

laFuga

Correspondencias

Sobre News from Home de Chantal Akerman

Por Antonia Girardi

Tags | **Cine documental** | **Intimidad** | **Crítica** | **Bélgica** | **Estados Unidos**

Antonia Girardi es Licenciada en Estética, Diplomada en Teoría y Crítica de Cine y Magister C en Estudios Latinoamericanos. Es co-autora de los libros *El novísimo cine Chileno* (Uqbar, 2011) y *Film on The Faultline* (Intellect Ltd, 2015). Actualmente hace clases en el Diplomado en Teoría y Crítica de Cine de la Pontificia Universidad Católica de Chile, programa en FIDOCs el Festival Internacional de Documentales de Santiago, y coordina los Laboratorios Audiovisuales del archivo digital www.contenidoslocales.cl Licenciada en Estética. Diplomada en estudios de cine. Actualmente colabora en distintas investigaciones vinculadas a lo audiovisual.

“Chantal Akerman nos escribía regularmente. Ponía su dirección en el sobre (Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080, Bruxelles -1975), firmaba (Je, tu, il, elle -1974), comunicaba sus noticias en inglés (News from home -1976), concertaba incluso citas (Les rendez-vous d’Anna -1978). Las cartas llegaban, eran arrojadas al tacho de basura por algunos, leídas con pasión por otros. Yo más bien formaba parte de los ‘otros’.”

Serge Daney, 29 octubre, 1982.

Como aguardando en suspenso la palabra que falta para acceder a esa idea aún ciega -callejón sin salida- que permitiría justificar la obstinación inicial, después de meses pensando en títulos y posibles vías de acceso a la obra de Chantal Akerman, me decido a intentarlo. Elijo entre las cartas la que me llegó primero. La que todavía hoy, tras la lectura rasante de otras —tanto o más sugerentes en términos de *interiores*—, me sigue hablando en primera persona.

Sin subtítulos ni remitente conocido hasta entonces, tratando de sintonizar el oído y entendiendo a medias de qué se trata, se me aparece **News from home** (1976) en primer plano.

Una voz flotante, femenina, invisible pero singular, amuebla cuadro a cuadro las calles de una ciudad desierta.

*Nuestra querida pequeña niña. Recibí tu carta y espero que sigas escribiéndome seguido. De todas formas espero que vuelvas rápido; que sigas portándote bien y que ya estés trabajando...*¹

De día o de noche, fija o en movimiento, la intemperie retenida en cada encuadre recibe anónimamente (en planos largos, simétricos y generales) cada una de estas palabras. Las palabras manuscritas de la madre que extraña a la distancia; su voz diferida abriéndose a penas paso entre los ruidos del tráfico y la cadencia del metro.

Un particular tratamiento de los exteriores, la irrupción de un tiempo exterior latente, junto con la compleja ecósfera sonora que la voz *off* y los ruidos ambiente construyen, se transforman así en indicaciones claves a la hora de acercarme a Akerman e intentar desentrañar lo que hay en sus películas de íntimo. De doméstico, de circuito cerrado cóncavo, a la vez que inevitablemente político, a la hora de mirar. Así, en vez de **Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles** (1975) en vez de **Je, tu, il, elle** (1974) en lugar de **Les Rendez-vous d’Anna** (1978) me quedo con las imágenes extrañamente familiares de una ciudad desconocida, en proceso de conocerse, y el apenas audible tramado epistolar que, sin recibir respuesta, las recorre sin tregua.

Veo que Nueva York te gusta y que estás contenta, entonces nosotros también estamos contentos, a pesar de que nos gustaría volver a verte lo más luego posible... En casa todo como de costumbre, salvo que Silvain está agripado y se queda en cama, y que yo no estoy tan bien; tengo la presión baja y debo tomar fortificantes...

Por toda respuesta al tejido familiar, frente a estas 'noticias de casa' con sus menudencias y temperaturas cotidianas: pura exterioridad. Encuadres y sobre encuadres. Flujos y duraciones hipnóticas.

Autos que se abalanzan lentamente hacia el eje de la cámara, gente sentada al borde del cuadro, calles enmarcadas entre edificios como pasillos, travellings laterales desde el interior hacia el exterior del vagón del metro.

