

LAS CORRESPONDENCIAS DE CHANTAL AKERMAN.

Gonzalo de Lucas

Universidad Pompeu Fabra

gonzalo.delucas@upf.edu

ABSTRACT: Mediante el esbozo de algunos rasgos del estilo de Chantal Akerman, el artículo comenta la precariedad del lenguaje verbal para nombrar y reconocer los ritmos y caracteres específicos de los planos y las formas cinematográficas.

Las correspondencias de Chantal Akerman

Entre los principales vértigos del cine, está el hecho de que cada imagen o fotograma difícilmente ocupará un segundo entero de nuestra vida. Para que ocupara un segundo, deberíamos ver una película por lo menos veinticuatro veces, en su proyección irreversible, sin detener el fotograma, cediéndolo a su verdadero arrastre. A mi modo de ver, el cine nos habla precisamente de ese proceso, de cómo transportamos una imagen que apenas hemos visto, que no ha durado más que una breve fracción de tiempo cuantificable, pero que se dilata en la experiencia y aparece como trasfondo de tantas otras imágenes que en lo sucesivo nos encontraremos, como si las imágenes modulasen el viejo adagio de San Agustín: “¿Qué es, pues, el tiempo? Sé bien lo que es, si no se me pregunta. Pero cuando quiero explicárselo al que me lo pregunta, no lo sé”¹.

En “La Captive”, Chantal Akerman da una idea precisa sobre la duración de un fotograma o, más justamente, sobre la imposibilidad de medir el tiempo de una imagen. Simon detiene la imagen de Ariane, y a media voz repite: “Je vous aime bien”. Esa imagen fijada, liberada provisionalmente del curso de la proyección, parece vibrar por la propia tensión del tiempo congelado, del gesto enfrentado al discurrir del instante,

¹ SAN AGUSTÍN. *Confesiones*. Madrid. Alianza Editorial, 1997, p.306.

pero, sobre todo, porque muestra la distancia entre el tiempo de proyección de una imagen y el tiempo en que esa imagen existe *par coeur*. Como todo filme que se precie, los de Akerman provocan en nuestra memoria dilataciones y aquilatamientos, y los planos se depositan temporalmente en el recuerdo con una duración dispar a la computable: así, no fue hasta ver por segunda vez “De l’autre côté” que percibí que las imágenes de control tomadas desde el helicóptero no ocupaban más de cuatro minutos, cuando en mi memoria se extendían como una larga franja en el centro del filme.

La experiencia cinematográfica de Chantal Akerman se asienta en esta concepción honda del tiempo, que en su caso se compone de múltiples huecos y zonas en blanco que intenta rellenar o bien mostrar. En el libro “Autoportrait d’un cinéaste”, que discurre como una obra de creación verbal –y fotográfica- paralela a la cinematográfica, sin pretensión ninguna de doblarla, emularla o glosarla, Akerman recoge la historia del “Tagesbuch” en el que su abuela quiso confiar sus “pensamientos, deseos, sufrimientos y alegrías”. Después, su madre y, más tarde, ella y su hermana, añadirían algunas breves frases en ese cuaderno que proseguían una escritura íntima que Akerman decidió interrumpir en su fluir secreto y confidencial, y desvelar a la luz pública en “Demain on déménage”. Con los años, había mostrado que su indagación pasaba por acercarse al detalle de la escritura manuscrita para intuir ahí los trazos de la gran Historia y su doloroso acaecer sobre las experiencias de aislamiento. Ese es el tiempo “no computable” que aborda el cine, el tiempo estratificado que resiste a reducirse a números, archivos o estadísticas². El tiempo, por ejemplo, que permite que un campo de algodón vacío, en algún lugar sureño de los Estados Unidos, nos haga pensar y ver que en aquel campo trabajaron esclavos negros³. O, por emplear una imagen esencial a Akerman, cuya historia familiar quedó quebrada por las deportaciones a Auschwitz, el tiempo en que un muro empieza a ser un muro “físico”, es decir, el que nos lleva a preguntarnos quiénes lo construyeron o de qué material está construido y con qué fines.

² En su libro, Akerman expresa esta construcción del tiempo a través de una cita de Walter Benjamin: “La manière dont le passé reçoit l’empreinte d’une actualité plus haute est donnée par l’image en laquelle il est compris. Et cette pénétration dialectique, cette capacité à rendre présentes les corrélations passées, est l’épreuve de vérité de l’action présente. Cela signifie qu’elle allume la mèche de l’explosif qui gît dans ce qui a été”². AKERMAN, Ch. *Autoportrait en cinéaste*. París: Cahiers du cinéma / Centre Pompidou, 2004, p.44.

