



Chris Marker: dos o tres cosas que yo sé de él

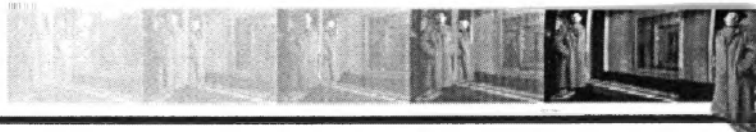
✂ Escribe **MERCEDES ALVAREZ**

(España). Licenciada en Filosofía y Ciencias de la Educación. Profesora del Master de Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra, Barcelona. Con *El cielo gira* (2005), su primer largometraje, obtuvo numerosos premios internacionales como el Tiger Award, en el Festival de Róterdam; Cinema du Réel de París; Infinity de Alba, Italia, y los de Crítica Internacional, Jurado, Público y Mejor Película en el Buenos Aires Festival de Cine Independiente (BAFIC).

La guerra de las imágenes

En *Tokyo-ga*, Win Wenders intenta filmar el rostro de un hombre en el interior de un bar de Tokio llamado «La jetée», pero éste elige preservar su identidad tras el dibujo de un gato y una lechuza, enseñando sólo uno ojo. ¿Quién era ese hombre que no se dejaba fotografiar? Seguramente, ese es uno de los pocos retratos de Chris Marker puesto delante de una cámara. Y es uno de los más fieles, porque ese ojo del cineasta – escondido detrás de todas sus biografías y heterónimos – ha filmado sin cesar por todo el mundo, acompasando las mareas sociales y políticas. Un testigo atento, un confidente irónico.

Retomando los hallazgos narrativos de las vanguardias soviéticas de los años 20, Marker piensa el cine en términos de montaje. Y, como Vertov, concibe este arte como una escritura donde caben el ensayo, el poema visual, el cine-retrato o el documento histórico. Estamos en los años 50, en Francia, cuando una serie de cineastas abren nuevas perspectivas al cine-ensayo, sobre todo a través de cortometrajes. Georges Franju (*Le sang de bêtes*, 1949) o Alain Resnais (*Van Gogh*, 1948) participan con él de esa ruptura con los sistemas de creación y producción dominantes; la reivindicación de un cine de artistas libres. Pero Chris Marker se sitúa al



mismo tiempo frente a los supuestos del *cinéma-vérité* de esos años; contra el mito de la objetividad documental. En nombre de qué –nos dice– la foto de identidad, tomada de improviso con una luz cruda y un modelo inhibido, será más realista que el retrato largamente trabajado. Chris Marker ha contribuido como pocos a reducir la distancia entre imágenes registradas e imágenes construidas.

Con el recuerdo de la guerra aún sin cauterizar, se estaban planteando en el seno de esa nueva generación de cineastas debates terribles en torno a una ética y una política de la imagen. Raymond Bellour ha comentado que Marker eligió escribir y filmar en el momento en que la memoria de los campos de concentración se convirtió en su tema, casi su único problema. A partir de ahí, del silencio atroz, el punto de vista subjetivo de Marker no quedará nunca sometido a los rígidos tics del cine militante; de la caduca militancia siempre le salvará su ironía. Theodor Adorno postuló que tras los campos de concentración no es posible la poesía. Marker aventuró una vez: el olvido del exterminio forma parte del exterminio, y la guerra de las imágenes acabará convirtiéndose en la guerra misma. Si alguien definió la poesía como el género que vuela, y la prosa como el género que reptar, todo el cine de Marker, en cuanto ensayo cinematográfico, es el arte de la prosa que quiere alzar el vuelo, aunque no sin dificultad.

Un viaje para verificar los sueños

«Os escribo desde un país lejano». Así comienza el hermoso texto de *Lettre de Sibérie* (1958), el primer largometraje de Chris Marker. El director

ya había colaborado con Alain Resnais en *Bibliothèque Nationale* (1952) y *Les statues meurent aussi* (1953), aportando sus textos. Pero es con *Lettre de Sibérie* donde el comentario en off logra lo que ya estaba apuntado en estas películas y en el propio cortometraje de Marker, *Dimanche à Pékin* (1955): un profundo quiebre de la habitual relación del texto con la imagen. En su crítica de 1958 en *France Observateur*, André Bazin trató de definir la extraña cualidad de esta película acuñando la fórmula de «ensayo cinematográfico».

