

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

Título:

La amada, la imagen y otras lejanías

Autor/es:

Aidelman, Nuria

Citar como:

Aidelman, N. (2002). La amada, la imagen y otras lejanías. La madriguera. (46):69-71.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42050>

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:



La Captive

Chantal Akerman

Bélgica-Francia, 2000

LA AMADA, LA IMAGEN Y OTRAS LEJANÍAS

por Nuria Aidelman

En su *Historia Natural*, Plinio relata el nacimiento de la plástica: la hija del alfarero Butades, enamorada de un joven que iba a dejar la ciudad, trazó bajo la luz de una vela los contornos del perfil de su amante; después Butades dotó de relieve el dibujo con arcilla. Garantizando una presencia y la posibilidad de albergar el recuerdo, el simulacro nacía de la distancia del ser amado, pues la imagen es hija del amor y la ausencia. Un mismo gesto enlaza esa imagen en relieve con nuestras fotografías y películas familiares: la necesidad de atrapar lo que siempre está a punto de huir, una mirada, una sonrisa, la tersura de un rostro y el tiempo en el que nos fueron regaladas. Teñida de esa pérdida primera, descubrimos la película doméstica que abre *La Captive* después de un mar de noche: muchachas que juegan en la playa y, entre los cuerpos, dos rostros privilegiados por quien las filmaba; después sólo uno, encuadrado muy de cerca, nos mira fijamente. Creemos reconocer ya la playa de Balbec con su banda de chicas, con Albertine y Andrée, y finalmente a Albertine mirándonos desde el abismo de sus ojos. Así se empieza a tender el puente que une *La Captive* no ya con *La Prisonnière*, sino con toda *À la recherche du temps perdu*: nuestra película crecerá sobre la construcción de ese puente y sobre el ir y venir de una orilla a otra, del olvido de Proust a sus paisajes recuperados.

Detrás de las imágenes de Balbec, descubrimos a Simon manipulando el proyector: detiene una y otra vez la película sobre los rostros y miradas de Andrée y Albertine (Ariane en la película) e intenta decir algo. Finalmente lo dice: "je vous aime bien". Repitiéndolo, camina hacia la pantalla y su silueta se recorta bajo la luz del proyector; mientras él se convierte en sombra, el film familiar, avanzando, cambia de plano y nos muestra a Ariane corriendo hacia el mar. A pesar de la distancia insalvable que los aleja, pues la pantalla separa dos órdenes de realidad, dos mundos y dos tiempos, en la imagen –que es posible detener, poner en movimiento y parar, aunque al final siempre escape– Simon puede confesar su amor y añorar-

la, puede también recuperar a la Ariane desconocida que trae consigo el mar y las olas, y puede, sobre todo, recuperar aquel tiempo perdido en que la filmaba y amaba, reencontrar al "yo que la quiso". Ahora Simon guarda a Ariane en su apartamento parisino, pero con el final de la secuencia desaparece la posibilidad del encuentro: será esa distancia que separa dos cuerpos, dos miradas, la que fundará la película.

La distancia que separa de la amada -o de la imagen- puede resolverse, cristalizarse en una mirada, o puede, como ocurre en *La Captive*, no resolverse nunca y bascular constantemente entre dos polos. Por un lado, Simon, intentando recuperar aquella Ariane de Balbec, la sigue y, yendo en pos de la imagen, que nunca se deja atrapar, puede volver a "llenarla del misterio que tenía para mí en la playa antes de que la conociese yo, volver a encontrar en ella el país en que anteriormente había vivido". Por otro, frente a esa huida sin fin y la imposibilidad de recuperar aquel tiempo, de dilucidar lo que el rostro esconde, Simon intenta agrietar el círculo que cerca a la amada, poseerla completamente, asaltar, desgajar y deshacer la imagen.

La segunda secuencia es simétrica al seguimiento de Madeleine por las calles de San Francisco: Simon sigue a Ariane desde su coche, luego ella estaciona y sube unas escaleras, él la sigue hasta un hotel donde, como la protagonista de *Vertigo*, Ariane desaparece. *La Isla de los Muertos* de Rachmaninov, cargada de resonancias trágicas y detectivescas, y el clásico dispositivo del campo/ contracampo ponen en marcha la ficción. Y es que la ficción había nacido, allá en el siglo XII, bajo el signo del amor, la distancia, y la búsqueda. El occidente medieval pensó el amor, al inventarlo, en términos de lejanía y proximidad, y del mismo modo que en *Li Contes del Graal* las tres gotas de sangre sobre la nieve, transportando a Perceval fuera del tiempo y el espacio, le traen a la amada ausente (pues en *cele samblance* que pinta el rojo sobre el blanco está viendo el rostro de Blanchefflor), la lejanía hizo de la ama-



