

Bit recomienda

C i n e

LA CAUTIVA de Chantal Akerman



Chantal Akerman nace en Bruselas el 6 de junio de 1950. Hija de emigrantes judíos. Su madre y sus abuelos maternos fueron deportados a Auschwitz mientras su padre permanecía escondido en un pequeño apartamento de la capital belga. Realiza su primer film: *SAUTÉ MA VILLE* en 1968, un cortometraje de trece minutos de duración en blanco y negro. Su primer largometraje lo realiza en 1972: *HOTEL MONTERREY*. Desde entonces hasta ahora ha dirigido treinta y siete películas de las cuales, en España, únicamente se ha visto: *LES RENDEZ-VOUS D'ANNA* (*Los encuentros de Ana*, 1977). Más de veintidós años después se proyecta su penúltimo trabajo: *LA CAPTIVE* (*La cautiva*, 2000) presentada en el Festival de Cannes del 2000. El último: *THE OTHERSIDE* (2001) se presentará en la próxima edición de este Festival. Entre *LES RENDEZ-VOUS D'ANNA* y *LA CAPTIVE* veinticinco películas que no se han visto aquí. ¿Dónde están? ¿Dónde está, por otra parte, el cine de *Philippe Garrel*, *Jean Eustache*, *Jacques Doillon*, *Alain Bergala*, *Carmelo Bene*...? por citar únicamente algunos cineastas contemporáneos de *Chantal Akerman*, es decir de aquellos realizadores que empezaron a hacer cine en Europa a mediados o finales de los sesenta: la llamada "post-nouvelle-vague".

Explicar el apagón de las salas de exhibición o la desconsideración de las compañías de distribución respecto de este cine, pero no sólo de él, durante todos estos años pasa inevitablemente por: 1) la posición del capital—la propiedad—más significativo—multinacionales americanas—en los sectores de la exhibición y la distribución cinematográficas, así como sus intereses económicos en la producción, respecto del "otro" (=no el suyo) cine, 2) la política—sectorial—de las distintas administraciones—el estado—respecto de la pantalla y su ocupación, 3) las posiciones partidarias—de partido—respecto de lo cinematográfico y su valor de cambio que no de uso.

Chantal Akerman nace al cine en los años en que se están gestando las bases del "cine moderno" no sobre las cenizas del "cine clásico" sino desde movimientos como el "neorrealismo" (*Roberto Rossellini*, *Vittorio de Sica*,...) y la "nouvelle vague" (*Jean-Luc Godard*, *Jacques Rivette*,...) en Europa, el "cine independiente americano" (*John Cassavetes*, *Stan Brakhage*,...) en EEUU, pero también, entre otros, desde: *Robert Bresson*, *Yasujiro Ozu*, *Michelangelo Antonioni*, *Orson Welles*, *Manoel de Oliveira*.

Una de las manifestaciones que diferencia al "cine clásico" del "cine moderno" es la fractura que se establece en la justificación—continuidad—explicación de las imágenes que nos son mostradas en la pantalla. En el primero, los acontecimientos y las maquinarias de transformación de las apariencias se desencadenan como consecuencia de circuitos del tipo: acción—percepción—afcción—reacción entre elementos (fundamentalmente personajes) del cuadro y/o del plano y/o del montaje, y donde las imágenes se encadenan por integración—diferenciación (eje paradigmático) y asociación—contigüidad (eje sintagmático). Por todo ello: imágenes—descripción. En el segundo es el propio devenir de elementos internos o externos (=fuera de campo) a la imagen actual (=presente en la pantalla en el instante concreto de la mirada del espectador) el que hace de ésta devenir—otra—imagen (re)encadenándose entre ellas por cortes in-visibles y/o ilegibles y/o irracionales. Otra de las diferencias está en el actor que

pasa de comportarse como personaje—relato—narración a presentarse como personaje—medio—eslabón. Por todo ello: imágenes—pensamiento. Como dice *Gilles Deleuze* respecto del "cine moderno" en su libro: *La imagen—tiempo. Estudios sobre cine 2* (1986): "ahora el problema del espectador es: ¿qué es lo que hay para ver en la imagen? y no ya: ¿qué es lo que se va a ver en la imagen siguiente?".

En *LA CAPTIVE*, *Chantal Akerman* aparentemente intenta representar el amor obsesivo, y por ello enfermizo, de un hombre por una mujer. Digo aparentemente por dos razones: 1) por la dificultad que el intento encierra en sí mismo y la solución escogida para resolverlo: situarse entre la modernidad de la puesta en escena y el clasicismo en el tratamiento de la ficción, y 2) porque si bien las imágenes siguen el pensamiento obsesivo de Simón hacia Ariane, lo que justifica y explica las acciones que se ven en la pantalla, lo que realmente ésta nos presenta es a Ariane y con ella la "condición femenina". Imagen desdoblada en sí misma: lo virtual en lo actual, la ausencia en la presencia, la libertad del deseo en la pulsión de la posesión. Actitudes corporales y estados del cuerpo como signos, lo que hace de los espacios vacíos de corporeidad redundancia significativa. Otra de las manifestaciones del cine moderno de los años setenta y de la "post-nouvelle-vague".

La frontalidad y la verticalidad de las imágenes de *LA CAPTIVE* permiten situar a éstas en concordancia espacial con la pantalla de la sala de proyecciones y así, de esta manera, recuperar (redundar en) un "efecto de irrealidad" más próximo de las apariencias del cine moderno, donde lo que está en juego son el pensamiento y la idea desde manifestas situaciones presenciales y/o objetuales, que de las apariencias del cine clásico, donde lo que está en juego son lo real y lo imaginario desde situaciones manifestamente sensoriales. Por otra parte, las actitudes y las afecciones de los actores no están dirigidas a iluminar interiorizaciones previas de sentimientos y preocupaciones del personaje sino a actuar de medio, a través del cuerpo y de su excesiva presencia (cualitativa que no cuantitativamente), para un texto, y con él un discurso, alrededor de "lo femenino". El abandono tanto del personaje como de las estrategias del relato clásico desplaza las fuentes convencionales del significante desde territorios sensoriales hacia territorios conceptuales.

La película de *Chantal Akerman* se mueve entre una y otra concepción/elaboración de la imagen: moderna y clásica y, posiblemente, sea su ubicación en este territorio no de fronteras sino de copresencias artificiales entre espacios disjuntos: la figuración moderna y la ficción clásica, la que hace crecer las bondades y las maldades del film, sus aspectos digamos positivos y negativos, sus aciertos y sus errores. Quizás la debilidad del film ¿si la hay? esté en esa indecisión o elección? de un sistema híbrido entre lo "moderno" de una puesta en escena "a la europea" y lo "clásico" de una articulación de la ficción "a la americana". En cualquier caso no por ello *Chantal Akerman* abandona algunas de características de su cine como son: la espera, el tránsito o el paso (a veces del tiempo) y la (re)solución siempre diferida.

• Fernando
Jiménez Molina