Formando parte de una expedición organizada por el Ministerio de Asuntos Exteriores soviético, Marker realizó un itinerario de varios miles de kilómetros por Siberia. El resultado fue un documental que no se parecía a ninguno de los realizados por anteriores viajeros franceses; una superposición de imágenes filmadas por él mismo, fotografías, grabados, dibujos animados y texto. Es decir, según André Bazin, un ensayo documentado por el film, entendiendo la palabra *ensayo* en el mismo sentido que en literatura: un ensayo a la vez histórico y político, aunque escrito por un poeta. También según Bazin, Marker estaba concibiendo el montaje de sus películas de un modo completamente nuevo, al que llamaría «montaje horizontal»: una técnica que elude el efecto Kulechov –donde cada imagen se interpretaba según la anterior y la posterior– para dar paso a una relación lateral de la imagen con el texto. La imagen ha sufrido una transformación en el proceso de relectura, al encontrarse con el texto. Y ese texto no es el de un cronista, sino el de un confidente; más cerca del diario, de la sentencia o el aforismo que de la narración.

Una afilada ironía se superpone al poema-ensayo sobre Siberia. Y para dar cuenta del inteligente cuidado con que Marker maltrata la objetividad, valga el siguiente ejemplo. Unas mismas imágenes de la capital Yakout sufren sucesivamente tres comentarios contrapuestos: el primero corrobora la idea del paraíso socialista; el segundo, la del infierno soviético. Por fin, llega el tercero, el supuestamente objetivo, el más ridículo. André Bazin comentaría al respecto: lo que Marker acaba de hacer es demostrar que el objetivo es aún más falso que los dos puntos de vista sectarios. La imparcialidad es una ilusión. Quizá por eso la propuesta de *Lettre de Sibérie* sigue en pie: la necesidad del viaje para verificar los sueños.

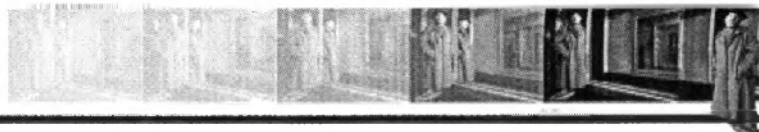
El imaginario colectivo

Cuando Sergei Eisenstein filmó la legendaria secuencia de la escalinata de Odessa en *El Acorazado Potemkin* –algo que estrictamente nunca ocurrió así– estaba creando un icono cinematográfico que se grabaría en la memoria para el futuro, donde pasaría a ser *Historia*. A partir de ahí todas las imágenes –ficción o documental, de CNN o de Hollywood, no importa su cualidad– han dirigido la mirada retrospectiva edificando un imaginario colectivo de la época; por algo éste es el siglo de la imagen. Y al mismo tiempo esas imágenes –vía televisión, vía publicidad, incluso vía documental– degeneran más tarde en material de archivo, de donde hoy se sacan a gusto y convenientemente enlatadas. Chris Marker acometió en *Le Fond de l'Air est rouge* (1977) un denso material filmico y sonoro, propio y ajeno, sobre los movimientos socia-

les de toda una década, de Vietnam y mayo del 68 al golpe de Pinochet; un ensayo sobre el poder de las imágenes y un esfuerzo por ponerlas a salvo, al mismo tiempo, de la leyenda épica y del olvido.

Las voces en off de Simone Signoret, Yves Montand o François Maspéro entre otros, sirven en *Le Fond de l'Air est rouge* para restituir a la historia su carácter diverso. Chris Marker señaló al respecto: «(...) he intentado por una vez –habiendo abusado quizá en otro tiempo del comentario dirigido– darle al espectador, por medio del montaje, su propio comentario, es decir, su poder». Y entre los testimonios, el de Jorge Semprún o Régis Debray, entrevistado éste último durante su prisión en Bolivia. Debray comentaría más tarde, a propósito del film: «(...) no se trata de una autocrítica, no son las confidencias de un viejo combatiente, ni tampoco el resumen dulcificado de diez años de ilusiones. Aquí está el film de aprendizaje de nuestra generación. Fin de la adolescencia. Chris Marker nos hace adultos».

