

# Banda aparte. Formas de ver

## (Ediciones de la Mirada)

Título:  
Filmando el transcurso

Autor/es:  
Pérez, David

Citar como:  
Pérez, D. (1996). Filmando el transcurso. Banda aparte. (5):26-30.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/42181>

Copyright:  
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo 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:



# FILMANDO EL TRANSCURSO

(Chantal Akerman y D'Est)

David Pérez

*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. Rostros, calles, coches en circulación y autobuses, 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. Días y noches, viento y lluvia, nieve y primavera. Y todo lo que verá está cambiando poco a poco...*

Chantal Akerman, sobre D'Est



D'Est (1993)

**T**odo texto remite siempre a otros textos, todo signo invita siempre a otros signos. El mundo, ese libro formado por una inabarcable galería de palimpsestos que se reescriben con idéntica constancia y tenacidad, sólo puede ser percibido como cruce de unas intrascendentes escrituras que en su propia evanescencia nos muestran la imposibilidad de una lectura global. La superposición de códigos, la pluralidad de alfabetos y la ausencia de sentido transforman

toda lectura en un acto repleto de parcialidad y discontinuidad, un acto que deviene amalgama imposible de fragmentos, perverso cúmulo de retazos inconclusos, entrecrocado transcurso de infinitas voces.

Alejándonos de cualquier interpretación totalizadora, únicamente encontramos la posibilidad de vagabundear entre los enmarañados despojos de un sentido naufragado, un sentido que intenta multiplicarse impotente en la pluralidad de trazos que componen nuestras vidas. En las mismas no puede reinar causalidad alguna. Tampoco objetivo o meta bajo la cual ordenar la ausencia de un definido destino. El apocalipsis está, por este motivo, abolido; también lo está la redención. Es por ello por lo que ante una situación como la descrita tan sólo podemos enfrentarnos a la espera, a esa espera que convierte los rostros en tránsito y los cuerpos en mudanza de una paralizada quietud.

Cuando en el verano de 1992 Chantal Akerman comienza a rodar **D'Est**, film que será estrenado un año después, la directora belga se enfrentaba a lo que sería su primera incursión en el ámbito plástico de las instalaciones. Concebida su intervención como reflexión en torno al *paisaje* que se está configurando en la Europa del Este tras la crisis del modelo soviético, Akerman construye su instalación partiendo de una triple y simultánea mirada.



D'Est (1993)

En primer lugar, la trazada por la propia película que es exhibida de manera permanente en la primera de las salas utilizadas; en segundo lugar, la articulada por la fragmentación de la misma en una serie de 24 monitores -situados sobre pedestales y agrupados en ocho bloques de tres- que recogen imágenes parciales del mencionado film y, en tercer y último lugar, la determinada por un único monitor que, directamente situado sobre el suelo de una pequeña sala, recoge la lectura, por parte de la propia autora, de una cita del éxodo y de una serie de extractos entresacados de las notas elaboradas por ella misma sobre **D'Est**.

Como puede observarse, la estructura de la propia instalación actúa como metáfora de un recorrido que, en su propio y monótono deambular, nos traslada desde la perpetua itinerancia de un texto carente de reposo alguno, hacía la inmóvil y helada resonancia de ese otro texto que se encuentra conformado por la muchedumbre que distanciada e impasible asiste a su propio y ajeno devenir. En el film, todo sucede y, de manera paralela, nada acaece. En la instalación, por su parte, tan solo el murmullo de las lejanas voces que se amalgaman al flujo y reflejo de unas imágenes siempre idénticas -y, por ello, siempre diferentes- nos recuerda la entrecruzada superposición de instantes que, a modo de reiterativo mosaico, configuran el sosiego de esa extraña fatalidad que tiende a adueñarse de toda existencia.

Partiendo de una progresiva fragmentación provocada por el obligado paso de una sala a otra, asistimos al paulatino desnudamiento de una realidad que, tal y como sugiere el propio título de la instalación, bordea la ficción. El característico y determinante transcurso en vaivén a través del cual se estructura la cadencia rítmica del film, se sustituye por el parpadeo de un collage videográfico en el que se componen y descomponen las heladas imágenes de una permanente espera. Lo visto se transmuta en un frío recuerdo y el recuerdo en la cálida presencia de una desventura. El film se sabe infinito, por ello los constantes *travellings* que lo entretejen nos llevan no tanto desde un punto a otro, como desde un desasosegado latir a un fatigado transcurso. Al no existir extremos privilegiados en la visión y, como consecuencia de ello, al no ser posible establecer en la misma ningún tipo de orden jerárquico<sup>1</sup>, nuestra mirada se pierde en un atormentador y desquiciado -aunque no por esta causa menos sereno- álbum de imágenes. Fotograma tras fotograma y secuencia tras secuencia, el movimiento inherente al cine ilumina la falsa calma de una tensión que se sospecha

akerman



D'Est (1993)

incapaz de desembocar en acción o desenlace alguno.

