



**D y G:** Chantal Akerman;  
**Pr :** François Le Bayon, Marilyn Watelet, Lieurac Productions, Paradise Films y otras; **F :** Bernard Delville, Rémon Fromont; **M:** Natalia Chakhovskaia; **A :** Natalia Chakhovskaia, **Color, 107 min. DCP**

## D'Est

Desde el Este

1993, Bélgica, Francia, Portugal

*“Me dicen que sería bueno para el lector, para el espectador que pueda comprender en pocas palabras y sin levantar la voz por qué tu obra comienza con una tragicomedia en la que tu misma actúas como intérprete.*

*Por qué luego buscas otro camino en dirección de obras experimentales y mudas. Por qué apenas terminadas estas al otro lado del océano, vuelves a Europa y a la narración.*

*Por qué dejas de ponerte delante de la cámara y haces una comedia musical.*

*Por qué haces documentales y luego adaptas a Proust.*

*Por qué escribes también una obra teatral, un relato.*

*Por qué haces películas sobre la música.*

*Y de nuevo una comedia.*

*También, desde hace un tiempo, haces instalaciones. Sin creerte una artista. A causa de la palabra artista...”*

**A** sí comenzaba en 2004 Chantal Akerman (1950-2015) su “autorretrato como cineasta” en el texto inicial del volumen que acompañaba la retrospectiva integral que le dedicó en aquel año el Centro Pompidou de París.<sup>1</sup> La primera evidencia: la amplitud de su obra, las múltiples apariencias que la declinan en las más diversas formas: libros (*Une famille à Bruxelles*, 1998; *Ma mère rit*, 2013), obras teatrales (*Hall de nuit*, 1992), filmes realizados en cualquier formato (celuloide, video, digital) destinados lo mismo a la gran pantalla que a la televisión, para los museos (videoinstalaciones) o los circuitos de cine experimental, con guiones originales o adaptando a grandes clásicos de la literatura (Proust, sí, pero también la primera novela de Joseph Conrad, *La locura de Almayer*, en 2011) y, cuando es necesario, adoptando la forma de esos objetos de difícil identificación que llamamos “documentales”. Para terminar introduciéndose en ese territorio híbrido que iba a rotularse bajo las denominaciones de “cine expandido”, “post-cine” o “cine de exposición”.

Y todo naciendo de un impulso inicial que ella ha relatado repetidas veces:

“Cuando tenía 15 años fui a ver *Pierrot le fou*. Por entonces todavía no me interesaba el cine. Íbamos en grupo a ver cualquier cosa, alguna comedieta francesa, *Los cañones de Navarone*, etc. Íbamos más bien para tomar helado con algún tipo de licor, coger la mano de tu novio o novia... Nada que ver con las películas. Pero un día le dije a mi novia: «Oh, *Pierrot le gángster*, ¡que título tan bonito!». (No tenía la menor idea de quién era Godard), «vamos a intentar colarnos a verla» (era para mayores de 16, y yo tenía quince años). La puse delante de mí, porque ella era muy alta, y con sus dos entradas pasamos. Al entrar, de repente, me sentí totalmente en *shock*, y me dije: «¿Eso puede ser el cine? Es como la poesía, es como un libro, no se parece a nada que haya visto». Salimos a una gran plaza y me puse a saltar de alegría, y dije: «¡Quiero hacer películas!» (antes quería esconderme). Así fue como decidí hacer películas”<sup>2</sup>

Unos años antes en una entrevista mantenida con Jean-Luc Godard, Akerman había manifestado:

08.04.2022

Historias de cine (III)

“Antes de eso escribía un poco, como escriben los adolescentes. Creo que cuando se es adolescente se escribe un poco para desenmarañar todos los hilos, porque es el momento en el que empezamos a pensar y a confrontarnos con las cosas y a tomar conciencia, por ejemplo si somos o no somos violentos... Entonces vi *Pierrot le fou*, y pensé que hablaba de nuestra época, de lo que sentía. (...) No sé, fue la primera vez que me emocioné en el cine, pero... violentamente. Y sin duda, quise hacer lo mismo con mis propias películas. (...) En el fondo, para mí *Pierrot le fou* fue como el cine dominante, es decir, no pude hacer otra cosa por ese motivo. Tapó a las otras películas, porque seguía buscando en ellas algo que había visto una vez. Las cosas no se repiten de esa manera. Necesité que pasara un tiempo para que me gustaran otras películas”<sup>3</sup>.

Los siguientes pasos estaban prefijados. Tal y como relató a Godard ese día de 1979, su primera filmación tuvo mucho de premonitoria: “Filmé a mi madre entrando en un gran edificio y abriendo el buzón. Tenía ganas de hacer algo, y de repente se materializó, como una obsesión, se materializó con el cine. Y luego, cuando empezamos... No me pregunté por qué ni cómo, no puse en duda esta necesidad, la seguí casi ciegamente. Y no sé por qué...”