da una imagen: tras un amor de lonh –un rostro, una dama raptada o una doncella cautiva– la caballería medieval se lanzó a su particular *queste*. Simon inicia su búsqueda tras esa primera imagen de Balbec, que trae consigo las olas, el mar y un tiempo perdido en el que, tal vez, ella fue feliz, pero también tras la Ariane que ahora puede ver todos los días en París. Cuando él persigue su imagen en otras mujeres, creyendo verla en cada escalera, en cada chica con bufanda o en las sombras femeninas que se deslizan en la noche, cuando la sigue por las salas y pasillos del Museo Rodin, la película activa el contracampo o los separa situando entre ellos ventanas y umbrales: ella puede "ser vista", pero la distancia no puede ser franqueada. Y es que la actual lejanía de Ariane no proviene tanto de su posible preferencia por las mujeres, ni de los celos, verdadera *machine à imaginer*, que "ponen alas" a los seres amados, sino del trágico hecho de que el otro, aunque sea amado –o por serlo–, es siempre inaccesible, es siempre otro. A esa misma alteridad nos enfrenta el episo-

pregunta sin creerla nunca. Los interrogatorios se desarrollan siempre en la cama o en el coche, pues son fruto del encierro de Simon, que, incapaz de moverse de su apartamento, incapaz de instalarse en la distancia que separa del otro, en la otredad que permite reconocerse, incapaz de trazar una imagen para poder reseguir en ella sus propios contornos, de acercarse y decirse a través de la palabra y el cuerpo, pregunta sin escuchar y "gusta el placer menos puro" de poseerla dormida, cuando ella no esconde nada, cuando no existe y no hay búsqueda posible. También la modernidad cinematográfica, caracterizada por la misma inmovilidad, realizó como Simon su propio asalto a la imagen de la amada cuando los directores, con Rossellini, Godard y Antonioni al frente, filmaron a sus mujeres escrutando el misterio que escondían sus rostros hasta casi hacerlo desaparecer. Del mismo modo que la *queste* unía la amada, la imagen y el movimiento, cuando la búsqueda es sustituida por la inmovilidad desaparece la posibilidad de alcanzar un bien superior y un nombre,



dio casi policíaco de *Tren de sombras* que parece retomar el inicio de *La Captive* intentando confesar nuestro amor a una imagen: no se trata de los deseos cruzados entre Hortense, el tío y la criada, sino del secreto que alberga la mirada de Hortense, a cuyos ojos se acerca la película hasta casi deshacer la imagen: la imposibilidad de ir "más allá", de atravesar esa mirada, nos recuerda la zona infranqueable que nos separa. Cuanto más nos acercamos, más huye, nos refleja y amamos; pero si, como Simon, intentamos poseer la imagen traspasándola, se deshace hasta desaparecer.

"Así sabía yo que, de no poseer todo lo que en sus ojos se encerraba, nunca poseería a la joven ciclista"². Para poseerla completamente, Simon debe invadir la lejanía, rasgar la imagen y la posibilidad del amor. En el coche, Ariane, irritada, confiesa "Je vous aime aussi parce qu'il y a quelque chose de vous que je ne sais pas"/ Simon: "Pour moi, l'amour c'est tout le contraire". Él quiere "conocer lo que pensaba, a quien veía, a quien amaba"³, hacerla suya, suprimir el misterio; y, desconcertado, pregunta y

de descubrirse como individuo en la *aventure*, se diluyen el encuentro (con el otro y con uno mismo) y el amor. Y si la búsqueda se iniciaba mediante la alternancia de planos, en el encierro la cámara se instala frente a los protagonistas y atiende, pues Chantal Akerman siempre nos recuerda que frente a la impenetrabilidad de los movimientos del alma –y del cuerpo– nos queda la espera. La cámara asiste así al resquebrajamiento definitivo de aquella primera imagen, tan radicalmente otra, de Ariane en Balbec, y a su dolorosa transformación en "una Albertina que no reflejaba un mundo lejano, que no deseaba más –había, en efecto, momentos en que parecía ser así– que estar conmigo, del todo semejante a mí, una Albertina imagen de los que precisamente era mío y no de lo desconocido"⁴. Y sin embargo, algo siempre escapa.