Se trata de las imágenes que Chantal captura y construye de Nueva York, sincronizadas un par de años a destiempo, con su propia lectura de las cartas que su madre le enviaba desde Bélgica, al inicio de su estadía en esta ciudad.

21 años, sola, de viaje, tras haber desertado de la escuela de cine, y ante la admiración y el terror de quien le escribe, decide quedarse en la ciudad releída por Jonas Mekas y Michael Snow, a escuchar, tal como ellos, desde una mirada que permanece ajena, en otra lengua, *el curso de la vida que pasa*. O así al menos rememora la madre, esa figura que en sus propias palabras² aparece como una *silueta* en casi todas las películas de Akerman. No la mujer que apuñala a su cliente ocasional a mitad de la noche, pero sí la que con la misma cadencia le cuenta que mientras los asuntos de papá van bien ella se aburre en la tienda, o que esta noche no harán nada en especial y se sentarán a ver la tele como de costumbre. La que al igual que Jeanne Dielman, vive en Bruselas, en el 23 del quai du Commerce.

Así como Chantal 'es', pero 'no es' Anna (la cineasta de *Les rendez-vous d'Anna* que al perseguir lo que parece ser el deseo viaja por un flujo de encuentros y desencuentros); las líneas que se escriben en la habitación de *Je, tu, il, elle*, 'son' pero 'no son' tuyas, a pesar de que es su propio cuerpo, desnudo o arropado, el que permanece ahí dentro comiendo azúcar a cucharadas y escuchándose respirar.

La misma pregunta sobrevuela *News from home*. La pregunta por el quién (¿quién está ahí detrás de la cámara...?).

La pregunta por el dónde (¿...desde dónde nos llegan esas palabras?).

O más bien: La pregunta por el qué. ¿De qué se trata todo esto? ¿Cómo la ciudad impersonal, sus transeúntes, esquinas y callejones, reciben por oleaje los lugares e instantes trasvasijados desde una conciencia cierta pero ausente, tan actual como virtual?

Las calles silentes de Nueva York, desoladas temprano en la mañana, o ya más concurridas tarde por la noche, habitadas sólo por el rumor de los motores, las luces que se encienden, o el chirrido de los frenos a lo lejos, más la presencia-ausencia de un elemento exógeno. Como dirían los editores del catálogo de *D'Est* (1993), se trata en definitiva, de eso que, *rozando la ficción*, palpita en esta especie de documental.

La voz epistolar que al entrar y salir del registro, al cotejarse con las bocinas, al pasar por debajo del metro y hablarnos de las vacaciones en la playa o de la fiebre del hermano pequeño, se trenza con otras hebras, llevándonos lejos, construyendo una exterioridad, un paisaje extraño, en la intimidad de otro relato. Algo similar a lo que pasa en esta video instalación sobre Europa del Este, pero en vías de definición, ensayando todavía el lugar de la extrañeza.

Me gustaría recoger los sonidos de esta tierra. Haceros sentir el paso de una lengua a otra... Una pista de audio sólo parcialmente sincronizada, si acaso. Un río de voces diversas acompañadas de imágenes. Voces que contarán historias importantes o insignificantes, a menudo muy simples y que no siempre tendremos que entender, pero que, de alguna manera, captaremos, como la música de una tierra extraña, sólo que más familiar (Akerman, 1996, p. 20).

Así, casi dos décadas antes, ajustándonos a un esquema de sonido similar pero con variaciones (una pista de audio parcialmente sincronizada, más la introducción de otra sin sincronía alguna), en *News from home*, es lo familiar, la voz de la directora leyendo las cartas de su madre, lo que al imprimirse sobre las arquitecturas exteriores de la ciudad se transforma en 'la música de una tierra extraña'; en 'las historias importantes o insignificantes que no siempre tendremos que entender'.

Haciendo del montaje una operación viva, vivificante, cruzando imágenes y sonidos, largos planos de exteriores exteriores y frágiles partículas narrativas, volviendo a construir y desarmar poco a poco, se despliega la potencia de ir hilando. Transformada en simple congestión sonora (letanía de nombres propios tan ajenos como los rostros en el metro) o bien en espesa de posibles relatos en segunda, primera, y tercera persona, accedemos, sin más mediación que el flujo y la fijeza de la cámara, a la voz interior por excelencia.