De hecho, su primera película *Saute ma ville* (calificada por algunos críticos como adscribible a un “burlesque punk”) fue un cortometraje realizado en la inmediata estela de los acontecimientos de Mayo del 68 y que muestra una parte del envés de los mismos. Filme que su propia autora describe con precisión aludiendo a un tiempo a la obra en torno a la que han orbitado todos los análisis sobre sus trabajos y señalando la filiación decisiva (“Lo contrario de *Jeanne Dielman*. Charlie Chaplin, mujer”)<sup>4</sup>. La película despliega la ira grotesca de la impugnación global (la explosión que cerraba *Pierrot el loco*, aquí se multiplica para llevarse por delante toda una ciudad) pero también pone en escena la expresión de la conciencia con la que muchas mujeres vivieron su participación en aquellos hechos, relegadas a un trastienda, a esa cocina que se iba a convertir en uno de los espacios fetiches de la cineasta primeriza. Y, en filigrana, la sombra de Sylvia Plath que retornará en la obra de Akerman en pequeñas y secretas piezas como *New York, New York Bis* (1984; perdida) o *Letters Home* (1986), premonición de un futuro aún lejano: “tercer suicidio: *Saute ma ville*, Sylvia Plath y también yo”<sup>5</sup>).

Instalada desde los primeros años setenta en Nueva York será en el contacto con la vanguardia que pulula por Manhattan (Mekas, Brakhage, entre otros muchos) cuando se produzca el encuentro que va a terminar de ayudarla a modelar su mirada de cineasta. Akerman relata así ese instante que se materializó, en buena medida, a través del descubrimiento de la obra de Michael Snow:

“La vi en Nueva York con 21 años [se refiere a *La région centrale*<sup>6</sup>, 1971], gracias a Babette Mangolte<sup>7</sup>, que me sumergió en un mundo que yo no conocía, un mundo que en esa época era muy pequeño, muy secreto. Viví una experiencia sensorial realmente potente, muy física. Para mí fue una revelación que se pudiera hacer una película sin contar una historia. Sin embargo, las panorámicas de la clase en <-----> (*Back and Forth*, 1969), con esos movimientos puramente espaciales en los que no ocurría nada, producían un estado de suspense tan tenso como el de cualquier película de Hitchcock. Fue entonces cuando aprendí que un movimiento de cámara, un simple movimiento de cámara, podía desencadenar una respuesta emocional tan fuerte como la de cualquier narración. (...) No adopté el estilo programático de Snow, no me interesa confirmar o descartar una hipótesis. Desde ese punto de vista, no tengo nada que ver con él, pero sus películas me liberaron”<sup>8</sup>.

Años después, con motivo del primer estreno comercial en España de una obra suya (*Los encuentros de Ana / Les rendez-vous d'Anna*, 1978), reflexionaba así sobre esta experiencia sin la que no se entiende ni su cine posterior en general, ni *D'Est* en particular:

“El choque de Snow ocurrió cuando ya empezaba a reflexionar un poco sobre la forma (...) Sus películas me apasionaron porque en ellas hay una energía,

una tensión, en cierto modo ocurre como en las películas de Hitchcock: miras donde va la cámara y te preguntas si va a ir un poco más lejos. Toda tu atención está concentrada en que esta vez va a ir un poco más lejos que la anterior. Es algo sin importancia, pero es lo único que Snow te pide y tú te dejas llevar como un loco, bueno, como una loca. Sin embargo, en el suspense clásico la pregunta es: ¿va a morir alguien? Aquí no, el interés está en si la cámara va a ir más lejos de tal línea la próxima vez que pase. O sea, se trata de trabajo sobre el cine mismo”.<sup>9</sup>

\*\*\*\*\*

Pero en el camino que nos conduce hacia *D'Est* se sucederán algunos acontecimientos que acabarán de moldear el trabajo futuro de Akerman y que no va a resultar inútil poner sobre la mesa en tanto que son relevantes para una comprensión cabal del filme. El primero tiene que ver con la doble emergencia, cada vez más patente en su obra, de lo que llamaríamos la historia familiar de la artista, en la que se anudan pertenecer a una familia de emigrantes judíos provenientes del este de Europa, instalados en Bélgica desde los años treinta, lo que no les evitó los rigores de la deportación y los campos, de un lado; también la compleja relación que mantuvo con su madre y de la que dan testimonio primero un filme fundador (*News from Home*, 1976), luego dos libros publicado en 1998 (*Una familia en Bruselas*<sup>10</sup>, que contiene el monólogo de la cineasta con la mujer que nunca pudo dejar de lado el trauma de Auschwitz) y 2015 (*Mi madre se ríe*, 2019)<sup>11</sup>, finalmente la que fue a la postre su última película *No Home Movie* (2015), impagable retrato de la difícil relación materno-filial.

La novela de los orígenes y la novela familiar van a formar el denso y complejo trasfondo que va a irrigar las imágenes de ese filme esencial en la carrera de Akerman que es *D'Est* (y en los variados avatares en los que, como veremos, será declinado el proyecto inicial) dotándole de una parte sustantiva de su entidad.