Dos partes articulan ese retrato colectivo que es *Le Fond de l'Air est rouge*. «Las manos frágiles» y «Las manos cortadas» se suceden cronológicamente, pero entre una y otra ha habido una ruptura en el seno de las luchas sociales: empieza a no estar claro dónde está el enemigo o, por decirlo en términos del film, las imágenes de la batalla se han puesto a temblar. En el futuro, los movimientos de izquierda ya no perseguirán el asalto de la fortaleza y las batallas se harán locales, diseminándose en el interior de sociedades fuertemente institucionalizadas. Pero esto comenzaba entonces, cuando en 1977 Chris Marker ya había proyectado su melancólica iro-



nia sobre las propias imágenes del documental. Como dice Marcelo Expósito:

(...) la lúcida mirada de Marker escenifica la explosión y fragmentación del sujeto político clásico. (...) No es solamente [la película] un resumen tenso del ciclo sesentayochista, pues se trata de un film sin pretensiones de clausura, sin ajustes de cuentas ni épicas falsas.¹

En los últimos planos de la versión de 1998 se añade un guiño al espectador; la voz del narrador se pregunta qué pensaría el autor original de la película si 20 años después la volviera a ver, asombrándose quizá de que la historia haya tenido aún más imaginación.

Vértigo del tiempo

Así como en *Le Fond de l'Air est rouge* el imaginario colectivo se ha puesto a temblar, en *La Jetée* (1962) la foto fija de la intimidad personal es la materia propia del estremecimiento. Realizada 15 años antes que aquella, *La Jetée* es una imagen de la infancia, el vértigo que provoca, y la capacidad del recuerdo para quebrar la flecha del tiempo. Chris Marker, para quien *Vértigo* (*De entre los muertos*) de Hitchcock había sido siempre un punto de referencia, dijo de esta película: «(...) el vértigo aquí no concierne a la caída en el espacio. Es la metáfora evidente de otro vértigo, más difícil de representar, el vértigo del tiempo».

En cuanto a *La Jetée*, con su técnica pura del distanciamiento a base de fotografías fijas, puede ser tomado como un relato de ciencia-ficción, una anticipación del futuro, un sueño

visionario y apocalíptico, un cuento de horror... Y así fue tomada por Hollywood cuando en 1995 la compañía Universal compró los derechos del guión para realizar la película *Doce monos*, dirigida por Terry Gilliam. Pero el aire de pesadilla que atrapa al espectador desde el inicio de *La Jetée*, la inmovilidad y el mutismo de sus fotos en blanco y negro, nos llegan de un frío más profundo y, por supuesto, menos candoroso que el de un relato de ciencia-ficción. Quizás alguien como Jean Cayrol –el escritor que Marker propuso a Resnais para los comentarios de *Noche y Niebla*, y que había estado internado en el campo de Mathausen –podía comprenderlo mejor. El crítico de cine Jean-Luc Alpigiano superpuso más tarde las experiencias narradas en el diario de Jean Cayrol a la atmósfera terrible de *La Jetée*: «(...) los sueños permiten escapar del agotamiento del trabajo, encontrando refugio en los mundos imaginarios; la posibilidad de escapar inventando un doble».

Con voz y fotogramas solamente, la técnica pura de *La Jetée* demuestra que una reducción a los elementos mínimos del audiovisual puede comunicar lo más difícil: el vértigo del tiempo y la materia privada de los sueños. Y en cuanto a sus significados, siempre será posible hallarle una interpretación: histórica, moral o psicológica. Pero ese ya no es un destino artístico. *La Jetée* queda así como una alegoría perfecta, cerrada sobre sí misma, en cuya lógica terrible el espectador puede entrar pero donde el camino de vuelta es irrecuperable. En el último fotograma, las galerías del recuerdo íntimo han llevado al protagonista a un lugar de su infancia –la pista del aeropuerto de Orly–, que es al mismo tiempo el de su propia muerte.

¹ Marcelo Expósito, «Ninguna memoria sin imágenes (que tiemblan). Ningún futuro. (sin rabia en los rostros)», en Chris Marker, *Retorno a la inmemoria del cineasta*, Valencia, Ediciones de la Mirada, 2000.