³ AKERMAN, Ch. *Autoportrait en cinéaste*. *Op. cit.*, p.38.

Había empezado filmando las personas del singular y algunos nombres propios (“Je tu il elle”, “Jeanne Dielman”, “Les rendez-vous d’Anna”) que fue alternando o derivando hacia el registro de otros espacios, cada vez mayores: lugares cerrados (“La chambre”, “Hotel Monterey”), ciudades en que aparecía la tercera persona del plural (“News from Home”, “Toute une nuit”) y, al fin, una vasta geografía, también histórica (“Histoires d’Amérique”, “D’est”, “Sud”, “De l’autre côté”). En el principio, seguramente solitario, está el descubrimiento a los quince años de “Pierrot, le fou”, que le mostró el cine como constelación de motivos primarios y arte de las superficies. La cronología nos informa después de su estancia en Nueva York, en la que trabó algunas afinidades electivas. Sin entender la pasión por la amistad, posiblemente el tema de fondo de su autorretrato literario, no sería posible dar una imagen cabal de su cine, tan arraigado en la idea godardiana de la necesidad de un diálogo o de otro (una actriz, un guionista, una operadora, un productor) con el que compartir el trabajo. Fue precisamente en aquella época cuando “La región central” le enseñó el cine como orografía. Akerman ha relatado muchas veces la experiencia, que señaló el destino de su obra. Quizás algún día alguien relate a su vez la influencia de esa película en la historia del cine, y de cómo al ocupar un espacio fijo tuvo efectos abrasivos para aquellos filmes experimentales que únicamente pudieron gravitar ya en su órbita, cada vez más distantes y fríos, y de cómo al tiempo iluminaba o destellaba en otras obras, sólo lindantes con lo experimental, que friccionaban con los géneros cinematográficos tradicionales. Sea como fuere, se diría que la experiencia que vivió Akerman la liberó de la posible melancolía del cineasta, de quedarse sola y con los pies hundidos en la tierra, no en vano un propósito del filme de Michael Snow acaso sea mostrar, como el Arquitas de Tarento de que habló Cicerón, que “si uno subiese al cielo y viese claramente la naturaleza del mundo y la hermosura de las estrellas”⁴ no hallaría placer alguno si no tuviera a quien pintárselo. Desde entonces, la forma de la correspondencia, de la letra privada, de la imagen autógrafa, sería la escogida por Chantal Akerman.

En la carta que trata de escribir en “Je tu il elle”, o en las cartas de la madre que lee sobre las calles, túneles y estaciones de metro de Nueva York en “News from Home”, la voz de la escritura, en su carácter más material –escrito y oral- y trémulo, queda

⁴ CICERÓN, M.T. *De Amicitia*. Madrid: Gredós, 1999, p.110.

surcada por el paso de los días, mediante una doble capa a imagen de un palimpsesto. Con “*Saute ma ville*”, Akerman emergió como una cineasta que no llegaba al cine con un estilo afinado o acabado. Desde entonces, su obra se fue gestando mediante progresivos bosquejos y tentativas, al modo más usual de un pintor. Y cuando, siguiendo el impulso esencial del arte, se apreció a sí misma como *omne animal*, y filmó el modo en que dos cuerpos alcanzan en el contacto físico más cercano su máxima separación (“*Je tu il elle*”, “*La Captive*”), lo hizo evitando las efusiones románticas y las imposturas del “yo”, gracias al trato veraz con la materia que filmaba – los rostros, los lugares- en gestos de brusca y despojada expresión que recuperaban la verdadera vibración del cine: la respiración que nace del contacto entre los hombres y las cosas, encarnados en su huidiza existencia, que el cine trata de preservar, siquiera en vaga imagen.

Debido a este rechazo del romanticismo, Akerman prosiguió una tradición de cineastas –más amplia de lo que se tiende a pensar- caracterizada por el amor a los rasgos esenciales de la poesía medieval, que valdría la pena resumir citando las palabras con que Gabriel Ferrater declaró su filiación a esa poesía: “*Hi trobo una còpia de veritat eixuta i àgil, vista amb ulls nets i sentida amb cordialitat, que no em deixa enyorar les grans masses de líquid verbal que el renaixement va posar en ondulació*”⁵. En efecto, el renacimiento inició un proceso de depuración de la realidad común que aún reverbera en algunas tendencias del cine contemporáneo. Existió una época en que la gente que trabajaba en la industria cinematográfica no hallaba en la palabra “cine” el sentido retórico de lo artístico y del beneficio social. No tardó en formarse en torno al cine un lucrativo puñado de símbolos que poco a poco lo alejaron de su actividad más específica y lo engalanaron con toda clase de ornamentos. Hace más de cuarenta años, Manny Farber utilizó la imagen del “white elephant”⁶ para nombrar esa declinación. Hoy, el cine está saturado de empeños artísticos de directores, operadores, guionistas, decoradores o intérpretes, que intentan añadir la pincelada de más que haga brillar su actividad y les proporcione reconocimiento. Desde hace tiempo, el cine europeo proyecta un amontonamiento de afanes que jamás armonizan ni se integran los unos

