

LA IDENTIDAD JUDIA DE CHANTAL AKERMAN EN *AUJOURD'HUI, DIS-MOI* (1982)

Renata Otero Ramallal

renataotero@interbook.net

ABSTRACT: Dada la importancia que Chantal Akerman le concede a su identidad judía, especialmente en sus trabajos de las dos últimas décadas, este texto presenta algunos de los puntos que conforman el criterio de Akerman sobre su origen étnico-cultural. Bajo la disculpa del análisis de *Aujourd'hui, dis-moi* (1982), revisaremos levemente su pasado familiar, y apuntaremos como buena parte de la trayectoria de esta cineasta viene marcada por su sensación de desarraigo. Estando éste claramente vinculado a la Diáspora, pero también a su experiencia como miembro de la denominada “segunda generación”¹.

LA IDENTIDAD JUDIA DE CHANTAL AKERMAN EN *AUJOURD'HUI, DIS-MOI* (1982)

Akerman recurre con frecuencia a su diferenciación de género, geográfica y étnico-cultural, a la hora de presentarse y definirse en las promociones de sus filmes. Por ejemplo en la entrevista que esta autora concedió a *Le Monde* en 1976, con motivo del estreno de *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), Akerman se definía casi telegráficamente:

*Soy una chica belga, judía polaca de origen. Nací el 6 de Junio de 1950 y quise hacer películas desde muy joven, tras ver Pierrot le Fou de Godard*².

¹ Término que define a los hijos de los supervivientes del holocausto. Para profundizar más sobre los problemas de afectividad de los hijos de los supervivientes al Holocausto, ver BERGMANN, M. S. y JUCOVY, M. E. (eds): *Generations of the Holocaust*. Nueva York: Columbia University Press, 1990.

² MARCORELLES, L.: “Comment dire chef- d’ouvre au féminin?”. *Le Monde* 22 de Enero 1976.

El hecho de escoger este conjunto de datos para presentarse como autora, sea o no la judeidad el tema de la película que se muestra, indica hasta que punto esta herencia cultural es crucial para ella.

Como mujer judía Akerman ha ironizado con frecuencia sobre el tabú de la representación visual³, pero además ha insistido en diversas ocasiones en su voluntad feminista de dotar a la mujer judía de la capacidad de la palabra, algo que la tradición les ha negado.

Akerman no es una judía practicante, ni creyente desde los diez años⁴. Así que para ella la clave de su judeidad no reside tanto en la religión sino en el legado histórico-filosófico-cultural que conlleva pertenecer a este grupo⁵. Sin embargo para poder entender en su totalidad el valor de la identidad judía en la obra de esta autora, resulta imprescindible revisar su pasado familiar:

La abuela materna de Akerman, se llamaba de soltera Sidonie Ehrenberg.⁶ Sidonie, de joven deseaba ser pintora y realizó numeroso lienzos⁷. Sujeta a su tradición, Sidonie tuvo que renunciar a sus inquietudes intelectuales, para aceptar una boda concertada por su progenitor. El nacimiento de sus dos hijas y su papel tradicional como esposa del Sr Leibel, un cantor de sinagoga muy religioso, cortaron toda posibilidad de expansión cultural.

Tras la invasión nazi de Polonia, los Leibel pasaron las mismas penurias que millones de congéneres. Aunque intentaron falsificar sus documentos para huír desde su *sthetl* en Tarnow hacia territorio no ocupado, su intento fue fallido. Sufrieron primero el gueto, y luego la deportación a Auschwitz. Los padres perecerían en el campo, pero las hijas conseguirían sobrevivir a la barbarie.

³ Por ejemplo en su videoinstalación *Bordering on fiction* (1995-96), o en el filme *Chantal Akerman by Chantal Akerman* (1996).

⁴ VVAA: *Chantal Akerman: Autoportrait en cinéaste*. Cahiers du Cinema/Centre Pompidou. París, 2004, p. 24.