\*\*\*\*\*

En un texto (“Sobre *D'Est*”) fechado en París y Bruselas en Abril de 1991, re-dactado durante la concepción del filme, pero que no se publicó hasta 1995 en el Catálogo que acompañó la exhibición en San Francisco, Minneápolis, París, Bruselas, Valencia y Wolsburg de la videoinstalación denominada *Bordering on Fiction: Chantal Akerman's D'Est* (que tomaba la película como punto de partida y sobre la que volveremos más abajo) la cineasta belga pone en negro sobre blanco sus preocupaciones previas a la filmación:

“Mientras aún esté a tiempo me gustaría hacer un gran viaje por Europa del Este.

A Rusia, Polonia, Hungría, Checoslovaquia, la antigua Alemania del Este y volver a Bélgica.

Me gustaría rodar allí, con mi propio estilo de documental que roza la ficción. Me gustaría filmarlo todo. Todo lo que me conmueva. (...)

¿Por qué hacer este viaje a la Europa del Este?

Existen obvias razones históricas, sociales y políticas. Razones que son la base de tantos documentales y reportajes –y que raramente provocan una mirada calma y atenta. (...)

Podría tener, asimismo, razones personales para ir, y las tengo. Mis padres son polacos. Desde los treinta han vivido en Bélgica, país en el que se sienten en casa.

Durante mucho tiempo –toda mi infancia– creía que su modo de vida, lo que comían, hablaban y pensaban era lo que hacían los belgas.

Solo mucho más tarde, ya adolescente, comprendí las diferencias: entre ellos y los otros padres e incluso entre la otras chicas de mi clase y yo. (...)

Y no obstante aunque las razones personales sean ciertas, no deseo rodar una película de «vuelta a mis orígenes» porque como he dicho, la que busca encuentra, y encuentra demasiado, y manipula las cosas un poco en exceso para encontrarlas.

Diría que deseo hacer una película allí porque me siento atraída hacia «allí».<sup>12</sup>

Pero sin dejar de ser cierto lo anterior, con su acento en lo personal y lo familiar, cualesquiera que sean las precauciones que la cineasta quiera tomar, es imposible dejar de lado que la historia destiñe sobre el filme. Porque no cabe duda de que el siglo XX ha sido uno de los siglos más cortos de la historia y que entre noviembre de 1917 y el mismo mes de 1989 se desarrolla uno de los periodos a un tiempo más esperanzadores y más trágicos de la historia de la humanidad: “tiempo de las cerezas” que se reveló bien breve y del que la caída del Muro de Berlín en Noviembre de 1989 arrastrando consigo eso que durante demasiado tiempo denominamos el “socialismo real”, dejó a la vista que su fachada de hormigón armado solo servía para velar la presencia del horror. Corresponderá a Jean-Luc Godard acertar con la fórmula perfecta en la que se resume el drama de una gran parte de una Europa atrapada en la tenaza de lo que el cineasta franco-suizo denominará GULAGER, en la medida en que esta palabra sintetiza las dos caras de ese universo concentracionario (GULAG+LAGER) en el que quedaron sepultadas tantas esperanzas.

El cine no podía dejar de levantar testimonio de este fracaso y algunos de los cineastas más agudos de nuestros días se pusieron manos a la obra de inmediato<sup>13</sup>. El viaje emprendido por Chantal Akerman a Alemania del Este, Polonia y Rusia a principios de la década de los noventa iba a dar como resultado un filme devastador que testimonia, sin necesidad de ningún comentario que ancle las imágenes ni de ninguna indicación del lugar preciso donde se llevan a cabo las diversas filmaciones, la postración que invadía a unas sociedades que habían visto clausurarse de golpe su horizonte. Inmensos travellings sobre gente que espera inmóvil en la noche gélida; hombres y mujeres que se amontonan en estaciones mientras rumian en silencio su incertidumbre; gente observada mientras se aleja caminando sobre la nieve y el hielo sin rumbo preciso, viniendo de lugares ignotos y dirigiéndose hacia un destino del que nada se sabe; la tristeza melancólica de los *dancings* de medio pelo, de modestas cocinas en las que hombres mudos comen de espaldas a la cámara, en las que mujeres de mirada perdida toman café o cortan salchichón, donde la única alegría que la película se permite tiene que ver con unos niños que se deslizan con sus trineos por una pendiente de hielo. Se lo dice Akerman a Nicole Brenez en las cinco exactas palabras que necesita para sintetizar la película: “Evocación de la guerra. Implosión”. Las cuatro primeras aluden de forma esquinada a las palabras de la cineasta que acabamos de reproducir arriba. La última apunta al auténtico corazón de la obra. De nuevo Akerman:

“Rostros, calles, coches en circulación, estaciones de tren y llanuras, ríos y océanos, arroyos y riachuelos. Campos y fábricas y siempre más rostros. Comida, interiores, puertas, ventanas, gente cocinando. Mujeres y hombres, jóvenes y mayores, paseando o descansando, sentados o de pie, incluso tumbados. Día y noche, viento y lluvia, nieve y primavera.”<sup>14</sup>