⁵ FERRATER, G. *Da nuces pueris*. Barcelona: Edicions 62 / Empúries, 1998, p.75.

⁶ FARBER, M. *Negative Space. Manny Farber on the Movies*. Londres: Studio Vista Limited, 1971, p.134-144.

con los otros: al empezar el plano se percibe el sonido de la claqueta, el gesto superfluo del actor, el fotógrafo, el maquillador. Entre los signos propios del director, enseguida se notan las palabras con que ha ido construyendo previamente su película para poder venderla: es decir, cómo la ha resumido en frases o conceptos que animen al inversor o productor, o encorsetado en propósitos o en un guión que le permita recibir una subvención o convencer a una cadena de televisión, etc. Y tras estos filtros de palabras, la imagen siempre llega tarde, porque, poco a poco, la mente del director se ha llenado de quincalla verbal que después, si es hábil, traducirá en imágenes esquemáticas y discursivas que la profesión crítica podrá valorar a las primeras de cambio. En ningún caso correrá el riesgo de dejar al crítico sin una palabra en la boca, sin un discurso fabricado. Sabrá que dejarle en silencio destinaría a la peor fortuna su trabajo. Después, concederá suficientes entrevistas –hoy un director realiza más entrevistas con su ópera prima que John Ford a lo largo de toda su vida- y motivará el cacareo de sus opiniones. Así, la literatura secundaria sobre cine –la crítica, la academia- ha ocupado un rentable espacio administrativo que ha encallado las convenciones de la crítica cinematográfica, cada vez menos elásticas, lo que no sería grave en particular, si no fuera porque en ellas se apoyan la mayor parte de directores ambiciosos. Es una historia vieja y triste a la que se ha referido una y otra vez Jean-Luc Godard mediante su distinción entre “une forme qui pense” y el más común sistema de encajar las formas en un molde previo o en ideas rígidas. Si no me equivoco, las formas que generan pensamiento se encuentran en la actualidad lejos del continente europeo, en la obra de algunos cineastas orientales que, como en la primera parte de “Tropical Malady”, componen el plano como un material autónomo y específico, capaz de aparecer con candidez sin quedar sujeto a ninguna yuxtaposición de significación sobrecargada.

Por su parte, Chantal Akerman es quizás la última garante de antiguas formas creativas del cine moderno como el plano sostenido, que pronto quedaron erosionadas e inertes como meras fórmulas retóricas. Cuando esas formas han dejado de ser creadoras, y agotadas y solidificadas aparecen como segregaciones o formas desgastadas que al momento se reconocen y elogian, pese a que en su día muy pocos las desvelaron, es preciso un enorme temple para encontrar en ellas, como hace Akerman, un último ajuste, una vibración que haga visible lo que permanece oculto o desapercibido. Esta

historia de las formas en Akerman es muy compleja por su camino serpenteante, y sin poder acompañarla de los planos resulta improbable. Pero me gustaría esbozarla, dejarla apuntada, porque ahí encuentro el gran valor de esta cineasta, que logra un profundo sentido del ritmo que la equipara, creo, con la labor de los grandes cineastas, siquiera como alguien que ronda ya en su periferia, sin angustia ni complacencia.