⁵ Según Verónica Pravadelli, existe un vínculo entre la educación judía de Akerman y su atracción en los setenta por el cine experimental USA. Considerando que éste trabajaba sobre la espectación activa y ésta era una componente fundamental en la tradición oral judía, parece natural que la joven Akerman se adheriese con tal rapidez al cine estructural y minimal. En PRAVADELLI, V.: *Performance rewriting identity. Chantal Akerman's postmodern cinema*. Torino: Otto Editore. 2000. p. 172.

⁶ Evidentemente nos estamos refiriendo a estas damas por sus apellidos de solteras.

⁷ Todos los cuadros desaparecieron durante la guerra. Sólo queda una ilustración suya en su diario personal. Reproducida en VVAA: *Chantal Akerman: Autoportrait en cinéaste* Op cit. p. 54.

Mientras esto ocurría, otra familia judeo polaca de origen, los Akerman, trataban de escapar del exterminio. El matrimonio se había desplazado a principios de siglo a Bruselas, escapando de los pogromos que sufrían en la Europa del este. En la capital belga tuvieron seis hijos. Jacob Akerman, el futuro padre de Chantal, era uno de ellos y consiguió salvarse de la persecución nazi viviendo oculto, durante dos años, en un piso de su ciudad.

Al acabar la guerra Natalia Leibel fue criada por Rivka, su abuela materna, con la que sería desplazada a Bruselas. La joven Natalia había quedado tan traumatizada por la experiencia en el campo que jamás pudo hablar del tema. Para favorecer la integración de Natalia en nuevo país su familia decidió llamarla Nelly. Esta práctica que intentaba ocultar el origen judío de los supervivientes, fue asimismo aplicada en el caso de Jacob Akerman, que pasó a llamarse Jacques. Poco más tarde Natalia (Nelly) comenzó su noviazgo con Jacob (Jacques). Ambos contrajeron matrimonio en 1948, montaron un negocio de peletería y se establecieron en una modesta casa en el extrarradio de la capital belga. Dos años más tarde nació su primogénita. Angustiada por la posibilidad de que el Holocausto tuviese una segunda parte, Natalia le pidió a su única hermana, que le buscase un nombre “lo más francés posible” para su pequeña. La tía eligió Chantal. La niña se llamaría Chantal Anne Akerman.

En la primera infancia Chantal Akerman acudía a la guardería judía de pago y su abuelo paterno convivía con la familia. Era un viudo muy religioso y anclado en la tradición, que moriría cuando Chantal tenía ocho años. Durante este primer periodo en el domicilio de los Akerman el *yidish* sería la lengua habitual, y se mantenían los ritos diarios que marca la Toráh. Pero una vez que desapareció el abuelo, las formas se relajaron. En cualquier caso, la pequeña Chantal, ya es inscrita a los seis años en una escuela laica pero hace varios amigos para toda la vida en los círculos judíos de Bruselas. Varios de estos compañeros de juegos se transformarán, pasado el tiempo, en colaboradores de sus proyectos cinematográficos⁸. La infancia de Chantal Akerman estuvo marcada por largos períodos de mutismo materno, deudor de los fantasmas del

⁸Como es el caso de Boris Lehman, Samy Szlingerbaum o Sonia Wieder-Atherton. Sólo por citar algunas de estas colaboraciones: con Samy Szlingerbaum se escapa a Estados Unidos, coescribe y codirige *Le 15/8* (1973) y ha contado con la violonchelista Sonia Wieder-Atherton, para diversos proyectos musicales y bandas sonoras.

pasado. Natalia atravesaba graves momentos de introspección pero jamás llegó a liberar sus fantasmas ante sus hijas. Akerman ha justificado con frecuencia el silencio de su madre argumentando que los supervivientes a la *Shoah* solían callar sus penurias para evitarle el dolor a sus hijos. Pero las historias que ellos/as reprimieron vuelven a obsesionar a la segunda generación:

*Creo que nosotros representamos a la generación en la que la represión ha vuelto. Por eso tenemos problemas. Ellos han tenido que rehacer su vida en lugar de hacerse preguntas sobre el pasado y como no nos han hablado del pasado, porque no nos lo han transmitido, lo que nos han transmitido es precisamente este sentimiento de desarraigo.*⁹

Desde la adolescencia, al igual que muchos otros hijos/as de supervivientes, Akerman intentaría encontrar referentes culturales que le ayudasen a entender sus orígenes y su identidad. Tal como ella explica:

Durante mucho tiempo-toda mi infancia -creía que su modo de vida (el de sus padres), lo que comían, hablaban y pensaban, era lo que hacían los belgas.

