y la sinfonía de sonidos y silencios de *D’Est* y las películas de los exilios. Akerman establecía una correspondencia entre este juego de *travellings* y el estilo de escritura de Marcel Proust, que relacionaba con la lectura de la Exégesis, donde una palabra enlaza con otra anterior y se entreteteje en un conjunto de relaciones. Algo similar ocurre con el estilo de estudio de la Cábala, uno de cuyos métodos, según introduce Sibony, es enfrentarse a cada expresión “cifrada” de cada palabra de la Torá para después descomponerla y obtener otras palabras, desplegando el sentido de la primera, animado por la búsqueda de un sentido nuevo, de resonancias inesperadas (Sibony [1992] 1997, 129).

Este juego de resonancias también está presente en las palabras y búsquedas íntimas de Akerman desde este apartamento en Tel Aviv; mirando al exterior de la ventana, se mira al interior de sí misma, contribuyendo a generar una atmósfera inmersiva en la película. Los temores de Akerman, su asfixia, su quebranto, su cuestionamiento de la vida y sus reflexiones sobre el suicidio difuminan la separación entre la pantalla y sus espectadores, quienes podemos llegar a experimentar cierto malestar, que puede llevarnos a sentir y pensar en el encierro, la soledad, la enfermedad o la falta de pertenencia.

Retrato sonoro: *Tombée de nuit sur Shanghai*

El punto de vista de una extraña que cartografía el lugar se ensalza en los planos estáticos y frontales que componen *Tombée de nuit sur Shanghai*, parte del proyecto *The State of the World / O Estado do Mundo* (Apichatpong Weerasethakul, Vicente Ferraz, Ayisha Abraham, Wang Bing, Pedro Costa y Chantal Akerman, 2007). En este filme colectivo, los cineastas aportan seis miradas independientes de diversos lugares del mundo creando una suerte de etnografías, entre las que Akerman explora Shangháí, donde marca su presencia como extranjera a través de planos estáticos de la ciudad con grandes rascacielos y el paisaje sonoro. Observamos la *veduta* del lugar, donde destacan

los barcos en el puerto y los rascacielos con pantallas LED, mientras escuchamos el sonido de los ferris, el agua, o un bullicio de gente en un plano secundario. Si el silencio y los sonidos urbanos, en ocasiones sobrepuestos a la voz de Akerman leyendo las cartas maternas, ensalzan la magnitud de Nueva York y la distancia con el hogar en *News from Home*, Shanghái se presenta como un espacio cargado de música multicultural en *Tombée de nuit sur Shanghai*.

La música tiene un papel destacado desde el primer plano de este corto de aproximadamente quince minutos de duración y siete planos. Mientras observamos un puerto en un plano frontal estático que integra el movimiento de los barcos y ferris al fondo, escuchamos una canción urbana de hip hop electrónico, *The Magic Key*, del grupo animado francés One-T (Fig. 5). La energía con la que irrumpe contrasta con la sensación de encierro de *Là-bas* o con la profundidad de los rostros y silencios de *D'Est* y de las películas vinculadas a los exilios, no obstante, la directora mantiene el respeto por la observación y la escucha del lugar, al que trata de acercarnos desde su posición extranjera. En esta misma línea, continúa filmando desde un exterior el interior de un restaurante –donde también destaca la música del lugar–, hasta hacer una pausa de la música en el tercer plano, en el que por unos segundos el sonido ambiente ocupa el centro, para volver a un espacio secundario cuando comienza la siguiente canción.

La música que la directora encuentra en el lugar crea un contrapunto con la imagen visual que marca la distancia y cercanía del público transcultural que se aproxima a Shanghái como extraño. La música ubicua que inunda la vida cotidiana aquí destaca sobre el campo visual, haciendo que aquello escuchado no pase desapercibido.⁸ Destaca el plano final frontal y estático que se extiende por 9 minutos y 25 segundos en los que Akerman captura el paisaje con grandes rascacielos al otro lado del río (Fig. 6). Llamen la atención especialmente dos de ellos, con imágenes publicitarias en movimiento emitidas en enormes pantallas LED. En contraste con la modernización del lugar se mantiene un repertorio musical ecléctico generando un ambiente *kitsch*, que, pese a la discordia suscitada entre el campo visual y el sonoro, contribuye a exaltar la globalización del paisaje urbano. El repertorio musical de este último plano comienza con la canción de salsa *Yo viviré*, que se escucha en su totalidad, a la cual seguirán otras canciones de diversos géneros y procedencias como el New Age o el Pop Árabe, acompañadas por un ligero sonido ambiente, mientras presenciamos el espectáculo visual hasta que finaliza la grabación.