Por lo pronto, cabría ver los planos sostenidos de Akerman a partir de los bloqueos que la crítica, con su tosco diccionario de conceptos legitimados y valorados en sí mismos, ha provocado en el discurrir cinematográfico, de modo que todavía hoy se elogia el plano-secuencia como el medio privilegiado de captar el transcurso del tiempo, aun cuando nadie podrá probar nunca que los planos de Theo Angelopoulos captan mejor el tiempo que el montaje de Dziga Vertov. Y sin embargo, tengo para mí que una de las tareas de los principales cineastas ha sido negar u oponerse a todo modo de cristalizar el cine mediante el lenguaje verbal, y buscar los ritmos específicos que los materiales concretos, con sus texturas y figuras visuales y sonoras, les permitían construir. No cabría confundir esto con un desprecio del lenguaje o una defensa primaria de la emoción, ya que, como escribió Kafka en “Cartas a Felice”, resulta erróneo aducir una debilidad al lenguaje y comparar los límites de las palabras con la inmensidad de los sentimientos, pues un sentimiento infinito lo seguirá siendo tanto en las palabras como lo fue en el corazón de un hombre. Lo que les mueve, en rigor, es el deseo de ensanchar o modular el lenguaje, de aportarle una experiencia compleja y singular, que lo conforme y abra a nuevas ideas y visiones: de ofrecer una encarnación a palabras como “rostro”, “lágrimas” o “mar”. La tarea de aprendizaje del cine, de su reconocimiento, no es otra pues que la de reconocer las “formas que piensan” y ver qué dificultades originan en nuestro modo de hablar del cine. Que yo sepa, nadie ha procurado ensayar una historia del cine a partir de esas formas, si exceptuamos, en cierto sentido, al propio Godard, quien sin embargo se ha movido en un espacio más cercano al poema científico de Lucrecio y su fe en los sentidos. ¿Qué cabría ver en esa progresiva historia de invenciones, experimentos y ensayos, que sería también la historia de los repetidos malentendidos y burlas que han padecido los verdaderos creadores, y de los aplausos que han acompañado la obra de realizadores que se servían de esas formas cuando estaban desvirtuadas y sólo quedaba de ellas la cáscara o el valor ornamental? Pese a

todos los escollos que aparezcan en su horizonte, poca cosa será un crítico que no acepte la condición de vigía sujeto a posibles zozobras. La historia del cine abunda en artistas de primer orden –en una cantidad, desde luego, que no es equiparable a ninguna otra arte en el siglo pasado- y, sin embargo, es sabido que los grandes críticos se cuentan con los dedos de una mano. Los motivos son variados, pero aquí me gustaría resaltar uno que enlaza con varias cosas comentadas: que el vocabulario del cine es todavía pobre e impreciso, que su clasificación de las escalas de planos es vaga y estanca, y que no posee ningún alcance para nombrar y distinguir los ritmos cinematográficos, como bien puede el lenguaje verbal clasificar y discernir muchos de los ritmos de un poema o de una pieza musical. Así que deberíamos preguntarnos sobre cómo es posible nombrar los planos sostenidos de Akerman, en qué sentido son formas creadoras, o cómo podemos distinguir verbalmente un plano de “Sud” de otro de “L’*autre côté*”, cuando vemos que se trata de dos formas distintas de sostener el plano – en “Sud”, según la vieja tradición del cine moderno; en algún caso de “De l’*autre côté*”, como una especie de bloque que se va desplegando en sí mismo en busca de una aparición que lo transforme por entero- y sólo tenemos una palabra para nombrar a esas dos composiciones disímiles.

Por estos motivos, se tiende a valorar los estilos con parámetros formales más inmediatos, y se evita, por ejemplo, estudiar el estilo como cineasta de Chaplin, a mi entender tan medido como el de Robert Bresson, o el de Rossellini, en contraste con Antonioni. Con todos ellos, Akerman comparte la historia de las formas que piensan, y lo hace a través de la concepción del plano como placa, de una tectónica que solicita una labor de exploración paciente. Los planos de Akerman siempre se construyen “más tarde”, cuando aparecen otros que los hacen emerger, y del contacto surge, de vez en cuando, un temblor. En “Sud”, un primer bloque del plano que recorre el final de los cuatro kilómetros y medio de carretera por los que Byrd fue arrastrado por una camioneta aparece poco antes de que se nos desvele la historia, en la primera mitad del filme; al final, se recupera el inicio de ese plano, movido por las diferentes placas que han ido conformado el filme (las palabras, las canciones, los rostros, el viento, los árboles en los que se colgaba a los negros). En “La Captive”, los besos de Simon y Ariane recortan sus sombras en la hierba, y en el plano siguiente, cuando cae la noche,

los procesos se invierten y los árboles quedan en sombra y oscurecen los cuerpos brillantes de los amantes, según la *dolcezza amorose* que imaginó el Tasso. Años antes, “Je tu il elle” había mostrado el negativo, en blanco, de esa imagen: el cuerpo desnudo de Akerman junto a la ventana, la nieve y la voz de un niño.