En otras palabras, filmar la superficie de las cosas, su “rostro”, ahí donde residen las huellas profundas y las cicatrices indelebles que ha dejado la vida sobre los cuerpos y los lugares. Donde los números de la estadística dejan paso a esas imágenes capaces de sustituir a las que el cine nos ha inculcado:

“Dovzhenko y Ford. El paisaje americano y los trigales de Rusia. Imágenes ideales que se contradicen con aquellas de la gris arquitectura estalinista, de las colas de espera y los gulags. Que se contradicen asimismo con la literatura –los paisajes infinitos y los abedules de Pasternak, las lágrimas y el té de Chekhov, el bien dentro del mal de Dostoyevski.”<sup>15</sup>

Todo ello con la finalidad de alcanzar esa dimensión que suele faltar en los “documentales” comunes: el peso de una realidad siempre opaca, la precariedad de unos cuerpos atezados por un mundo que aún se ha vuelto más ajeno para las gentes de a pie que habitan un universo donde ni siquiera ahora valen los antiguos lugares comunes que lo sostenían. En cierta medida estamos ante un trabajo cinematográfico que aferra a la superficie de la realidad, a los paisajes urbanos y rurales habitados por rostros anónimos; a rostros anónimos observados como un puro paisaje humano, tratado en monumentales frisos –*D’Est* es un filme lateral que saca su fuerza plástica de la idea del bajorrelieve– compuestos de gentes escrutadas por una cámara que recorre im-

pasible las agrupaciones y las filas que esperan en la noche, amontonadas en estaciones de tren o paradas de autobús, la llegada de no se sabe qué.

No hay que echar en saco roto varias decisiones estéticas esenciales de Akerman: el uso de un sonido directo profundamente retrabajado (no siempre sincrónico; sus niveles alterados: los pasos en la nieve aumentados y convertidos en música concreta, el rugido del motor de un vehículo que tarda en hacerse visible, los murmullos casi inaudibles de la gente ante el paso de una cámara que no se esconde ante los sujetos a los que observa). Pero también la forma de entender el montaje en el que, en palabras de su montadora Claire Atherton:

“Organizamos, buscamos tensiones, trabajamos con las pruebas: el color, la luz, el sonido, el choque de un raccord. La trama narrativa viene de la materia. El sentido se revela al mismo tiempo que se construye la película. O a veces incluso mucho más tarde. Es un trabajo muy sensorial. (...) [el montaje] es un lugar en el que lo sensorial se une con lo cerebral, y eso es lo que me gusta. Cuando Chantal sintió la necesidad de ir a filmar al Este, no era consciente de lo que buscaba. Pero la materia de las imágenes que filmó me interpelaban. Me puse a escuchar esta materia, sentí que la estaba escuchando, modelándola. 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. (...) *D'Est*, filmada en 16mm, da la sensación de estar viendo verdaderamente cuadros vivientes. Las películas de Chantal Akerman tienen algo muy pictórico. No sólo se debe a la belleza de la imagen. Tiene que ver más bien con que en la pintura la duración del cuadro está relacionada con la duración de la observación del espectador. Es un poco lo mismo que sucede ante ciertos planos, como si dejara al espectador el tiempo de mirar los planos. (...) Diría que incluso se trata del tiempo para ver más allá de los planos. Trabajamos con la materia pictórica, la materia sonora y la materia temporal. Sin mencionar los movimientos de cámara que, en el caso de Chantal, añaden otra duración. Modelamos estas diferentes materias tal y como lo haría un escultor”.<sup>16</sup>

Y por supuesto, la decisión de no subtitar ni una sola de las ocurrencias verbales que el filme recoge, como forma esencial de respeto. Lección guardada de un filme nunca realizado sobre la figura de Anna Ajmatova, de la que Akerman recogió como guía de trabajo los versos finales de su *Requiem*:

“He aprendido cómo los rostros se hacen hueso / como anida el terror bajo los párpados, / cómo se graba el sufrimiento en las mejillas / las líneas duras de sus textos cuneiformes, / cómo el cabello de negro brillante o rubio ceniza / cómo las sonrisas se apagan en labios sumisos, / y el miedo tiembla en una risa disimulada”.<sup>17</sup>

\*\*\*\*\*

Pero este filme tendrá una continuación apenas dos años después en una soberbia videoinstalación museística titulada sintomáticamente *Bordering on Fiction: Chantal Akerman's D'Est* y en la que a la descomposición de las sociedades escrutadas en la película le hará eco la misma disolución del cuerpo del filme ahora desmembrado en bloques aislados de imágenes electrónicas que lo metamorfosean. Pero vayamos por partes.

Nacida de una propuesta de Kathy Halbreich, directora del Walker Arts Center de Minneapolis, esta instalación iba a marcar la entrada de Akerman en el mundo del “cine expandido”.<sup>18</sup> Distintas localidades de Estados Unidos y Europa acogieron esta obra que tomaba como punto de partida la película desde los primeros meses de 1995 (ver supra). En España la instalación fue presentada por el IVAM en su Centre del Carme entre los meses de Enero y Marzo de 1996.