*Sólo mucho más tarde, ya adolescente, comprendí las diferencias: entre ellos y los otros padres e incluso entre las otras chicas de la clase y yo*¹⁰.

A partir de 1978 esta búsqueda personal se transforma en el proyecto de adaptar al Nobel de Literatura Bashevic Singer que finalmente cuajaría como *Histoires d’Amerique* (1989)¹¹

Desde entonces Akerman ha indagado en historia reciente de pueblo judío intentando cubrir los huecos de su pasado familiar y este periplo contiene importantes paralelismos al de otras cineastas como Nadja Seelich o Jeanine Meerapfel. Ambas mujeres son descendientes de supervivientes al Holocausto, que han crecido en un país distinto a sus ancestros.

Chantal Akerman en *News from home*,¹² Nadja Seelich en *Im glashaus und warf mit Steinen*¹³ (1992) y Jeanine Meerapfel en *En el país de mis padres*¹⁴ (TO1981)

⁹ OUTERS, J.-L.: “Histoires d’Amerique”. *Cinergie*. Febrero 1989. p.6

¹⁰ AKERMAN, Ch en VVAA: *Rozando la ficción: D’Est de Chantal Akerman*. París: Galerie Nationale du Jeu de Paume/ Walker Art Center, Minneapolis/IVAM, Institut valencià d’art modern, 1996. p 21

¹¹ AUBENAS, J.: “Souvenirs imaginaires”. *Contreplongée*. Noviembre 1989. p 15-16:31

interconectaban fragmentos de autobiografía, reflexión personal, historia, y herencia cultural contribuyendo a la búsqueda identitaria de sus autoras. Sus pesquisas funcionaban casi terapéuticamente sobre su necesidad de autodefinirse para sobrellevar el sentimiento de desarraigo en un país que no acababan de sentir como propio y para identificarse como judías, a pesar de carecer de fé religiosa.

Cumpliendo la máxima de Guershom Shodem: *Cada generación tiene que redefinir cual es su judaísmo y cada individuo dentro de cada generación, debe también redefinir, para sí, cual es su judaísmo*¹⁵.

Numerosos cineastas han recurrido a filmes autoreferenciales para ahondar en sus orígenes como hijos de supervivientes. Por citar algunos, recordemos a: Robert Bober y Peter Morley en los setenta; Lukas Stepanik y Karen Snopsowitz en los ochenta; Boris Lehman, Francine Zuckerman, Lisa Lewanz, Julia Loktev, Marleen Booth, Sally Kaplan, Caterina Klusemann, Esther Polanski, Charles Najman, Jonathan Gruber, N. Robert Friedman o Szymonn Zateski desde los noventa y hasta nuestros días.

Akerman ha elaborado varios trabajos, muy heterogéneos en cuanto a temas y formas, que resultan fundamentales para entender su noción de lo judío, y la importancia de esta identidad cultural en el corpus de su obra. Para mayor claridad de ideas, podemos agruparlos como:

- a) Filmes donde se hace referencia autobiográfica a su origen judío: *News from home*(1976), *Dis-moi* (1980), *D'Est* (1993), *Chantal Akerman by Chantal Akerman* (1996) y *Demain on Demenage* (2004)
- b) Un título que refleja la Diáspora moderna, sin matices autobiográficos directos: *Histoires d'Amérique: Food, family and philosophy* (1988).
- c) Obras que insisten en temas recurrentes en la cultura judía: evidente interés por la vida nómada, la sensación de desarraigo y la búsqueda de un espacio propio en *Je, tu, il*

¹² Filme experimental que mostraba mediante largos planos fijos la ciudad de Nueva York, el metro, etc, mientras oíamos en *off* a Akerman leyendo en inglés las cartas que su madre le había enviado desde Bélgica, años atrás cuando Chantal Akerman se había escapado a Nueva York, para aprender a hacer cine.