Cada uno de sus filmes aparece recubierto por una larga y densa pincelada, superpuesta a los efectos retóricos que inmovilizaron el cine moderno, y que se desplaza entre umbrales (fachadas, ventanas, puertas) y fronteras (carreteras, avenidas, muros). Cada película queda así dominada por una tonalidad, que en ocasiones se extiende por la película entera, como el verde cobrizo de “Sud”, los ocres de “De l’autre côté”, el azul sombrío, en penumbra, de “Toute une nuit”, o el mundo lacustre de “Histoires d’Amérique”. En ocasiones, el tono está en un detalle, en un fragmento del mundo. La cocina de Jeanne Dielman expresa tal poder de evocación que concuerda con el comentario proustiano sobre el muro amarillo de Veermer. La tetera, la palangana, las sartenes, los botes de limpieza, son objetos que adquieren una belleza oscura y algo opaca, que resulta diáfana en las memorables baldosas amarillas de la cocina.

A fin de cuentas, Akerman, que ha rodado casi sin interrupción, pese a variados fracasos y épocas de olvido, jamás se ha repetido ni ha dado dos veces el mismo paso – y en esto se parece mucho a Jean Eustache-, y no ha dudado en probar toda suerte de formatos, duraciones y géneros. La mejor explicación de su obra radica en cómo documenta los propios esbozos, apuntes e indagaciones, en una concepción adolescente del cine que no ha abandonado desde “Saute ma ville” y tampoco ha estado reñida con la gravedad con que ha abordado los grandes malestares de la pequeña historia y de la gran Historia. A la vez, su filmografía no está calculada ni su principal valor estriba en una visión de conjunto. A mi entender, y en la medida además que una parte de ella (la parte, digámoslo así, imaginativa o abiertamente burlesca o musical) puede resultar irritante, su mayor fuerza radica en el peso específico de algunos filmes: “Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles”, “News from home”, “Toute une nuit”, “D’est”, “La Captive” o “De l’autre côté”.

No deja de ser curioso que lo haya logrado pese a su pobreza imaginativa, y mediante el canto del cisne de unas formas de las que supo obtener una última emanación. Si sus temas narrativos son escasos, posiblemente por elección, y su ingenio poético es raso,

seguramente a su pesar, en cambio posee la rara cualidad de lograr una alta intensidad en registros muy parciales o en una visión, si se quiere, de soslayo, aunque nunca caprichosa, o sólo en apariencia, y de la que extrae una gran variedad de color. Esto es, tiene la intuición de penetrar en algunas reglas del juego muy pautadas y restringidas, y la inteligencia de no salir de ellas y extraer su fuerza motriz de esa limitación. Cuando dijo que “Jeanne Dielman” se le apareció por entero en un minuto, durante una noche de insomnio, supongo que se refería a esa clase de manifestación, que pocas veces resulta tan hermosa y compleja como en los travellings de “D’Est”, prueba de cómo el cineasta debe ir hacia delante o hacia atrás, pero nunca quedarse en una línea intermedia. Su cine es una mezcla muy bella e infrecuente de serenidad y arrebato o arrojío, basada en el principio de que cuanto más estático es un encuadre más se perciben los movimientos y sus matices. De esa composición austera extrae una coreografía de leves gestos y trayectos, un musical secreto –o su piel o su tacto– que acaso sea la verdadera forma oculta que intuye tras los materiales del cine, y cuya imagen borrosa ha buscado hacer “real”, esculpir o definir a lo largo de sus filmes.

Todas estas correspondencias, este enorme flujo de desplazamientos, pequeños y discretos, de resonancias y depósitos, que confluyen en su visión coreográfica, en una encarnación franca e impúdica de la metamorfosis del mundo en formas cinematográficas, que avanzan y retroceden, que se abisman, precipitan y rebasan umbrales, que la dejan suspendida en el vacío, o en un lugar remoto e incierto, y en ocasiones le llevan a pulsar teclas profundas de la existencia, como el peso de la rutina o del hábito, el de vivir en habitaciones cerradas, el deseo de encontrar otra voz, impostada o musical, u otra máscara, otro yo, otro nombre, o la necesidad de avanzar o huir, de escapar de la miseria, seguir la inercia del cuerpo, buscar el amor u otro cuerpo, y sentir el dolor por las distancias que nos separan de los otros y de nosotros, todo este fluir, vasto y disperso, está acompasado por la negativa o la renuncia femenina que, desde Antígona, origina formas creadoras que subvierten las formas que la Institución ha solidificado, por ese “no” que abre una fisura en nuestras costumbres y miedos, por la mano que se aventura a arrojar un poco de arena en el cadáver insepulto del hermano,

y que nos recuerda, como el poeta, que “la tierra pierde fuerza, y pierde fuerza el cuerpo”⁷

⁷ SÓFOCLES. *Tragèdies. Edip Rei. Edip a Colonos. Antígona*. Barcelona: Curial, 1987, p.104.

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.