

El 29 de julio de 2012, día en que cumplía 91 años, Chris Marker muere en Francia por causas desconocidas. Fuera de ambas fechas, nacimiento y muerte, poco puede decirse de él con seguridad; sin ir más lejos, ni siquiera su nombre. Nacido como Christian François Bouche-Villeneuve, en *Youtube* era Kosinski, en *Flickr* era Sandor Krasna y en sus películas firmó como Jacopo Berenzi, Fritz Markassin y Hayao Yamaneko. Su obra también rehuyó la etiqueta fácil, combinando ficción, documental, experimental, video arte e incluso ciencia ficción, y ensayando con cine, fotografía, caricaturas, instalaciones, animaciones y realidad virtual. Con todas ellas hizo mezclas inesperadas, camuflando y transmutando elementos hasta que sólo quedaran rastros y ruinas.

A través de once ensayos inéditos provenientes de diversas latitudes, el presente libro aborda la compleja y prolífica figura de Marker en sus múltiples variantes. Una mirada crítica a una obra tan inasible como las sombras del siglo que exploró.

EDICIONES
FIDOCs
FESTIVAL INTERNACIONAL DE DOCUMENTALES SANTIAGO

EDICIONES
FIDOCs

LA ZONA MARKER

RICARDO GREENE / IVÁN PINTO (EDITORES)

RICARDO GREENE / IVÁN PINTO (EDITORES)
LA ZONA MARKER

LA ZONA MARKER

RICARDO GREENE / IVÁN PINTO (EDITORES)

AGRADECIMIENTOS

Agradecemos a Carolina Amaral de Aguiar, Raymond Bellour, Wolfgang Bongers, Gonzalo de Lucas, Patricio Guzmán, María Luisa Ortega, María Paz Peirano, Eduardo Russo, Trevor Stark, Antonia Girardi, Sandor Krasna, Diego Campos, Nicole Brenez, Ignacio del Valle, Carolina Astudillo, Chrismarker.org (Daniel Potter), Tiziana Panizza, Hayao Yamaneko, Udo Jacobsen, Poptronics.fr (Annick Rivoire), Intermedio DVD (Manuel Asín) y a Gary Crowdus.

ÍNDICE

Agradecimientos	03
La Zona Marker: Preludio en tres actos Ricardo Greene e Iván Pinto	11
Lo que debo a Chris Marker Patricio Guzmán	15
CAPÍTULO 1: UN GATO CON GARRAS	
El Grupo Medvedkine y la División Cinemática del Trabajo Trevor Stark	27
El ímpetu revolucionario latinoamericano en el discurso cinematográfico de Chris Marker Carolina Amaral de Aguiar	49
El último bolchevique Chris Marker	61
CAPÍTULO 2: GATOS ERRANTES	
Viaje, romanticismo y crítica cultural: La mirada antropológica de Chris Marker María Paz Peirano	71
El coleccionista y sus geografías María Luisa Ortega	91
You are my second chance! Composición política de la imagen en <i>Sans soleil</i> Gonzalo De Lucas	107

Publicado en Santiago de Chile en junio de 2013
por EDICIONES FIDOCs
Foto portada: *Level Five* (Marker, 1997).
Diseño: Max Grum
ISBN: 978-956-9069-02-4

CULDOC
CORPORACIÓN CULTURAL DOCUMENTAL

CAPÍTULO 3: “... Y ERA UN GATO, DESPUÉS DE TODO”

Del atalaya al observatorio. El cine desde las instalaciones de Chris Marker	123
Eduardo A. Russo	
Marker forever	143
Raymond Bellour	
Cine expandido en la era de memorias erráticas. Apuntes sobre <i>Immemory</i> de Chris Marker	153
Wolfgang Bongers	
Selección de caricaturas	165
Biografías	173

INTRODUCCIÓN

LA ZONA MARKER: PRELUDIO EN TRES ACTOS

Ricardo Greene e Iván Pinto

*Las películas que hemos visto en nuestra juventud
no pueden compartirse, ni siquiera con su autor.*
Serge Daney (2004)