Akerman propone así un retrato sonoro, además de visual, del paisaje urbano de Shanghái. En ello la directora mantiene la impronta experimental que había encontrado a finales de los sesenta ya en Bruselas y en la década de 1970 en Nueva York.⁹ El plano fijo en el que se podía integrar el movimiento de la acción del retratado durante un tiempo prolongado, ahora no solo se lleva a lo visual, sino que también se exalta en el “retrato sonoro” del lugar; el cual se podría escuchar independientemente de la mirada sobre la imagen. Sin embargo, Akerman logra su etnografía de este paisaje ecléctico y globalizado a partir del contraste y el diálogo entre el campo visual y el sonoro.

La directora expande el campo sonoro al dejar que se escuchen las canciones del ambiente en su totalidad y se sucedan la una a la otra, mientras la persona al otro lado de la pantalla se sitúa junto



Fig. 5: *Tombée de nuit sur Shanghai* (Chantal Akerman, 2007).



Fig. 6: *Tombée de nuit sur Shanghai* (Chantal Akerman, 2007).

a la directora, escuchando la música y observando las imágenes en contrapunto emitidas en las pantallas LED de los rascacielos. Genera un retrato sonoro disruptivo respecto a las narrativas clásicas y performativo al expandir el sonido ambiente del lugar y la mirada durante un tiempo sostenido. La teórica Sharon Lubkemann considera que la cámara de Akerman es “transcultural”, ya que cruza fronteras geográficas, culturales o lingüísticas; y “tranhistórica”, al relacionar problemas contemporáneos con su pasado familiar vinculado al Holocausto. Las personas espectadoras pueden conectar con diversos lugares y lenguas, pueden cruzar fronteras geoculturales o lingüísticas y desafiar los límites cinematográficos (Lubkemann Allen 2008).

Las tres películas analizadas permiten a Akerman descubrir y explorar los lugares que encuentra en una aproximación autoetnográfica a los países del Este, a Tel Aviv o Shanghái; lo que también está especialmente presente en películas como *News From Home* en Nueva York, *De l'autre côté*, en la frontera entre México y Estados Unidos, o *Sud*, en Texas. A Russell (1999), este tipo de composición le evocaba la estética de los diarios de viaje, una experiencia familiar a todo aquel que haya mirado por la ventana de un tren o de un coche en movimiento o, en el caso de *Tombée de nuit sur Shanghai*, se haya parado frente a esa vista y sonidos. Tal como Russell señala, Akerman ocupa el espacio de la observadora mirando a los otros desde la interioridad que está justo en el exterior, en los márgenes del campo de la mirada. A este espacio de observadora, se añade el de persona que escucha. Los espectadores escuchamos y, a su vez, somos una suerte de sujetos cinestésicos, aquellos en quienes se establece una reciprocidad y reversibilidad en materia sensible, siguiendo a la fenomenóloga Sobchack (2004, 84). Una reciprocidad y reversibilidad en la que se ven afectados y entrelazados nuestros dedos, piel, nariz, labios, lengua y estómago, activos en la experiencia fílmica (2004, 84). Así pues, las personas al otro lado de la pantalla experimentamos el lugar y su sonoridad desde la posición extranjera en el paisaje urbano ecléctico con el que nos encontramos.