Aunque el recorrido propuesto nos traslada desde el verano y el otoño hasta el invierno y desde la antigua República Democrática Alemana a Polonia y a Rusia, la geografía actúa como coartada de una improbable descripción. En la misma no hay relato posible ya que no existe intención documental. Frente al brutal abuso mediático al que son sometidos sentimientos y experiencias, las

huellas que en su lento caminar traza **D'Est** nos alejan de toda moralidad y de todo juicio. Mudo testigo de una narración que tan sólo relata el devenir de un paradójico tiempo en el que conviven permanencia e impermanencia, Chantal Akerman registra no tanto un espacio como un estado, es decir, no tanto la verosimilitud de una mirada de sesgo naturalista, como la sorprendente exploración en torno a un detenido instante que se prolonga de manera artificiosa e infinita. Los cuerpos y rostros que andan con la persistencia de una olvidada fe en cada una de las imágenes del film, nos hablan de una perenne soledad, de esa soledad que tan solo puede ser dibujada a través de la caída en el tiempo.

Los sonidos quedan amortiguados, las imágenes ralentizadas, las miradas fatalmente perdidas. Todo duerme bajo en ensueño de una realidad convertida en desazonador paisaje. El campo y la ciudad, las carreteras y las calles, las campesinas y los viandantes entrelazan furtiva y acompasadamente la fractura de cualquier esperanza globalizadora. Este es el motivo por el cual, en la instalación realizada, la última de las salas a la que tenemos acceso se muestra incapaz de ofrecernos por sí misma ningún tipo de hipotética *solución*. En la misma nada se resuelve dado que no hay problema alguno que previamente haya sido planteado. Una tibia y fatigada luz, la misma que transforma el amanecer en un oscuro presagio y el anochecer en la inevitable prolongación de una infranqueable desidia, alberga la quietud de un monitor en el que se dan cita las reflexiones de la propia autora y las recomendaciones bíblicas sobre el rechazo a la creación de imágenes que busquen la representación divina.

En una sociedad como la de los antiguos regímenes socialistas caracterizada hasta hace bien poco por lo que podríamos calificar por una cierta *iconoclastia mediática* (recordemos que salvo la propaganda de signo institucional, nunca ha existido en la misma una conformación visual del entorno urbano elaborada desde una perspectiva publicitaria), en una sociedad de estas características, repetimos, un extraño letargo configura su paisaje, un letargo a través del cual nadie es capaz de actuar sobre un paralizado escenario que huye de cualquier espectacularidad. La desesperación adquiere, por esta causa, los rasgos de la repetición y ésta el rostro de la duración. Todo se sospecha innecesario y redundante, intercambiable y pasajero, desolado y entrevisto. Como consecuencia de ello, una persistente y porosa pereza transforma el

día en noche y la revolución en pasado sueño.

De un modo análogo a como en *Tokyo-Ga* Wim Wenders recorre cuidadosamente la ausencia de una imagen que refleje el signo de aquel Japón articulado por Ozu, un irreconocible Moscú aparece aquí transmutado como anverso del exaltado pueblo que Eisenstein dibuja. “Pocas veces -apunta Catherine David-, mucho tiempo después de los inicios del cine y de las imágenes de las masas heroicas de la revolución, se habrá filmado la muchedumbre y el individuo modernos, la ‘comunidad ociosa’-del postcomunismo, con tanta turbadora intimidad, en el abandono y el desposeimiento, en el frío duradero del ‘invierno de las almas’. Mantenido siempre a una altura humana, a medio cuerpo y muy cerca de un rostro, la cámara registra, como otras tantas epifanías, la gesticulación de un cuerpo presa del aburrimiento, del frío o de la fatiga, o la aparición de una cara fija en la indiferencia o momentáneamente distraída por el movimiento del aparato”<sup>2</sup>.

