

La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:
Chantal Akerman y la transparencia

Autor/es:
De Lucas, Gonzalo

Citar como:
De Lucas, G. (2002). Chantal Akerman y la transparencia. La madriguera. (46):63-63.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/42048>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



CHANTAL AKERMAN Y LA TRANSPARENCIA

por Gonzalo de Lucas

En la fría tarde de otoño del golfo de Nápoles, donde las luces de las casas cubren la telúrica oscuridad de la costa, aún hoy es fácil percibir la perduración de antiguos estremecimientos, de las *puras imágenes ascéticas* evocadas por Katherine en *Viaggio in Italia*. Allí, al recordar la dulce manzana de Safo, la fruta que rojea en la rama más alta y que los cosechadores no alcanzan a recoger, se revela la semejanza entre tan transparente imagen y el cine de Chantal Akerman, que, desde sus films tempranos, no ha cesado de recordarnos que la modesta función del arte es reconocer, tras toda suerte de construcciones intelectuales, nuestra condición de *omne animal*, pues con el tiempo uno se percata de que el único tema que de veras sabe tratar el cine es la imposibilidad, la distancia que existe entre dos cuerpos que han buscado un íntimo contacto.

Ahora otra lejanía, la distancia impuesta entre el espectador y los films que no llegan a estrenarse en nuestro país o cuyo estreno se demora, nos ha sugerido tender un puente con *La Captive*, la adaptación de *La prisonnière* de Proust que ha filmado Akerman. En su artículo sobre el film, Nuria Aidelman contempla la reviviscencia de la *queste* artúrica en la búsqueda amorosa de Simon, y así, al trazar bajo la luz del film el perfil de un viaje, recoge la voz íntima que distingue la poesía de Chantal Akerman, sus letras de *primera juventud*. Frente al tono impostado de los *histriones* que elogian a un artista por ser un "adelantado a su tiempo", no parece vana la franqueza con que Akerman decide retroceder en el tiempo –signo de toda verdadera fatura– y enlazar su experiencia con el mundo, sin filtros simbólicos ni abusos de estilo, a fin de lograr, tal y como reclamaba Gil de Biedma citando a Auden, el tono "de una persona directamente hablando a otra persona". ¿Cuál es, entonces, el mérito de Chantal Akerman? No, desde luego, su capacidad para imaginar o reconstruir; tampoco su búsqueda de la verdad o la belleza; ni siquiera la tristeza o la ternura que albergan sus imágenes. Consiste, más bien, en haber conseguido que nuestros sentimientos acerca de su cine sean inequívocamente simples o transparentes, que siempre contengan una sujeción, una quieta espera. No hay proyección sino acogimiento. Es la filmación del misterio que nos hace salir a la calle para sentir el frío o el viento, si la luz incide con suavidad o dureza, que nos dice que nada describe mejor la vida de un hombre que la clase de amor que profesa por averiguar qué tiempo hace.

La Captive entrelaza soterradas armonías que, a diferencia de las creadas por los realizadores-seductores –preocupados por la cuantía de sus conquistas o la moral del beneficio–, manifiestan que un buen cineasta prefiere ser seducido a seducir, y que, al igual que Ozu por una tetera roja o Renoir por los chopos, Akerman queda seducida por las sombras en que contorna ciertos gestos privados que sólo saben dejar una efímera vibración en el aire, que sólo permaneciendo algo velados saben existir; y cuando en *La Captive* las sombras en la hierba de los besos evanescentes de Simon y Ariane quieren escribir, con Stendhal, *ce moment fut le plus beau de la vie de...*, presajiamos su pronto reverso; y así en la larga escena siguiente, caída súbitamente la noche, las sombras se invierten y los árboles oscurecen los cuerpos brillantes de los amantes y acogen la *dolcezza amorose* que el Tasso encontró en una noche en que *alto silenzio fa la bianca luna* (y aun años antes, *Je, tu, il, elle* ya había mostrado el blanco negativo de esa imagen: el cuerpo desnudo de Akerman junto a una ventana y la nieve y la voz de un niño). ¿Cómo no ver en la claridad de esas sombras reversibles el reflejo de que el amor no hace olvidar el mundo y de que la cámara sólo puede proteger la separación, la condena del amante, *siempre otro*, a la vigilia?

Existen cineastas (Dreyer, Bresson, Hitchcock, Godard) que han logrado con sus imágenes una transcripción exacta de su pensamiento y otros que, como Rossellini o Akerman, se han limitado a filmar su posición en un lugar, una distancia. Pero unos y otros han restaurado una pareja transparente: la belleza de una dulce manzana inasible, que, lejos del opaco muro del cine de ideas, se diría la única forma de alcanzar una infinita hondura. He ahí el fruto del temblor por un malestar:

Ara cuit qu'e-n morrai
del dezirar que m've,
si-lh bela lai on jai
no m'aizis pres de se,
qu'eu la maneí e bai
et estrenha vas me
so cors blanc, gras e le!

1. Bernat de Ventadorn, *Pois preyat me senhor*, 70, 36. vv. 30-36: "Pienso que voy a morir de deseo si la bella, allí donde mora, no me acoge junto a sí para que la acaricie y la bese y estreche junto a mí su cuerpo blanco, tierno y suave." (Traducción: Isabel de Riquer).