¹³ Nadja Seelich analiza su personal búsqueda de identidad como mujer judía, posterior al holocausto, al periodo estalinista, ajena a la creencia religiosa y disconforme con las teorías de la integración.

¹⁴ La directora indaga sobre sus dudas y temores, sobre la herencia del miedo hacia Alemania, sin dogmatizar ni realizar ningún intento de ensayo sociológico o histórico. Más bien se trata de un filme próximo al diario por lo que tiene de reflejo de impresiones personales.

¹⁵ SHODEM, G: "Prólogo" en GOLDEMBERG, I.: *El gran libro de la América judía*. Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1998. p 13.

,elle (1974); *L'homme à la valise* (1983); *J'ai faim, j'ai froid* (1984); *Le Déménagement* (1992) y *D'Est* (1993); el deseo del patriarca de perpetuar su clan en *Lettre d'une cineaste* (1984); los ritos cotidianos y el papel tradicional de la mujer en *Jeanne Dielman* (1975).

d) Filmes con algún personaje judío como la amiga de sus padres en *Les rendez-vous d'Anna* (1978), o la madre del protagonista en *Golden eighties* (1986)

e) Títulos que si bien no se centran en el tema judío, conectan con la intención de preservar el testimonio de los aniquilados injustamente. Nos referimos a la persecución política en El Salvador de *Pour Febe Elisabeth Velazquez* (1991), o racial en *Sud* (1999) y *De l'autre côté* (2002).

De todos estos trabajos nos limitaremos a comentar uno: *Aujourd'hui, dis-moi* (1982). Lo hemos escogido por varios motivos, el primero es que este año se conmemoraba el 60 aniversario de la liberación de Auschwitz, un campo que funciona como hilo conductor de *Dis-moi*. El segundo móvil para elegir *Dis-moi*, era insistir en lo evidente: la repercusión que el periodo nazi y la Segunda Guerra Mundial han tenido en el Viejo Continente, dentro del marco de un congreso que reflexiona sobre el cine y la Europa de los estados.

Akerman dirigió este modesto mediodmetraje (45') titulado *Aujourd'hui, dis-moi* para participar en la serie de TV francesa "*Las abuelas*", propuesta por Jean Frapat. En el filme Akerman se desplazaba por París para encontrarse con tres ancianas que le relataban su experiencia como judías polacas en los campos de concentración nazis. Es el primer filme de Akerman dedicado íntegramente a la investigación sobre la memoria judía, tres años antes de que Lanzmann realizará su sobervio *Shoah*¹⁶.

A pesar de las evidentes diferencias formales y temáticas, podemos relacionar *Dis-moi*, con *Dybbuks and chicken soup* (Sally Kaplan, 1995), en tanto a que ambas cineastas intentan reconstruir el pasado familiar. En el caso de Kaplan su abuela es sustituida por una marioneta, en el de Akerman, por otras abuelas que, al contrario que los abuelos maternos de Akerman, sobrevivieron al Holocausto. Mientras acudimos a estos

¹⁶ Akerman ha reiterado en repetidas ocasiones su admiración por *Shoah*. Baste citar AKERMAN, Ch. y otros: "On absence and imagination in documentary film: An open discussion with Chantal Akerman". *EGS* .(The European Graduate School). Junio 2001. p 4. <www.egs.edu/faculty/akerman/akerman-absence-and-imagination-2001.html> Consulta: 20 febrero 2003

encuentros, e incluso en medio de alguno de ellos, escuchamos en *off* a Chantal hablando con su madre, preguntándole cosas sobre su abuela Sidonie, desaparecida en Auschwitz. Es la primera vez que Akerman incluye la presencia sonora de su madre en una película¹⁷. Y la narración que aporta Natalia a *Dis-moi* le da a la hija una mayor pertenencia cultural, la inscribe dentro del relato, como descendiente potencial de estas señoras. La impresión de pérdida inunda las palabras de Natalia, al igual que el testimonio de las otras tres ancianas. Mélich describe este diptongo entre presencia y vacío del modo siguiente:¹⁸:

*Los relatos de la Shoah son algo más que recuerdos de los supervivientes. Son “relatos de ausencias”. Sus protagonistas, sus verdades protagonistas no son sus autores sino las víctimas que surgen en el relato y que no han sobrevivido para poder contarlo*¹⁹.