En efecto, toda hipotética grandeza queda disuelta. No hay espacio ni para el valor ni para la conmiseración. Asimismo, tampoco puede existir ámbito ni para la tragedia ni para el triunfalismo. Un pastoso transcurso impregna paisajes y enseres, individuos y estaciones, luces y edificios. Asistimos, pues, a la eclosión de una parálisis, una parálisis que muestra la decrepitud del viejo sueño igualitario y la mezquindad del nuevo arrullo mediático. Sin condescendencia alguna Chantal Akerman pasa revista a un vacío repleto de rostros que, ni tan siquiera, pueden surgir como posibles máscaras de sí mismos. La más extremada desnudez llena de asombro los residuos de una cotidianeidad dominada por el tránsito. En la misma el reposo es inexistente: de izquierda a derecha y de derecha a izquierda, la mirada se resuelve en un perpetuo peregrinar carente de metas y objetivos. Es por dicho motivo por el que los sucesos se engarzan desde una plana horizontalidad. Los mismos están ahí, rebosantes de una autosuficiencia que nos resulta ajena.

A modo de un barrido que jamás pudiera llegar a su fin las secuencias se suceden interminables en su propia insignificancia. Sin embargo, no se piense que las mismas intentan crear linealidad alguna con su entrecortado discurso. La historia hace tiempo que olvidó su sentido ascendente y progresivo. La evolución no se plantea ya ni



D'Est (1993)

como reflejo de un orden ni como constatación teleológica. Frente a la nitidez de una línea que tan sólo se definía como erguida -obvia metáfora de un poder blanco y masculino- la propuesta de Chantal Akerman diversifica y pluraliza la geometría de nuestra mirada. Samuel Beckett y Peter Handke, por citar dos meros ejemplos de geómetras situados al margen de cualquier trazado rectilíneo, quedan releídos y reescritos desde una impasible y silente perspectiva.

akerman

Infinitos rostros alumbran el naufragio de la utopía. El no-lugar se transforma en desenlace perpetuamente postergado. La sístole con la que se inicia el siglo XX es seguida por la diástole de un final de milenio dominado por la vergüenza de los errores cometidos. No hay posibilidad de miradas puras ya que no hay culpables ni inocentes. El resultado de todo ello es un texto que reescribe con vocación promiscua lo ya escrito, un texto en el que los signos utilizados remiten siempre a otros signos. El mundo, ese contaminado libro formado por una inabarcable galería de imágenes que se rehacen constantemente y que podrían perderse en su propia eternidad, sólo es percibido como cruce de escrituras que en el placer de su evanescencia nos muestran la imposibilidad de una lectura global. El conjunto de esas imágenes al que aludimos - tal y como sucede con las miradas que las integran- nos ofrece la pluralidad de una superposición en la que se amalgaman lejanos sonidos y callados anhelos, largos paseos y contenidos deseos, anocheceres de hielo y olvidadas ilusiones.

Alejándose de cualquier interpretación totalizadora, Chantal Akerman nos invita a vagabundear entre los enmarañados despojos de un sentido naufragado, un sentido que impotente se multiplica en la pluralidad de rasgos que componen el paradójico silencio que oculta toda vida. En el film no reina causalidad alguna. Tampoco objetivo o meta bajo la cual ordenar la ausencia de un definido destino. El apocalipsis está, por este motivo, abolido; también lo está la redención. Es por ello por lo que la citada autora tan sólo nos enfrenta a la espera, a esa espera que convierte los rostros en tránsito y los cuerpos en mudanza de una paralizada quietud, la misma que nos recuerda, según recoge Peter Handke, que “yo, ser de un día,/llevo sobre mis hombros a mis predecesores y a mis sucesores”<sup>3</sup>, una carga que si a juicio del escritor alemán nos eleva, también puede servir para hundirnos irremediabilmente.



D'Est (1993)

NOTAS :

1. No olvidemos, al respecto, lo apuntado por Michael Tarantino: “Akerman usa su cámara para, al mismo tiempo, describir y relatar, para afirmar y preguntar. Las narraciones se contienen (con frecuencia dentro del espacio de un único plano) y se extienden a lo largo de toda la película. El cine de Akerman resiste el establecimiento de jerarquías, el que un instante se encuentre privilegiado sobre otro”. TARANTINO, Michael, *El ojo móvil: notas sobre las películas de Chantal Akerman*, incluido en el Catálogo de la Exposición *Rozando la ficción: D'Est de Chantal Akerman*, Valencia, IVAM Centre del Carme, P.50.
2. DAVID, Catherine, *D'Est: Variaciones Akerman*, incluido en el Catálogo de la Exposición *Rozando la ficción: D'Est...*, op.cit., p.61.
3. HANDKE, Peter, *Poema de la duración*, Barcelona, Lumen S.A., 1991, p.77.