*Rozando la ficción: D'Est de Chantal Akerman* se declinaba en tres espacios que se recorrían en continuidad.<sup>19</sup> El primero, una sala oscura conven-

cional en la que se proyectaba el filme completo en su versión cinematográfica de 107 minutos de duración en una sala en la que existían 24 asientos (24, número clave de la instalación).

A continuación el asistente, si lo desea, puede acceder a otra sala en la que se encontraban 24 monitores situados en unas peanas que colocaban la imagen a la altura de la mirada del espectador. Estos monitores se agrupaban en ocho trípticos y en cada uno de ellos podía visionarse en *loop* un fragmento distinto de unos cuatros minutos de duración de la película original. La elección de los fragmentos contiguos no responde al orden de aparición de éstos en la película sino que se agrupan bajo criterios de orden plástico, figurativo y cromático.<sup>20</sup>

Por fin, una tercera sala que solo contiene, ubicado en un rincón de la misma y sobre el suelo de la habitación, un único monitor con unos altavoces. La imagen, una desolada calle de Moscú filmada a la vacilante luz de una farola parpadeante en una noche cerrada en el límite de la visibilidad. El sonido, sobre el fondo de un violoncello, la voz de la cineasta enuncia, de manera alterna, la prohibición judaica de fabricar imágenes y las razones que le impulsan a proseguir su trabajo, a producir imágenes que se quieren, a un tiempo, responsables y significativas.

Como puede verse el trabajo de Akerman pone en escena de manera abierta las mutaciones que están afectando al cinematógrafo. Que están modificando su materialidad y que pueden incidir y transformar su manera de entrar en relación con un espectador cada vez más elusivo. Por eso se nos lleva desde la sala oscura que reproduce el “dispositivo Lumière” hasta el postrer monitor independiente. Por eso se nos expone primero a la proyección cinematográfica para luego hacernos ver ese cuerpo fragmentado en el que el filme original es a un tiempo despiezado y transmutado (de celuloide a cinta de vídeo, de emulsión fotoquímica a la transformación electrónica de formas y movimientos) en un video-ambiente. Por eso se nos hace pasar de la posición sedentaria a la itinerancia a través del bosque de monitores que permite remedar un paseo por un museo de esculturas. Por eso se nos confronta, finalmente, con esa imagen al borde de la extinción (Chantal Akerman la llama la “imagen veinticinco”, justo la que la tecnología del vídeo y la televisión añade a la tecnología cinematográfica) y que da al cineasta consciente la posibilidad de *pensar la imagen*.

En el fondo se trata de seguir la estela de André Malraux cuando señalaba en sus reflexiones acerca del “museo imaginario” que la fotografía era la que nos permitía construir la historia de la pintura. Siguiendo este hilo de pensamiento no es absurdo mantener que son las tecnologías videográficas y/o digitales las que nos facilitan seguir profundizando en la historia del cine. Como Dominique Païni gusta de repetir el vídeo y lo digital son el “instrumento museográfico del cine”.<sup>21</sup> O si lo preferimos podemos acordarnos de este intertítulo que Godard inserta en sus *Histoire(s) du cinéma*: Cogito ergo video.

\*\*\*\*\*

Dicho lo cual, ¿de qué tipo son las “formas que piensan” que nos propone el cine de Chantal Akerman? Volvamos a la sala que cierra *Rozando la ficción: D’Est de Chantal Akerman*. Acerquémonos al sencillo monitor que emite una humilde imagen casi invisible y del que sale apenas audible una melodía de violoncello interpretada por Sonia Wieder-Atherton. Sobre ella, la voz inconfundible de la cineasta recita dos textos. El primero, proviene del texto bíblico del Éxodo (20: 4-6) y enuncia la prohibición de honrar las imágenes idólatras:

“No te harás imagen, ni ninguna semejanza de cosa que esté arriba en el cielo, ni abajo en la tierra, ni en las aguas debajo de la tierra: No te inclinarás ante ellas, ni las honrarás; porque yo soy Jehová tu Dios, fuerte, celoso, que visito la maldad de los padres sobre los hijos hasta la tercera y cuarta generación de los que me aborrecen. Y que hago misericordia a millares, a los que me aman y guardan mis mandamientos”.

El segundo dice así:

“... Lejos detrás o siempre delante, viejas imágenes apenas cubiertas por otras más luminosas e incluso radiantes, viejas imágenes de evacuación, de marchas sobre la nieve con paquetes hacia un lugar desconocido, de rostros y de cuerpos colocados uno junto a otro, rostros que vacilan entre la vida fuerte y la posibilidad de una muerte que vendría a golpearlos sin que ellos hubiesen pedido nada.

Y siempre es así.

