JEANNE DIELMAN, 23, QUAI DU COMMERCE, 1080 BRUXELLES

[Chantal Akerman, 1975,
Bélxica, 193 min., VOSE]

Lingua **Francés**
Dirección e guión **Chantal Akerman**
Montaxe **Patricia Canino**
Fotografía **Babette Mangolte**
Son **Alain Pierre, Samy Szlingerbaum**
Elenco **Delphine Seyrig, Henri Storck, Jan Decorte, Jacques Doniol-Valcroze, Yves Bical**
Produción **Paradise Films, UNITE 3**
Distribución **Filmin**

Delphine Seyrig dá vida á inmortal Jeanne Dielman, unha muller encarcerada na escravitude do coitán, condenada a repetir as mesmas accións día tras día mentres coida do seu fillo adolescente. A súa vida segue unha orde inmutable: mentres o rapaz está na escola, ela ocúpase das tarefas domésticas pola mañá e exerce a prostitución pola tarde.

PROGRAMACIÓN DE MAIO

Luns 22 ás 20.30 h
A SEÑORITA OGIN
(Kinuyo Tanaka, 1962, 101 min., VOSG)

Martes 23 ás 20.30 h
NEWS FROM HOME
(Chantal Akerman, 1976, 85 min., VOSE)

Martes 30 ás 20.30 h
TOUTE UNE NUIT
(Chantal Akerman, 1982, 87 min., VOSE)

Organiza:

CINECLUBE PONTEVEDRA

cineclubepontevedra.blogspot.com.es

cineclubepontevedra

CineclubePo

Coa colaboración de:

Concello de Pontevedra

FEDERACIÓN DE CINECLUBES DE GALICIA

XUNTA DE GALICIA

FS #184
9.5.2023

JEANNE DIELMAN, 23, QUAI DU COMMERCE, 1080 BRUXELLES

CHANTAL AKERMAN

CINECLUBE PONTEVEDRA

O MELLOR FILME DE TODOS OS TEMPOS

Akerman describiu como se baseou na meticulosa cultura doméstica das amas de casa da clase media belga entre as que medrara para crear a personaxe de Jeanne Dielman. Ela dixo —e esta é unha das razóns polas que o filme foi tan importante para as feministas— que realizou este filme «para dotar de vida no cinema a todas estas accións normalmente infravaloradas». Akerman crea unha especie de léxico do xesto doméstico, que toma esta cultura invisible e a sitúa no centro dun filme de vangarda, no centro da arte. O feito de darlles a estas accións un novo valor na pantalla, permite que o tempo real que implican se transforme en tempo de pantalla, desartellando a comprensión do espectador sobre a convención cinematográfica. Filmando sempre desde a mesma posición frontal, á altura dos propios ollos de Akerman, a cámara grava, por exemplo, a Jeanne mentres lava a louza, e despois, cunha especie de exactitude antropolóxica, segue os intricados detalles da cociña tradicional francesa. A convención cinematográfica esixe un cambio de punto de vista, un movemento de cámara para salvar o espectador da estrañeza de ver o tempo mesmo pasar. Ao manter unha toma máis do agardado, o fluxo de tempo que pertence á ficción esvaécese e o tempo da gravación pasa a primeiro plano. Só o filme pode rexistrar a imaxe dun fragmento de tempo a transcorrer.

Á metade do filme, a harmonía narrativa entre o tempo e o espazo de Jeanne rompe. Hai desde moi cedo indicios que apuntan a esta inestabilidade. A autonomía interior de Jeanne complícase por unha presenza desde o exterior, un indicio de universo paralelo, se cadra ao estilo do cinema negro: unha luz de neon azul escintila continuamente na sala de estar, o seu feixe luminoso choca coa vitrina que se atopa tras da mesa do comedor. Case invisible, a luz intermitente perturba o espazo interior, como un sinal do inconsciente sinalando un lugar de represión. Logo, un obxecto doméstico inocuo devén representación metonímica da prostitución de Jeanne: despois de que cada cliente marcha, axiña pon o seu diñeiro nunha sopeira decorativa que está na mesa do comedor. Mentres o fai, pasa xunta a luz intermitente, que se reflexa no vidro detrás dela, acentuada pola penumbra do cuarto. Como Akerman, de forma característica, mantén as súas tomas durante uns segundos logo de que Jeanne sae do cadro, a luz intermitente ten tempo para volverse máis agudamente significativa. Cada noite, nai e fillo sentan á mesa do comedor. Cando a cámara mira a Jeanne, a sopeira é medio visible á súa esquerda, no bordo do cadro, mentres que a luz escintila ao seu lado, creando —por así dicilo— un triángulo de culpa.