Una frecuencia uterina, habilitada para decir por ejemplo: "...espero que no tengas tanto calor; sé que te carga el calor, que te deprimes siempre con los días bonitos y que además no tienes sandalias..." Sólo que en el aire, a kilómetros y unidades indefinidas de tiempo a la distancia, sobrevolando el vaciado, la huella todavía fresca, de una subjetividad ausente.

Mientras afuera el gris, el verde y el rojo deslavado le dan carne al encuadre. Se transforman en su piel, y a medida que pasa el tiempo, en sus entrañas. Los colores se apoyan dentro de las figuras y rellenan sus bordes. Nos mantienen ahí, prendados, compartiendo en cada cuadro ese espacio tiempo vivido que ya no es sólo observación anónima, ejercicio formal impermeable, sino una mirada porosa. Dispuesta hacia el exterior, rigurosa con respecto a la composición y a lo que ahí dentro se construye, pero que a la vez reverbera en sí misma. En la sensación fantasma, como amputada, de una historia anterior, inalienablemente propia.

Ahí donde la mirada de la directora estuvo pero ya no está, ahí donde quiso estar la madre por medio de la escritura, queda la imagen técnica y sus infinitas reelaboraciones. Eso que Youseff Ishaghpour llamaría en los años '80 *la contrainte formelle*, es decir los pies forzados o desafíos formales que le permitirían a Akerman encaminarse desde el egocentrismo a la ausencia de centro, desde un narcisismo primario hacia la impersonalidad. Tal vez a eso se refiere en su texto *Le flux et le cadre* cuando señala a propósito de *News from home*, que "Ahí donde había representación y subjetividad, no existe ahora más que su desaparición, reproducida por las imágenes (...), lo que no es sino el pasaje desde una ausencia de subjetividad a una subjetividad ausente..." (1986, p 258).

Me pierdo a ratos en la maraña de la carta. Empiezo a leer por el final, confundo destinatario y remitente, la dejo olvidada en lugares públicos, la redescubro luego en cualquier parte, pensando si no es ya demasiado tarde.

Hace poco, en la sección Cine del Futuro del reciente BAFICI, me encontré con **Day is done**³ (2011) de Thomas Imbach⁴. Ahí, el director registra desde la ventana de su estudio una ciudad en marcha, con sus chimeneas humeantes y trenes que pasan, mientras la máquina contestadora hace las veces de carta, o tramado epistolar que detenta la palabra. Sin moverse del pie forzado que implicaría el marco de la ventana, jugando con el zoom, experimentando con distancias inesperadas y distintos tiros de cámara, coqueteando con el abstracto visual o introduciendo canciones que colorean afectivamente las imágenes que se suceden, Imbach se borra, al igual que Akerman, en la medida en que se presenta como una figura clave. Así, al delegar la narración vocal en esos otros que le hablan, en este caso no sólo la madre, sino su familia, sus amigos, su novia, su pequeño hijo balbuceante, construye un tramado caleidoscópico de vistas que se activaría sólo ante la irrupción sonora de quienes lo saludan, le piden que conteste el teléfono, lo felicitan por el estreno de su reciente película, o le recriminan por no ser un padre más presente.

Pero si en *News from home*, a pesar del rumor de la ciudad y el sonido hipnótico que ciertamente conllevan en sí mismas las imágenes, alcanzamos a escuchar tras la bruma "Escríbeme pronto, vivo al ritmo de tus cartas...", cuando lo único que vemos es la tonalidad del gris-cemento que se extiende hasta tocar con el gris-cielo del horizonte, en *Day is done* el problema de lo interior y lo exterior, aparece delimitado de un modo totalmente diferente. A pesar del grado de exposición con el que se trabaja, el tono íntimo de estos monólogos telefónicos, la introducción de una banda sonora expresiva de los estados de ánimo de quien filma, o a pesar incluso de la mirada voyerista que se despliega

explícitamente al seguir con movimientos de cámara ágiles y desaprensivos a las mujeres que pasan por la calle, mi sensación, seguramente sesgada o detenida en otra cosa, es que aquí falta pregnancy. Está la mirada, puedo seguirla con los ojos, acompañarla de arriba abajo, lejos y cerca, abstracta o concreta, reflexiva o sensiblera, siempre leve, pero me cuesta agarrarla, decir que tiene un cuerpo.