Peter Slöterdijk sugiere que nacimiento y muerte son los únicos puntos de contacto entre lo accidental y lo incondicionado, y que si las inscribimos en lápidas es justamente porque en ellas podemos tocar lo absoluto.¹ El 29 de julio de 2012, mismo día en que cumplía 91 años, Chris Marker muere en Francia por causas desconocidas. Fuera de ambas fechas, nacimiento y muerte, poco más podemos decir de él con seguridad; sin ir más lejos, ni siquiera su nombre. Nacido como Christian François Bouche-Villeneuve, en Youtube era conocido como Kosinski, su *login* en Flickr era Sandor Krasna y en sus películas firmó como Jacopo Berenzi, Michel Krasna, Fritz Markassin y Hayao Yamaneko, entre otras encarnaciones. Su obra también rehuyó las taxonomías estancas y no se le puede situar con facilidad en categorías como cine “documental”, “ficción”, “experimental” o “video arte”. Incluso sus formatos y plataformas fueron múltiples: cine, video, fotografía, instalaciones, caricaturas, ensayos, CD-ROM, animaciones *flash* y realidad virtual. De todas ellas hizo combinaciones inesperadas y sorprendentes, moviendo los elementos de un territorio a otro, camuflándolos y transmutándolos hasta que sólo quedaran rastros y ruinas. Una obra inasible, como las sombras del siglo que con tanto ahínco exploró.

Para rodear esta zona difusa hemos seguido una estrategia triple, apuntalando cada una de las vanguardias en las que se posicionó Marker: la del militante político, la del cronista explorador y la del innovador tecnológico. Ellas configuran los tres capítulos del libro, cada uno conformado a su vez por tres artículos provenientes de países como Chile, Francia, Argentina, Estados Unidos, Brasil y España: una verdadera Internacional Markeriana. A todo ello se suma una selección de material producido por el propio Marker: fotogramas de sus películas, un artículo inédito y algunas de las caricaturas protagonizadas por su gato Guillaume, uno de los símbolos del nuevo FIDOCs.

¹ Sloterdijk, P. y H. J. Heinrichs. “El sol y la muerte”. Madrid: Siruela, (2004).

El libro abre con el capítulo “Un gato con garras”, dedicado a explorar el compromiso explícito que Marker contrajo con causas políticas, y que entendió no sólo como parte central de su obra sino también como tarea ineludible para el cine en general. El primer artículo, de Trevor Stark, se concentra en la participación de Marker en colectivos como Medvedkine y la plataforma SLON, además de su vínculo con las vanguardias y los cuestionamientos de la época. Le sigue, desde Brasil, Carolina Amaral de Aguiar, quien continúa el debate llevando el análisis a Latinoamérica; específicamente, al compromiso de Marker con la revolución cubana y con el gobierno de Allende. Algunas de las películas analizadas son *A Valparaíso* (1963), *Cuba sí* (1961) *La espiral* (1976), *Lambassade* (1974) y *El fondo del aire es rojo* (1977). El capítulo cierra con una versión inédita del texto escrito por Marker para la presentación de *El último bolchevique* (1992) y que sirve también como muestra de la relación personal y política que tuvo con Alexander Medvedkin, figura inspiradora para muchos de sus trabajos colectivos. Un texto emotivo, donde Marker hace gala de un sentido profundo de amistad y reconocimiento al cineasta soviético.

El segundo capítulo, “Gatos errantes”, aborda la dimensión de Marker como cronista viajero. Su fascinación por la otredad cultural es analizada por la antropóloga María Paz Peirano, quien traza una línea desde *Las estatuas también mueren* (1953) a *El misterio Koumiko* (1963), haciendo un paralelo entre su obra y el cine de Jean Rouch. A ella le sigue María Luisa Ortega, quien rastrea en la obra de Marker las figuras del *viajero* y del *coleccionista*; este último, un personaje que “cual fragmento de espejo quebrado”, muestra sus tesoros acumulados durante el viaje en una reflexión donde “la memoria del pasado, del presente y el porvenir” se encuentran presentes. Por último, Gonzalo de Lucas aborda la obra *Sans Soleil* (1982) desde sus operaciones internas y con una reflexión intensa sobre el sentido político de la construcción no-ilustrativa; una propuesta de cine ensayo donde la imagen “debe luchar contra el tiempo de la Historia” a favor de la contemplación del vértigo de la memoria. Un Marker que deviene utópico a partir de un arte que construye aquel “pueblo faltante”, a decir del filósofo Gilles Deleuze.