Conclusiones

El trabajo sonoro de Akerman se hibrida con su particular uso del silencio y el tiempo expandido. Los silencios, la voz de Akerman y los sonidos de los lugares explorados se inscriben en el cuerpo de la propia directora evocándole o invocándole el pasado familiar en *D'Est* y *Là-bas*, películas en las que Akerman encuentra lo más íntimo de sí misma, como ocurre de manera transversal en su cinematografía. El pasado y el dolor o la angustia de la pérdida familiar se transmiten a los espectadores, que podemos sentir lo evocado a partir de las memorias subjetivas y experiencias que nos suscita lo mostrado, o lo escuchado. Las referencias no son explícitas, la extrañeza forma parte de su dimensión inmersiva y ritual, sin embargo, las personas espectadoras somos invocadas a entrar en esos lugares del Este, de Israel o de los lugares que Akerman encuentra, como extrañas que miran y escuchan a un otro que es distinto de sí mismas.

Podemos sentir también nuestra extranjería en Shanghái, donde Akerman marca su posición de espectadora del paisaje dominado por la última tecnología de los edificios o de la canción del grupo francés animado que abre el episodio. Se generan resonancias en las memorias

subjetivas de quienes permanecemos al otro lado de la pantalla, o contrastes de sus propias geografías con lo mostrado por Akerman. En una línea similar, Lubkemann considera que Akerman expande la noción de “desterritorialización” de Gilles Deleuze y Félix Guattari, fluida y en constante movimiento (Lubkemann 2008). Pravadelli había relacionado tal expansión con “l’écriture au féminin” de Cixous (Pravadelli 2000); así como puede relacionarse con los “sujetos nómades” de Rosi Braidotti, quienes expanden su pensamiento, sus diferencias y territorios, abrazando las cercanías y las diferencias (Braidotti [1994] 2000; Moreno Pellejero 2023).

De este modo, aplicando una noción de Marks, se materializarían los propios “mapas de vida” vinculados a nuestras experiencias personales y a nuestras diversas proveniencias culturales (Marks 2000). La teórica considera que la memoria es capaz de evocar los sentidos de aquello que le recuerda o suscita al público lo que observa o escucha en pantalla. Marks conecta esta evocación de los sentidos con la noción de mimesis, en relación con la representación del detalle de un objeto de tal modo que puede transmitir una sensación que traspasa la pantalla y llega al cuerpo de la persona espectadora, quien recuerda la sensación que le produce aquello que está viendo y que reconoce, reactivando tal sensación por medio de la memoria física, que Marks vincula especialmente con la experiencia del tacto (Marks 2000, 111–15). Así, entiende la mimesis en una relación entre espectador y filme que puede variar según el momento y el contexto histórico y cultural en el que cada persona se encuentra (Marks 2000, 119).

En el cine de Akerman se establece una relación similar con los sonidos, los silencios, su voz, los rostros y los objetos que parecen tomar vida, capaces de invocar memorias. La distancia que habitualmente marca en sus filmes no busca tanto tocar las imágenes o la caricia, como invitar a entrar en ellas, a enfrentarse a la película o a sentir el paso del tiempo. En los filmes de Akerman, aunque sus espectadores podemos identificar y evocar a través de una suerte de memoria mimética las sensaciones de las personas mostradas, nuestras experiencias son personales, integrando nuestras propias vivencias en la relación que se establece con aquello que nos suscita el filme. Se da un movimiento dinámico de los sentidos y de las memorias que lleva a una nueva vivencia en el momento de encuentro con el filme. La sinfonía sonora se inscribe en la forma ritual que adoptan las películas de Akerman, materializando lo intangible o lo abstracto (Moreno Pellejero 2023). Esta forma conecta, a su vez, con la experiencia sensorial que se inscribe en el cuerpo de quienes permanecemos frente a sus películas. Los sonidos y los silencios se inscriben en nuestra fisicidad, haciendo algo material de lo aparentemente no material.

1/ Jean-Paul Thibaud se ha referido a la posibilidad del mundo urbano de proveer numerosos ambientes sonoros que pueden experimentarse con todos los sentidos, asimismo, siguiendo la interpretación de Albert Alcoz, la documentación de las fuentes sonoras “puede utilizarse para diseñar y desarrollar una etnografía sensorial del mundo urbano” (“can be used to design and develop a sensory ethnography of the urban world”) (Thibaud 2018; traducción en Alcoz 2017, 270).

2/ “Tu ne feras point d’idole, ni une image quelconque de ce qui est en haut dans le ciel, ou en bas sur la terre, ou dans les eaux-au-dessous de la terre”. Si no se indica lo contrario, las traducciones de fuentes que originalmente no están en castellano son de la autora.