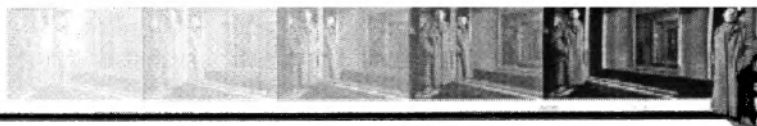
Aquellas cosas que aceleran los latidos del corazón

Con *Sans Soleil*, Chris Marker retomó en 1982 el relato de viajes, un género que ya había abordado años atrás con *Dimanche à Pékin* (1956, desde China), *Lettre de Sibérie* (1958, desde Rusia) o *Description d'un combat* (1960, desde Israel). Pero he aquí su más acabada expresión. *Sans Soleil* es quizá –todos lo son– su film más especulativo y confidencial. Mezclando voces heterónimas en un diario de viaje con la estructura de un prisma epistolar –el triángulo formado por el autor de las cartas, la persona a la que se dirigen y el espectador, invitado a identificarse con el destinatario–, las imágenes de *Sans Soleil* navegan por un itinerario que recorre los polos opuestos de la supervivencia humana, de África a Japón. Es posible encontrar precedentes a esa asociación libre de imágenes de *Sans Soleil*, armonizada como una composición musical de contrapuntos y reflejos; quizá en alguna de las películas de Dziga Vertov, quizá otra vez en el Hitchcock de *Vértigo* –película que Marker homenajea en un capítulo de *Sans Soleil* en la que acude a San Francisco–,

o quizá en la literatura epistolar e itinerante de Henri Michaux, el escritor que una vez dijera: «(...) habría que derribar la Sorbona y poner a Chris Marker en su lugar». Pero, más allá de analogías, el tono confidencial de *Sans Soleil* es único, sostenido por la imprescindible voz en off de Florence Delay. Y esa modulación compleja del relato –esas cartas que viajan– dan cuenta de la voluntad ensayística de todo el cine de Marker: el intento de encontrar para cada película un nuevo dispositivo, eludiendo la tiranía de los géneros.

«El alejamiento de los países repara de algún modo la excesiva proximidad del tiempo». Con este aforismo de Racine al inicio de la película, Marker anticipa de algún modo la técnica del contrapunto de *Sans Soleil*. Allí la sucesión espacio-temporal se quiebra por los continuos saltos del texto. El texto colisiona con la imagen y el relato ya no sigue las coordenadas geográficas, sino la lógica personal y oscura del recuerdo: el juego de los heterónimos, las cartas que viajan y las voces imbricadas.

De alguna manera, *Sans Soleil* es el testamento final de Chris Marker antes de salir hacia 1990 del terreno de la proyección para entrar en la videoinstalación y el mundo de los monitores (*Zapping Zone*, 1990; *Level Five*, 1996; *Inmemory*, 1997; *Roseware*, 1998). Aquí los lenguajes del cineasta –escritura, fotografía, cine, vídeo, ordenador– se funden en uno solo, y Chris Marker aborda la reinención de la propia memoria jugando a cruzarla con la memoria colectiva. Y quizá este cruce haya sido siempre una necesidad en su obra, más que un juego. Pero el ensayo y la ironía siguen siendo de todos modos, a sus 79 años, el auténtico lenguaje unificado de Marker.



Con el paso de los años, Marker ha intercalado entre los pliegues de su filmografía un buen número de pequeños ensayos de prosa cinematográfica, documentos para la memoria y poemas visuales, que sería largo citar. Pero entre esos pliegues aparecen, por ejemplo, poderosos retratos de algunos compañeros de viaje: el de su amigo Yves Montand en *La solitude du chanteur du fond* (1974); la semblanza de Akira Kurosawa, durante el rodaje de *Ran* en *A.K.* (1985), y el emocionado homenaje a Simone Signoret, tras su muerte, de *Mémoires pour Simone* (1985). Un punto y aparte merece *Le tombeau d'Alexandre / The last bolshevik*, compuesto de seis cartas dirigidas al cineasta ruso Medvedkin, muerto en 1989, y que es al mismo tiempo una interrogación que Marker se dirige a sí mismo como cineasta. *Une journée d'Andrei Arsenevitch* (1999), homenaje a la vida y obra de Andrei Tarkovsky, es su último trabajo en este género. Estas películas merecen ser citadas siempre, aunque sólo sea por un motivo: son retratos de seres queridos, y han entrado ya, como retratos filmados, en el universo de esas cosas que hacen latir más rápido al corazón. Es la idea de una de las cartas que viajan por *Sans Soleil*, mientras se cruza en el camino con esta otra: me pregunto cómo la gente puede recordar las cosas que no ha fotografiado, filmado o grabado. ✱