A trama de *Jeanne Dielman* estrutúrase nas tres visitas vespertinas dos tres clientes de Jeanne; o momento do cambio xira arredor da visita do segundo cliente. A secuencia que abre o filme establece xa a rutina normal en torno ao primeiro cliente, interpretado polo documentalista belga Henri Storck. Jeanne está poñendo as patacas a cocer xusto antes de que el toque o timbre. A cámara fica fóra da sala e só un escurecemento da luz no corredor indica o paso do tempo (da prostitución). Logo, axiña: recibe os seus cartos, acompaña o seu cliente, coloca os cartos na sopeira, escorre as patacas e báñase. No segundo día, pon as patacas, con precisión e de acordo coa rutina, pouco antes da chegada do seu cliente (interpretado por Jacques Doniol-Valcroze, crítico dos *Cahiers du Cinéma*). Mais Jeanne sae do cuarto desorientada. Esquece acender a luz ao ver ao seu cliente saír. Ao colocar os cartos na sopeira como de costume, esquece colocar a tapa. Entón arranxa o cuarto e toma un baño, esquecendo que as patacas están aínda no lume. Hai agora un fío opaco na textura da pantalla: a grande importancia do cuarto que non se ve e do cal se infire a capitulación sexual de Jeanne e a perda do control corporal inherente ao orgasmo.

Ao terceiro día, a súa rutina vese interrompida por lixeiras parapraxes, por despistes inconscientes, e deambula sen rumbo fixo entre tarefas e cuartos. Ao regresar á casa logo das compras da tarde, aínda atormentada por un pequeno incidente, atopa un paquete da súa irmá de Canadá. Distraída, non pon as patacas a cocer. Xusto antes de que o terceiro cliente (interpretado por Yves Bical) toque o timbre, busca unhas tesoiras para abrir o paquete. Esta e mais a seguinte escena conforman a situación final do filme. Por vez primeira, a cámara entra no dormitorio de Jeanne mentres se ispe e ten sexo co seu cliente; tamén por primeira vez, a máscara de compostura de Jeanne desintégrase nunha serie de xestos mentres xace baixo el, que semellan indicar unha mestura entre noxo e pracer. Mentres se viste, abotoándose coidadosamente a blusa, reflíctese no espello, que tamén mostra o home, deitado na cama ao fondo. De socato, Jeanne agarra as tesoiras e apuñálao.

A importancia do asasinato foi moi comentada baixo distintas perspectivas ao longo dos anos transcorridos desde a estrea do filme. Akerman citou a influencia do *Pierrot le fou* (1965), de Godard, no que o heroe se fai explotar, privado pola narración de calquera outra opción. Do mesmo xeito, Akerman achegouse a Jeanne, reducindo os seus parámetros, do mesmo xeito que o zoom de 45 minutos de Michael Snow en *Wavelength* (1967, tamén citado por Akerman como influencia fundamental) chegou ao extremo máis afastado do *loft* e quedou sen distancia focal. Tamén hai unha morte en *Wavelength*, pero o filme segue facendo zoom, sobre o corpo, cunha abstracción crecente ata pecharse nunha fotografía fixa. Akerman, cando lle preguntaron por que acabou a película cun asasinato, respondeu: «Non rematou cun asasinato. Hai sete minutos moi fortes despois diso».

Artigo de Laura Mulvey recollido de debfi.org.uk. Tradución ao galego: Cineclube Pontevedra.