3/ De la película *D’Est* también surge la instalación *D’Est au bord de la fiction* (1995), donde Akerman plasma la migración de los judíos en el sentido inverso al de la película. Akerman cuenta que inicialmente estaba interesada en hacer una instalación sobre la polifonía de las lenguas, donde plasmar los cambios en las voces y los lenguajes (Akerman 2011). El proyecto final cuenta con tres espacios: el primero formado por una habitación oscura con 24 pantallas; el segundo por la proyección de *D’Est*; mientras que el tercero lo estaría por una pequeña pantalla de televisión en el suelo de una habitación y, de nuevo, la lectura en hebreo e inglés del segundo mandamiento de la Biblia, en el que se prohíbe la representación del ídolo, además de un texto con notas del filme.

4/ La “sinestesia” puede recordar a la “visualidad háptica” desarrollada por Marks en relación con el cine, ya que se refiere a un sentido estimulado que causa una percepción en otro de manera involuntaria. Por su parte, la “cenestesia” es más común y Sobchack la relaciona con la manera en la que sentidos equivalentes aumentan o disminuyen según el poder de la historia o de la cultura que los regula en una jerarquía normativa (Sobchack 2004; 1992).

5/ Véase Werner 1954, 1 y Fernández de la Cuesta 2011, 10–12, 22.

6/ Hamid Naficy ha estudiado lo que ha llamado “accented cinema”, un cine en el que los sujetos y realizadores que participan de la diáspora o el exilio tienen acentos marcados al situarse entre diversas culturas. Aborda principalmente a directores de lo que se ha llamado el Tercer Mundo y los países postcoloniales, además de referirse a *News from Home* (1976) de Akerman (Naficy 2001).

7/ Akerman se sintió atraída por los países de Medio Oriente, aunque recuerda que en la escuela le habían enseñado a temer al árabe por “enemigo”. No obstante, cuando vivía en Ménilmontant, en París, le resultaba familiar la lengua árabe, así como dice haberse sentido cómoda en Palestina, mientras que en Siria trató de abandonar el miedo que le habían inculcado desde pequeña y de escapar de los prejuicios de la concepción de “orientalismo”, siguiendo lo teorizado por el palestino-estadounidense Edward Said. Consideraba que la violencia de los problemas en el extranjero viene de las crisis de las construcciones religiosas, y eso le había llevado al deseo de realizar un filme que no llegó a materializarse sobre los tres monoteísmos, influida por el pensamiento de Sibony en *Le Trois Monothéismes* (1992) (Akerman y Paquot 2004, 141–43).

8/ La teórica Anahid Kassabian se pregunta cómo la presencia de música constante en la vida moderna –iPod, tiendas, ascensores, televisores– afecta al modo en el que escuchamos. Investiga muchos de los sonidos que nos rodean y considera que su ubicuidad lleva a diferentes tipos de escucha. La teórica argumenta que la escucha y la música ubicua, en su relación con el afecto, la atención y los sentidos, llevan a una nueva teoría de la “subjetividad distribuida” que desafía el pensamiento sobre la recepción, las subjetividades y las identidades (Kassabian 2013).

9/ En este punto, es pertinente relacionar la obra de Akerman con la de Andy Warhol, artista cuyo retrato fílmico *Eat* (1963) la cineasta vio a su llegada a Nueva York. En dicho mediometrage, Warhol filmó al pintor Robert Indiana en un prolongado plano fijo, mientras comía una seta. De este modo, Warhol ponía de relieve la performatividad del movimiento en la acción de Indiana.