Este sentimiento de carencia es común en todos los supervivientes, mezclado con la culpa. Todos los relatos del Holocausto insisten en ambos conceptos. Tal como explicaba Primo Levi:

*Los que tuvimos suerte hemos intentado, con mayor o menor sabiduría, contar no simplemente nuestro destino, sino también el de los demás, precisamente el de los “hundidos”*²⁰.

En el caso de Akerman, ella ha sentido una absoluta fascinación por el personaje de su abuela Sidonie, a pesar de no haberla conocido jamás.²¹ En *Dis-moi* la nieta reflexiona sobre el papel de las mujeres judías (abuelas, madres o hijas) como portadoras de identidad cultural. Natalia había roto, mediante su incapacidad para afrontar el pasado²², el papel como perpetuadora de la historia familiar y su hija ha intentado

¹⁷ La segunda -y última hasta el momento- ocasión en que Natalia Akerman aparece en una película de su hija es como un personaje en el film coral *Toute une nuit* (1982). Natalia se muestra como lo que es: una bella mujer madura en su casita del extrarradio de Bruselas, fumando con ansiedad, sola y de noche.

¹⁸ MÉLICH, J.C.: *La ausencia del testimonio: ética y pedagogía en los relatos del holocausto*. 1ª edición. Barcelona. México:Anthropos. Escuela preparatoria nº 8 de la Universidad Autónoma de Nuevo León, 2001.

¹⁹ Ibidem p. 23

²⁰ Ibidem: p. 73

²¹ Esta obsesión por su antecesora, es un tema recurrente en *Demain on Demenage* (2004). Además de continuas citas a la historia familiar y al holocausto, el filme le da una importancia casi fetichista al diario real de Sidonie, uno de los pocos recuerdo materiales que quedan de ella. DE hecho este objeto aparece de nuevo como leif-motiv en su videoinstalación *Marcher à côté de ses lacets dans un frigidaire vide*. (2004) para la galería de Marian Goodman (París)

²² Sobre la imposibilidad de expresar en palabras la Shoah, ver WANG, D.: *El silencio de los aparecidos. Reflexiones sobre la condición del sobreviviente, el lugar de la 2ª generación y las lecciones de la Shoah*. Buenos Aires: Acervo Cultural, 1998.

restituir los silencios de la madre, mediante los relatos de las abuelas ajenas. No obstante si nos quedamos en el análisis temático daríamos por sentado que *Dis-moi* es un documental convencional. Aunque en principio tenga este formato, el texto exige una doble lectura. *Dis-moi* es un ejemplo de lo que Bill Nichols ha denominado como “el modo interactivo”, porque narra el encuentro del director con otros “sujetos sociales”, y además este encuentro tiene una vinculación personal con el cineasta.²³

Akerman transgrede en *Dis-moi*, aunque de un modo muy sutil, ese contrato no escrito entre orador y oyente: la necesidad de permanecer atenta al relato²⁴. Mediante una puesta en escena sutil, pero antinaturalista, Akerman muestra una evidente pérdida de interés a lo largo del texto fílmico. Acude entusiasta a la primera entrevista, pero su interés parece decrecer por momentos.