No pudiendo instalarse en la distancia, Simon la asalta y, a fuerza de allanarla, borra la imagen, mata el amor y Ariane huye, hasta desaparecer. El plano final es un mar de día que, como *lameir* de Isolda y Tristán recoge el amor, lo amargo y el mar. Acompañados por *La Isla*

de los Muertos, vemos acercarse una barca en la que descubrimos el rostro de Simon, sabemos de la muerte (o borrado) de Ariane, pero sobre todo vemos, como recuerda Bellour⁵, el dique allá a lo lejos, desapareciendo para volver a aparecer y desaparecer, y el mar. Ese mar, rebosante de sentido pero que rechaza cualquier significado, ¿no es acaso como el rostro de Ariane en Balbec, mirándonos desde un tiempo desconocido, tan opaco como todas las amadas y las imágenes sobre las que nos reflejamos?; ¿no son el mar, el rostro o los árboles vistos desde el coche en la oscuridad como la sonata de Vinteuil, que empieza a "escaparse y huir" tan pronto como descubre lo que oculta?

También para nosotros todo escapa y huye en *La Captive*: el texto de Proust, del que es necesario alejarse para descubrir su proximidad, porque sólo recuperamos lo que hemos olvidado; la *Sonata en La Menor* de Schubert, que puntúa pocas secuencias pero que deja tras de sí el ras-

Ariane, Simon y La Captive; como la *Sonata Arpeggiata*, se despegan del suelo y del film para depositarse en otro lugar: las sombras en la hierba se han instalado en nosotros. Algo parecido ocurre con las películas que, como las de Chantal Akerman, se gestan y desarrollan en el silencio o en el vacío, en la resistencia que ofrecen el mundo y los cuerpos a ser filmados, requiriendo una escritura íntima o de la intimidad que hace que esas películas acaben albergándose siempre más allá de sus imágenes. El cine apela a nosotros también desde su infranqueable lejanía y, como los tres árboles, parece decirnos que "lo que tú no aprendas hoy de nosotros nunca lo podrás saber"⁶ por eso las películas que vemos creyendo no poder volver a ver (como fue mi caso con esta *Captive*) dejan en nosotros una huella más profunda; por eso sólo conocemos el cine mientras lo estamos viendo. Para hablar de él debemos alterar esa distancia y establecer otra que haga de las imágenes palabras y luego frases y discursos. Pero el



tro de una melodía escrita para un instrumento –el *arpeggiata*– que ya no existe, y de la que por lo tanto sólo oímos un eco lejano; los rostros y los cuerpos frente a la cámara, esperando descubrir algo que siempre se oculta. Desvelando lo que esconde, velando lo que expresa, la película parece construirse sobre esa aparición de una lejanía que según Benjamin⁶ es el aura. Y es precisamente la lejanía la que nos atrapa y acerca, de la que nacen el amor, la imagen y el cine.

"A nuestros pies, nuestras sombras paralelas, luego juntas, formaban un dibujo precioso"⁷. Después de un largo interrogatorio en el coche, Simon y Ariane llegan a un parque. Mientras Schubert desaparece bajo otras voces distantes, vemos dos siluetas caminando en la hierba. Se besan, dos veces. Los cuerpos hechos sombra son tan evanescentes que parecen unidos a la tierra únicamente por el frágil aire que los besos condensan. Después la cámara gira y pasan, dejando el plano vacío, Simon y Ariane. A la vez que contienen la búsqueda imposible, la impenetrabilidad de la imagen, esas sombras se alejan de

cine siempre se resiste a dejarnos vencer esa lejanía, pues habla con sus imágenes a las nuestras, responde a nuestros rostros con los suyos, y nosotros a sus mares con nuestros mares.

Notas:

1. Marcel Proust. *El mundo de Guermantes*, Madrid, Alianza, 1999, p. 454.
2. Marcel Proust. *A la sombra de las muchachas en flor*, Madrid, Alianza, 2000, p. 454.
3. Marcel Proust. *La prisionera*, Madrid, Alianza, 1998, p. 105.
4. *Ibid.*, p.82.
5. Raymond Bellour. *Ces images d'un malheur sans partage*, *Traffic* n.35, otoño 2000, p. 21.
6. Walter Benjamin. "Pequeña historia de la fotografía", *Discursos ininterrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1990.
7. *La prisionera*, op.cit., p. 192.
8. *A la sombra de las muchachas en flor*, op.cit., p. 362.