Ayer, hoy y mañana, ha habido, habrá y hay en este momento gentes a quienes la Historia, sin siquiera H, a quienes la historia golpea, y que esperan amontonados, a que los maten, los golpeen o les hagan padecer hambre, o que caminan sin saber adonde van, en grupo o aislados. No hay nada que hacer, es obsesivo y me obsesiona. A pesar del violoncello, a pesar del cine. El filme ha terminado, me dije, así pues era *eso*, una vez más *eso*”.<sup>22</sup>

Si el segundo texto hace patente la vinculación de las imágenes que acabamos de ver con un pasado de no ha dejado nunca de estar ahí, la alusión abierta a la iconofobia judaica merece una mínima reflexión. Para dejar claro de hacia donde apuntan los tiros de Akerman. Por eso hay que insistir que el rechazo de las imágenes idólatras (esa que no deben ser “honradas”, esas ante las que no hay que “inclinarse”), no debe impedir que nos preguntemos, como antaño hacía Peter Handke “¿qué cosa de ahora es materia para el ojo?”<sup>23</sup>. Y que prolonguemos esa reflexión con la indagación necesaria en cómo debemos dar cuenta de esa materia sin crear imágenes inútiles, sin hacer aún más intenso el diluvio de imágenes banales que amenazan con sepultarnos.

En palabras de la cineasta:

(...) tienes que encontrar otro camino, de modo que las personas que se enfrentan a ello puedan seguir siendo ellos mismos y absorberlo en un cara a cara real con las imágenes. Por eso tiendo a filmar las cosas de manera frontal. (...) Y cuando evitas filmar con contrapicados y ángulos subjetivos, evitas el fetichismo. Cuando filmas frontalmente, colocas dos almas cara a cara, en una posición de igualdad, esculpes un lugar real para el espectador. Por lo tanto, no tiene nada de teogónico. Contemplas algo que está fijado. No hay párpado que pestañee, ni corazón que bata. (...) Para los judíos, el orden ético tiene que ver con la relación con el Otro, algo que Levinas analizó muy bien. Está frente a frente con el otro. Tu sentido de la responsabilidad comienza con esta confrontación cara a cara. Levinas diría: «Ahora que lo entiendes, no puedes asesinar». Esa es mi idea de la ética. Es por lo que siempre busco una igualdad entre la imagen y la persona que la observa. O por lo que busco pasar de un inconsciente a otro”.<sup>24</sup>

\*\*\*\*\*

Festival de Venecia, siete de septiembre de 2008. Un cineasta filma a una cineasta. José Luis Guerin planta su cámara frente a Chantal Akerman que repite las palabras que contienen un proyecto de trabajo para los artistas del nuevo milenio que no quieren dejarse sumergir por la avalancha de imágenes unánimes que desprecian cualquier contradicción, para los que quieren convertir los actos de filmar y montar en actos de resistencia, para aquellos que no quieren dejar disolver sus imágenes en el ácido corrosivo de los estereotipos:

“Este es el problema actual. Que se idolatra las imágenes y que el segundo mandamiento dice: «No crearás imágenes ni en el cielo, ni en la tierra, ni en los mares y no te postrarás ante ellas». Eso es lo importante: «no te postrarás ante ellas». Y ahora mismo no se hace otra cosa”.

\*\*\*\*\*

08.04.2022

Historias de cine (III)

## ANEXO

### *D'Est. Photographies*

“En 1993, Chantal Akerman rueda *D'Est* en 16 mm con una cámara flotante e invisible que se desliza en travelling sobre Rusia. Cinco años después extrajo de este largometraje catorce cibachrome montados sobre aluminio. ¿Qué quiso retener la artista? Rostros expresivos, casi expresionistas, encuadrados por bufandas, sombreros o pieles. La instalación relaciona múltiples juegos de miradas. Estos «personajes de Moscú», ciudadanos de un nuevo mundo (el imperio soviético acaba de derrumbarse, la masa comunista de desintegrarse), se lanzan miradas en el interior de una misma fotografía y, también, de una foto a otra en el campo delimitado por el espacio de exposición. Las imágenes son estáticas, por supuesto, pero nunca congeladas. Se responden entre sí. Su dinámica permanece intacta, incluso multiplicada. Solo la última fotografía (número 14) nos muestra una multitud que recorre el hall de una edificación industrial coronado por una estructura metálica. Estas siluetas, aglomeradas en racimos indistintos, traicionan el miedo de una amenaza inminente. Se piensa de inmediato en otras imágenes: las de campos de exterminio o de trabajos forzados. Finalmente, es como si al retrabajar su propio material de origen (el filme) Chantal Akerman se hubiese acercado a otra historia subyacente, inconsciente: la de sus padres, de origen polaco, sobrevivientes del Holocausto. Recordemos lo que nos enseñó el héroe de *Blow-up* (1966) de Michelangelo Antonioni: al inmobilizar y escrutar una imagen se ve surgir otra cosa”.