Referencias bibliográficas

- Adorno, Theodor. W. (1966) 1984. *Dialéctica negativa*. Madrid: Taurus.
- Alcoz, Albert. 2017. *Resonancias fílmicas. El sonido en el cine estructural (1960–1981)*. Santander: Shangrila.
- Akerman, Chantal. (1991/1995) 2020. “Sobre *D’Est*.” Traducido por Francisco Algarín Navarro. *Especial Chantal Akerman, Lumière*. http://www.elumiere.net/especiales/akerman/destakerman.php?fbclid=IwAR39U_6qMpRbDrObPsJNaw-ZIZkwuXNI9MCxEcrMJC6sx2U2KoggEMiLcTA [acceso: 15 de febrero de 2024]
- _____. (2000) 2024. Entrevista de Marie Anne Guerin y Stéphane Bouquet a propósito de *Cautiva*. En *Chantal Akerman Œuvre écrite et parlée, vol. II, 1991-2015*, editado por Cyril Béghin, 914–29. París: L’Arachnéen.
- _____. 2011a. *Useful Book #1: Chantal Akerman. The Pajama Interview*. Entrevista de Nicole Brenez. Viena: Ed. Filmmuseum. Traducción española de Francisco Algarín Navarro en *Lumière*: <http://www.elumiere.net/especiales/akerman/entrevistapijama.php> [acceso: 19 de septiembre de 2024]
- _____. 2011b. “No Idolatry and Losing Everything that Made You a Slave.” Entrevista de Elisabeth Lebovici. *Mousse*. <https://www.moussemagazine.it/magazine/chantal-akerman-elisabeth-lebovici-2011/> [acceso: 19 de septiembre de 2024]
- Akerman, Chantal, y Claudine Paquot (ed.). 2004. *Chantal Akerman : autoportrait en cinéaste*. París: Cahiers du Cinéma / Centre Pompidou.
- Atherton, Claire. (2014) 2020. “Más de la cuenta.” Entrevista de Jean Sébastien Chauvin. Traducción de Francisco Algarín Navarro. *Especial Chantal Akerman, Lumière*. <http://www.elumiere.net/especiales/akerman/entrevistaatherton.php?fbclid=IwAR3Ymf-M2fmkGvu2uV2sF7NpTnWKhC4QEfvX2vYLwaj0Y8GYcX7TXXYQkM> [acceso: 15 de febrero de 2024]
- _____. 2021. “Au travail: Claire Atherton. Chemin Faisant.” Entrevista de Claire Allouche y Alice Leroy. *Cahiers du Cinéma* 773: 90–96.
- Braidotti, Rosi. (1994) 2000. *Sujetos nómades*. Buenos Aires, Barcelona y Ciudad de México: Paidós.
- _____. 2018. *Por una política afirmativa. Itinerarios éticos*. Barcelona: Gedisa.
- Bresson, Robert. 1985. “Notes on Sound.” En *Film Sound: Theory and Practice*, editado por Elisabeth Weis y John Belton. Nueva York: Columbia University Press.
- Fernández de la Cuesta, Ismael. 2011. “La melodía de la voz en la salmodia.” En *La voz y la melodía: VI Simposio sobre Patrimonio Inmaterial*, 3–23. Valladolid: Fundación Joaquín Díaz. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-voz-y-la-melodia-la-salmodia-la-lirica-el-gesto-el-tarantismo-la-musica-vocal/> [acceso: 19 de septiembre de 2024]
- Garin, Manuel, y Amanda Villavieja. 2016. “Willful Voices: A/synchronic Sound in Chantal Akerman’s Self-Portrait Films.” *Feminist Media Studies* 16(6). <https://doi.org/10.1080/14680777.2016.1234236>
- Horvilleur, Delphine. 2015. “Homage to Chantal Akerman.” *Film Quarterly* 69. <https://filmquarterly.org/2016/01/20/homage-to-chantal-akerman/> [acceso: 15 de febrero de 2024]
- Kassabian, Anahid. 2013. *Ubiquitous Listening: Affect, Attention, and Distributed Subjectivity*. Berkeley: University of California Press.
- Kiani, Sarah. 2018. “Chantal Akerman, entre autoethnographie et banal: un féminisme des interstices.” *Genre, sexualité et société* 3. <https://doi.org/10.4000/gss.4491>