Pienso todavía en los pies forzados de Akerman, y descubro, por fin, qué es lo que ahí sí había. No había presencia, mirada personificada en términos dramáticos, había pregnancy; la sensación del tiempo que pasa, duraciones que al transcurrir atraviesan no sólo los colores y figuras en juego sino el cuerpo de quien observa, concediéndonos la intimidad del encuadre. Pero una intimidad no voyerista, sino una que al mostrarse siempre frontal, equidistante, incluso cuando se trata de travellings laterales, nos hace parte de su proceso, declarando por adelantado su alcance. Sabemos a qué atenernos, hay una domesticidad, una familiaridad que se desprende del apego al cuadro. Sus límites son los límites del cuerpo abierto, reconstituido o en potencia, que ahí se construye. Y aunque no hay como en *Day is done* alusiones eróticas directas, diremos que aquí la adherencia pictórica, por muy exteriores que sean sus referentes (el plano final desde un bote de la ciudad alejándose entre la niebla, la vista desde afuera de un bar a lo Edward Hopper) remite a algo intensivo.

Sin cuerpo propio, pero encarnada en el espacio, la mirada se hace tangible. Así, cuando Ishaghpour escribe que Chantal Akerman es 'La mujer de la cámara' y muy pronto se apresura a decir que no lo dice por lo feminista sino por 'un cierto valor del cuadro', más que fisuras advierto continuidades. Valiéndose como Dziga Vertov de un montaje discontinuo, no articulado, hecho de yuxtaposiciones (donde además las vistas de la ciudad, la palabra hablada y el ruido ambiente deambulan por carriles diferentes, no sincronizados), lo que Akerman hace es construir un tejido. Un tejido femenino y feminista no por su carga simbólica, sino por tejer de modo complejo -bajo relieve, con tinta invisible, desde el extrañamiento que supone la experiencia de una ciudad ajena- estas *noticias de casa* con la experiencia arrolladora del afuera. De modo que las redes de lo familiar, las expectativas culturales destiladas en las palabras de la madre, las raíces que aún ligan con la casa nuclear, el punto de origen, las determinaciones de género y de la mano las delimitaciones entre lo interior y lo exterior, el cuerpo y la ciudad, puedan ser recorridas de otro modo, abordadas desde otro lugar.

Bibliografía

Akerman, C. (1996). En VV.AA. *Catálogo de la video-instalación Rozando la ficción: D' Est de Chantal Akerman*. Valencia: IVAM, Institut Valencià d'Art Modern.

Daney, S. (2004). *Toute une nuit*. En *Cine, arte del presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

Ishaghpour, Y. (1986). *Le flux et le cadre*. En *Cinéma contemporain: de ce côté du miroir*. Paris: Différence.

Martin, A. (2008). Chantal Akerman: mujer caminante. En A. Martin. (Ed.). *Qué es el cine moderno*. Santiago: Uqbar.

Selva, M. (2005). Chantal Akerman: territorios límite. En C. Torreiro & J. Jordán (Eds.). *Documental y Vaguardia*. Málaga: Cátedra.

Notas

1

Traducción aproximada.

2

En relación a la entrevista que realiza Chantal Akerman a su madre en la cocina de su casa (la misma cocina que explota en *Saute ma ville*, 1968).

3

<http://festivalesanteriores.buenosaires.gob.ar/bafici/home1/web/es/films/show/v/id/187.html>

4

<http://festivalesanteriores.buenosaires.gob.ar/bafici/home1/web/es/biographies/show/v/director/160.html>

Como citar: Girardi, A. (2011). Correspondencias, *laFuga*, 12. [Fecha de consulta: 2019-08-20] Disponible en:
<http://2016.lafuga.cl/correspondencias/447>