## NOTAS

- 1 Chantal Akerman, *Chantal Akerman. Autoportrait en cinéaste*, Cahiers du Cinéma/Centre Pompidou, 2004.
- 2 Matthias Greuling y Alexandra Zawia, *Conversación con Chantal Akerman*, (Declaraciones recogidas en Venecia, septiembre de 2011). Traducción del inglés de Adrián García Prado. En <http://www.elumiere.net/especiales/akerman/entrevistaakermanvenice.php>
- 3 Chantal Akerman y Jean-Luc Godard, “Entrevista sobre un proyecto. Conversación entre Chantal Akerman y Jean-Luc Godard”, Declaraciones recogidas el 15 de junio de 1979, *Ça cinéma*, nº 19, 1980. Traducción del francés de Francisco Algarín Navarro en <http://www.elumiere.net/especiales/akerman/conversacionakermangodard.php>
- 4 En Nicole Brenez, *Useful Book #1: Chantal Akerman. The Pajama Interview*, Ed. Filmmuseum, Viena, 2011. Traducción del francés de Francisco Algarín Navarro, revisada por Miguel Armas en <http://www.elumiere.net/especiales/akerman/entrevistapajama.php>
- 5 Tras la desaparición de la cineasta, su compañera la violoncellista y compositora Sonia Wieder-Atherton ha trazado su retrato mediante lo que denomina “an installation. In Chantal world. The images mingled with the words, and the word with the notes”. Para ello ha puesto en relación un fragmento literario perteneciente a la obra literaria de Akerman *Una familia en Bruselas* (1998), músicas de Bartok, Janacek y cantos judíos así como una parte importante de *Saute ma ville*, acelerando sus imágenes. El título: *Chantal?* En <https://www.soniawiederatherton.com/en/news/creation/chantal/>
- 6 Sobre *La région centrale* y el cine de Michael Snow pueden verse el texto de Eugeni Bonet “Notas sobre tres films de Michael Snow (*Visual*, n.º 2, 1977, pp. 26-36) y las páginas que se dedican al filme (“Mobilis in mobile”) en Santos Zunzunegui e Imanol Zumalde, *Ver para creer. Acatares de la verdad cinematográfica*, Madrid, Cátedra, 2019, pp. 291-295.
- 7 Artista, fotógrafa, guionista y cineasta. Responsable de la imagen de varios filmes esenciales de Chantal Akerman: *Hotel Monterey* (1972), *La chambre* (1972), *Jeanne Dielman, 23, quai de Commerce 1080 Bruxelles* (1975), *News from Home* (1976), *Un jour Pina a demandé* (1983).
- 8 En Nicole Brenez, *Useful Book #1: Chantal Akerman. The Pajama Interview*, Op.cit.
- 9 Iván Aranda (con la colaboración de Andreas Pagaolatos), “Entrevista con Chantal Akerman”, *Contracampo*, n.º 20, 1981, p. 58.
- 10 Chantal Akerman, *Un familia en Bruselas*, Madrid, Editorial Tránsito, 2021.
- 11 Chantal Akerman, *Mi madre se ríe*, Madrid, Editorial Ocho Milímetros, 2020.
- 12 Chantal Akerman, “Sobre D’Est”, en *Rozando la ficción: D’Est de Chantal Akerman*, Valencia, IVAM Centre del Carme, 1996, pp. 14-45. Puede leerse una traducción diferente de este texto (traducida por Francisco Algarín Navarro) en [http://www.elumiere.net/especiales/akerman/destakerman.php?fbclid=IwAR39U\\_6qMpRbDrObPs\)Naw-ZIZkwxXN19MCxEcrMJC6sx2U2KoggEMiLcTA](http://www.elumiere.net/especiales/akerman/destakerman.php?fbclid=IwAR39U_6qMpRbDrObPs)Naw-ZIZkwxXN19MCxEcrMJC6sx2U2KoggEMiLcTA)
- 13 Véase el caso estrictamente contemporáneo de un Bela Tarr que en las mismas fechas en la Hungría pos-comunista consigue poner en pie un proyecto que acariciaba desde 1985 para perpetrar uno de los retratos más estremecedores del final del comunismo. Tomando como pretexto la novela de su habitual cómplice László Krasznahorkai, titulada *Sátántangó*, Tarr escruta en las más de siete horas que dura el filme (1994) el fracaso de una granja colectiva y las andanzas de unas pobres gentes que se debaten para sobrevivir en un mundo poblado de locos, borrachos, arribistas, burócratas y sádicos. Si para Krasznahorkai “la frase corta es artificial” para Tarr (como para Akerman, en otro sentido) el plano breve no permite hacerse cargo del ruido incesante de un mundo que se descompone ante nuestros ojos.
- 14 Chantal Akerman, “Sobre D’Est”, en *Rozando la ficción: D’Est de Chantal Akerman*, Op. cit., p. 18.
- 15 Chantal Akerman, “Sobre D’Est”, en *Rozando la ficción: D’Est de Chantal Akerman*, Op. cit., p. 28.
- 16 Jean-Sébastien Chauvin, “Más de la cuenta. Entrevista con Claire Atherton”, en <http://www.elumiere.net/especiales/akerman/entrevistaatherton.php?fbclid=IwAR3Ymf-M2fkmGvu2uV2sF7NpInWKhC4QEfvX2vYLwajOY8GYcX7TXXYQkM> [originalmente en *Bandes(s) à part*, Bobigny, 25, 2014, Le Magic Cinéma, 2014].
- 17 Citado en Chantal Akerman, “Sobre D’Est”, en *Rozando la ficción: D’Est de Chantal Akerman*, Op. cit., p. 44.
- 18 Sobre las nociones de “cine expandido” y “cine de exposición” puede leerse Santos Zunzunegui, “Alianza y condena. El cine y el museo”, en *Secuencias*, n.º 32, 2010, pp. 75-88. En este texto se pone en relación la instalación de Akerman con otras obras con las que dialoga.
- 19 Como es lógico la presentación de la videoinstalación está condicionada en cada caso concreto por el espacio físico particular en el que se ubica. Mi descripción se basa en una visita personal a la “variante valenciana” de la misma.
- 20 Conviene precisar que este estilo de “compaginación” ya estaba presente *in nuce* en el montaje del filme propiamente dicho, aunque aquí esté llevado a una dimensión inalcanzable para un dispositivo monocanal como la proyección cinematográfica. Tal y como señala Claire Atherton (entrevista citada): “En las instalaciones de Chantal hay algo que hace que este trabajo resulte todavía más complejo y apasionante, el espacio. El trabajo de montaje no sólo tiene que ver con el eje temporal, sino también con este eje espacial. Buscamos resonancias entre las imágenes, unas junto a otras, y no sólo unas tras otras. Es vertiginoso. (...) A menudo se ve a Chantal Akerman como una cineasta formalista. Pero usted habla de ella como una persona intuitiva, que reacciona a partir de las sensaciones, de la reacción concreta con la materia”.
- 21 Existe una nueva “declinación” de *D’est*, constituida por catorce cibachrome montados sobre aluminio y exhibidos en el Centro Pompidou en forma de instalación coincidiendo con la retrospectiva completa de la obra de la cineasta que tuvo lugar entre abril y junio de 2004. Al final incluyo en un breve anexo el texto de presentación de la instalación firmado por Matthieu Orléan tal y como puede encontrarse en la página web del Centro Pompidou.
- 22 Recogido en Catherine David, “*D’Est*. Variaciones Akerman”, en *Rozando la ficción: D’Est de Chantal Akerman*, Op. cit., p. 63.
- 23 Peter Handke, *La doctrina del Sainte-Victoire*, Madrid, Alianza, 1985, p. 66.
- 24 En Nicole Brenez, *Useful Book #1: Chantal Akerman. The Pajama Interview*, Op. cit.