- Kuhn, Eva, y Ute Holl. 2019. "On the Difficulty of Forgetting: Recollections of the Basel Symposium on Chantal Akerman." *Camera Obscura* 100: 162–83.
- Lajer-Burcharth, Ewa. 2015. "Unbelonging Interior: Chantal Akerman's *Là-bas*." En *Interiors and interiority*, editado por Ewa Lajer-Burcharth y Beate Söntgen, 435–55. Berlín: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110340457-024>
- Leandro, Anita. 2018. "Missing links: les traces de l'histoire dans le cinéma de Chantal Akerman." *Studies in French Cinema* 18(3): 208–22.
- Levinas, Emmanuel. (1961) 2002. *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Sígueme.
- _____. (1949) 2003. "The Transcendence of Words." En *The Levinas Reader*, editado por Sean Hand, 144–49. Nueva Jersey: Blackwell Publishing.
- Lubkemann Allen, Sharon. 2008. "Chantal Akerman's Cinematic Transgressions: Transhistorical and Transcultural Transpositions, Translingualism and the Transgendering of the Cinematic Gaze." En *Situating the Feminist Gaze and Spectatorship in Postwar Cinema*, editado por Marcelline Bloc, 255–88. Cambridge: Cambridge Scholars.
- Mangolte, Babette. 2015. "The Loudness of the World: Listening to What is Out There: Sound Strategies in Akerman's Fiction and Documentary Films." *Senses of Cinema* 77. <http://sensesofcinema.com/2015/chantal-akerman/sound-strategies/> [acceso: 15 de febrero de 2024]
- _____. 2022. "Chantal Akerman et la musique." *Décadrages : Cinéma, à travers les champs* 46–47: 199–205. <https://doi.org/10.4000/decadrages.1856>
- Marks, Laura U. 2000. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham y Londres: Duke University Press.
- McBane, Barbara. 2016. "Walking, Talking, Singing, Exploding... and Silence: Chantal Akerman's Soundtracks." *Film Quarterly* 70(1). <https://doi.org/10.1525/FQ.2016.70.1.39>
- Moreno Pellejero, Ariadna. 2021. "Flowing Bodies: Autoethnographies of Desire in 'Christmas on Earth', 'Fuses' and 'Je, tu, il, elle'." *Comparative Cinema* 9(16): 112–80. <https://doi.org/10.31009/CC.2021.V9.I16.07>
- _____. 2023. "La forma-ritual del cine de Chantal Akerman: Hacia un espectador encarnado." Tesis Doctoral. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra. <http://repositori.upf.edu/handle/10230/55939> [acceso: 19 de septiembre de 2024]
- Naficy, Hamid. 2001. *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. New Jersey: Princeton University.
- Pravadelli, Veronica. 2000. *Performance, rewriting, identity: Chantal Akerman's postmodern cinema*. Turín: Otto.
- Russell, Catherine. 1999. *Experimental ethnography*. Durham: Duke University Press.
- Sibony, Daniel. (1992) 1997. *Les Trois Monothéismes : Juifs, Chrétiens, Musulmans entre leurs sources et leurs destins*. Éditions du Seuil.
- Scholem, Gershom. (1970) 2008. *Conceptos básicos del judaísmo: Dios, Creación, Revelación, Tradición, Salvación*. Traducido por J. L. Barbero. Madrid: Editorial Trotta.
- Silverman, Kaja. (1988). *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.
- Sobchack, Vivian. 1992. "The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience." En *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*, 36–58. New Brunswick: Rutgers University Press.
- _____. 2004. *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley, Los Ángeles y Londres: University of California Press.

Tarantino, Michael. 1996. "El ojo móvil: notas sobre las películas de Chantal Akerman." En *Rozando la ficción: D'Est de Chantal Akerman*, editado por Janet Jenkins, 47–55. Valencia: IVAM.

Thibaud, Jean-Paul. 2018. "A Sonic Paradigm of Urban Ambiances." *Journal of Sonic Studies* 1. <https://hal.science/hal-00980746>

Turim, Maureen. 2019. "Next to Chantal Akerman: An Installation of Generations and the Shoah." *Camera Obscura* 100: 99–111.

Werner, Eric. 1954. "The Origin of Psalmody." *Hebrew Union College Annual* 25: 327–45.

Cómo citar Moreno Pellejero, Ariadna. 2024. "Silencios hápticos, ecos de la salmodia y retratos sonoros. Exploraciones del sonido en el cine de Chantal Akerman." *Comparative Cinema*, Vol. XII, No. 22, pp. 52-72. DOI: 10.31009/cc.2024.v12.i22.04