Lo diegético del filme podría enmarcarlo dentro de la tradición de los relatos del Holocausto, tipo: *Le temps du ghetto*²⁵ (Frédéric Rossif, 1961), *Greta Ferusic*²⁶ (Haris Pasovic, 1997) o *Herr Zwilling and Frau Zuckermann*²⁷ (Volken Koepp, 1999), o incluso conectarlo con *Voyages*²⁸ (Emmanuel Finkiel, 1999), Pero *Dis-moi* aporta numerosas pistas a nivel formal, que explican el cariz autorreferencial. El filme arranca con un plano universal picado, donde vemos a Akerman subiendo las escaleras de la salida de metro, el primer plano siguiente nos indica que ella es la protagonista del relato, más incluso que las otras tres damas. Más allá del impulso narcisista²⁹, debemos encuadrar esta autorreferencia en relación a la importancia que la cultura judía otorga al valor de unicidad individual. Cada persona se define como única, insustituible e irreplicable. Desde esta perspectiva podemos ver en la autorrepresentación de Akerman la intención de remarcar por un lado la autoría del texto, y además recalcar su implicación personal con el tema. Con este planteamiento discursivo, de presentarnos a

²³ NICHOLS, B.: *Representing Reality*. Bloomington: Indiana University Press, 1991. p. 44

²⁴ Podríamos incluso aventurarnos y ver en esta puesta de escena de la directora/protagonista una mirada crítica al revisionismo histórico del Holocausto.

²⁵ Documental sobre el gueto de Varsovia, que indaga desde su creación hasta la revuelta de 1943.

²⁶ Documental sobre esta señora, primero superviviente del Holocausto y posteriormente defensora de los derechos humanos en Sarajevo.

²⁷ Documental sobre dos supervivientes del Holocausto que además de explicar su vivencia en la Shoah, describen la idílica vida anterior en su *sthelt*.

²⁸ Tres ancianas judías y supervivientes, buscan en este trabajo a caballo entre el documental y la ficción, las raíces (familiares perdidos, recuerdos, etc) que el Holocausto ha barrido.

²⁹ Sobre el auge del individualismo y el narcisismo en las sociedades modernas, ver LIPOVETSKI, G.: *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona: Anagrama. 1986.

tres abuelas potenciales- pero todas ficticias- hablando en boca de la desaparecida, Akerman parece próxima a la apología del testimonio que hace Elie Wiesel.³⁰

Dis-moi se sitúa entre enunciado y enunciación, entre realidad y ficción³¹. Al igual que *Histoires d’Amerique* (1988), *Dis-moi* focaliza la atención en la relación entre la imagen y la palabra, donde el discurso hablado porta un mensaje, al mismo tiempo que plasma el sentimiento judío de la necesidad del recuerdo experiencial, cultural e histórico³².

Pero en *Dis-moi* la identidad es producto de la conexión entre el género y la especificidad étnica. Tal como explica Pravadelli: “*Ser una mujer*” necesariamente envuelve un proceso de identificación dentro de la historia cultural específica y la cultura tradicional de los judíos europeos tras el Holocausto.³³

Con la transmisión oral de *Dis-moi*, Akerman lleva a cabo una profunda trasgresión feminista, porque sus protagonistas son sólo mujeres. La voluntad reivindicativa de esta realizadora dota a las mujeres de aquello que su tradición les ha prohibido³⁴: la capacidad de expresarse oralmente. Con ello las rescata de una “invisibilidad cultural” en un intento de paliar los pocos testimonios femeninos del holocausto que han trascendido públicamente, o la poca presencia de las vivencias femeninas en los textos escritos, o compilados, por varones supervivientes³⁵. Sidonie había escrito en la primera hoja de su diario:

¡Soy una mujer! Por eso no puedo decir mis deseos y mis pensamientos en voz alta. Sólo puedo sufrir en silencio. Ahora contigo diario, mi diario, quisiera al menos decir

³⁰ Éste denunció que con la disculpa del rigor histórico o de la investigación, se valorase prioritariamente los documentos frente a los testimonios. Según Wiesel, que sobrevivió a los campos de exterminio, los documentos sólo dan cuenta de los hechos, a menudo contradictorios, o cuyas huellas han sido borradas. La verdad puede hallarse en el testimonio vivo, en la experiencia. WIESEL, E.: *Esperar a pesar de todo*. Madrid: Trotta 1996. p. 94

³¹ Sobre el cine documental que utiliza métodos discursivos del cine moderno, ver WEINRICHTER, A.: *El cine de no ficción. Desvíos de lo real*. Madrid: T&B Editores, 2004.