08.04.2022

Historias de cine (III)

## BIBLIOGRAFÍA

### Libros de Chantal Akerman:

*Les Rendez-vous d'Anna*, París, Albatros, 1978.

*Hall de nuit*, París, L'Arche, 1992.

*Un divan à New York*, París, L'Arche, 1997.

*Autoportrait en cinéaste (con Claudine Paquot)*, París, Centre George Pompidou-Cahiers du cinéma, 2004.

*Mi madre se ríe (2013)*, Madrid, Editorial Ocho Milímetros, 2020.

*Una familia en Bruselas (1998)*, Madrid, Editorial Tránsito, 2021.

### Entrevistas con Chantal Akerman:

AKERMAN, Ch. y GODARD, J.-L., "Entrevista sobre un proyecto. Conversación entre Chantal Akerman y Jean-Luc Godard", Declaraciones recogidas el 15 de junio de 1979, *Ça cinéma*, nº 19, 1980. Traducción del francés de Francisco Algarín Navarro en <http://www.elumiere.net/especiales/akerman/conversacionakermangodard.php>

ARANDA, I., (con la colaboración de Pagaolatos, A.), "Entrevista con Chantal Akerman", *Contracampo*, nº 20, 1981, pp. 55-61.

ROSEN, M., "In Her Own Time: An Interview with Chantal Akerman", *Artforum*, vol. 42, nº 8, 2004.

GREULING, M. y ZAWIA, A., *Conversación con Chantal Akerman, (Declaraciones recogidas en Venecia, septiembre de 2011)*. Traducción del inglés de Adrián García Prado.

En <http://www.elumiere.net/especiales/akerman/entrevistaakermanvenice.php>

BRENEZ, N. *Useful Book #1: Chantal Akerman. The Pajama Interview*, Ed. Filmmuseum, Viena, 2011. Traducción del francés de Francisco Algarín Navarro, revisada por Miguel Armas en <http://www.elumiere.net/especiales/akerman/entrevistapijama.php>

### Libros sobre Chantal Akerman

MARGULIES, Ivone, *Nothing Happens: Chantal Akerman's hyperrealist everyday*. Durham, Duke University Press, 1996.

### Sobre D'Est

VV. AA., *Rozando la ficción: D'Est de Chantal Akerman*, Valencia, IVAM Centre del Carme [Catálogo de la instalación con textos de Michael Tarantino, Catherine David y Chantal Akerman]