³² Piero Stefani explica como el narrador oral judío se convierte en protagonista no sólo porque halla tomado parte del relato, sino porque se lo cuenta a su hijo, y de este modo transmite a la siguiente generación la actualidad perpetua de la antigua narración. Para saber más ver STÉFANI, P: *Gli ebrei*. Bologna: il Mulino, 1997, p. 52

³³ PRAVADELLI, V: Op cit, p. 173

³⁴ A las mujeres judías se les niega desde el principio de los tiempos la enseñanza del Talmud, y la posibilidad de ejercer como narradoras de las historias judías. Ya que se entienden ambas tareas orales como labores masculinas.

³⁵ A este respecto ver OFER, D. y WEITZMAN, L.J.: *Mujeres en el Holocausto. Fundamentos teóricos para un análisis de género del Holocausto*. Mexico: Plaza y Valdés, 1996.

*un poco de mis sentimientos, de mis deseos, de mis sufrimientos y de mis alegrías. ¡Y estoy segura de que no me fallarás porque tu serás mi único confidente!*³⁶

Dis-moi parece -en cierto modo- un epígrafe añadido al diario de Sidonie, que la nieta ha construido para que la voz de su abuela no caiga en el vacío.

BIBLIOGRAFÍA

AKERMAN, Ch. en VVAA: *Rozando la ficción: D'Est de Chantal Akerman*. París: Galerie Nationale du Jeu de Paume/ Walker Art Center, Minneapolis/IVAM, Institut valencià d'art modern, 1996. p 21

BERGMANN, M. S. y JUCOVY, M. E. (eds): *Generations of the Holocaust*. Nueva York: Columbia University Press, 1990.

LIPOVETSKI, G.: *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona: Anagrama. 1986.

MÈLICH, J.C.: *La ausencia del testimonio: ética y pedagogía en los relatos del holocausto*. 1ª edición. Barcelona. México:Anthropos. Escuela preparatoria nº 8 de la Universidad Autónoma de Nuevo León, 2001.

PRAVADELLI, V.: *Performance rewriting identity. Chantal Akerman's postmodern cinema*. Torino: Otto Editore. 2000. p. 172.

STEFANI, P: *Gli ebrei*. Bologna: il Mulino, 1997, p. 5

VVAA: *Chantal Akerman: Autoportrait en cinéaste*. Cahiers du Cinema/Centre Pompidou. París, 2004, p. 24.

WANG, Diana: *El silencio de los aparecidos. Reflexiones sobre la condición del sobreviviente, el lugar de la 2ª generación y las lecciones de la Shoah*. Buenos Aires: Acervo Cultural, 1998.

WEINRICHTER, A.: *El cine de no ficción. Desvios de lo real*. Madrid: T&B Editores, 2004.

WIESEL, E.: *Esperar a pesar de todo*. Madrid: Trotta 1996. p. 94

³⁶ EHRENERG, S. citada en VVAA: *Chantal Akerman: Autoportrait en cinéaste*. Op cit, p 68.

HEMEROGRAFIA

- AUBENAS, J.: “ Souvenirs imaginaires”. *Contreplongée*. Noviembre 1989. p 15-16:31
- MARCORELLES, L.: “Comment dire chef- d’ouvre au féminin?”. *Le Monde* 22 de Enero 1976.
- OUTERS, J-L.: “Histoires d’Amerique”. *Cinergie*. Febrero 1989. p.6
- SHODEM, G: “Prólogo” en GOLDEMBERG, I.: *El gran libro de la America judía*. Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1998. p 13.

WEBGRAFÍA

- AKERMAN, Ch. y otros: “On absence and imagination in documentary film: An open discussion with Chantal Akerman”. *EGS* .(The European Graduate School). Junio 2001. p 4. <www.egs.edu/faculty/akerman/akerman-absence-and-imagination-2001.html>
Consulta: 20 febrero 2003

This document was created with Win2PDF available at <http://www.daneprairie.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.