El tercer capítulo, “... y era un gato, después de todo”, aborda al Chris Marker en transición, mediático y de algún modo post-cinematográfico. Desde Argentina, el teórico del cine y prolífico ensayista Eduardo Russo aborda la “Zona markeriana”, ligada a sus instalaciones y trabajos trans-mediales. Desde la hibridación, la ambivalencia y la intermedialidad, Marker desarrolla una intensa reflexión sobre el siglo, su Historia y el archivo, descubriendo en la “instalación” un lenguaje que enriquece y dialoga su obra predecesora con trabajos como *Zapping Zone* (1991), *Silent Movie* (1995) y

Owls at Noon Prelude: The Hollow Men (2005). Russo cierra su acercamiento abordando el Marker que empieza a “colgar” sus obras en el ciberespacio y a trabajar en distintos formatos de manera virtual. A él le sigue Raymond Bellour con un artículo inédito en habla hispana en que rinde homenaje póstumo, personal y analítico a Marker, cruzando tópicos y preocupaciones que aparecen intermitentemente en su obra. El recorrido va del CD-ROM *Immemory* (1998) al largometraje *Level Five* (1997), pasando por *La Jeteè* (1962) y su exploración en el mundo virtual de *Second Life*. Cerrando el capítulo, Wolfgang Bongers realiza un recorrido minucioso en torno al mencionado *Immemory*, verdadero experimento que explora su propio soporte para abordar un intrincado laberinto de archivos, imágenes e “in-memorias”.

Chris Marker trabajó siempre en los bordes de los géneros, formatos y plataformas, cuestionando lo establecido y traspasando elementos de un ambiente a otro. Un autor siempre en movimiento, esquivo con las identificaciones y los facilismos, que buscó el modo de mantener viva esa “risa felina” del gato de Cheshire que siempre citó y resignificó como ironía o apertura de un “horizonte de lo posible”: la historia como tragedia y como farsa. Es a ese espíritu al que se quiere homenajear con este libro, un trabajo finalmente sólo deducible a partir de señas, guiños y rastros desperdigados en cintas de VHS utilizadas y vueltas a utilizar. Tal como lo hiciera él con figuras como Akira Kurosawa, Andréi Tarkovski y Alexander Medvedkin, cuyos pasados exploró para interrogar nuestro presente, sea esta “Zona Markeriana” una carta sin remitente, una excusa para perderse un poco en su legado, un modo de continuar un diálogo imposible, inconcluso, inacabado con y como su obra.



Chris filmando en las calles de París durante la marcha del Día del Trabajador. 1º de mayo de 2009.

LO QUE DEBO A CHRIS MARKER

Patricio Guzmán

Chris Marker golpeó la puerta de mi casa en Santiago de Chile en mayo de 1972. Al abrir me topé con un hombre muy delgado que hablaba un castellano con acento marciano.

“Soy Chris Marker”, me dijo.

Yo me moví unos centímetros hacia atrás y me quedé mirándole sin decir nada. Por mi cabeza desfilaron algunas imágenes de su película *La Jetée*, que yo había visto por lo menos unas quince veces. Nos dimos la mano y le dije: “Adelante”.

Chris Marker entró a la sala y se quedó esperando a que yo le invitara a sentarse. No dijo nada. Pero creí intuir por su mirada preocupada que había dejado mal estacionado el vehículo espacial en el cual había aterrizado. Desde el primer momento Chris proyectaba una imagen extraterrestre que le acompañó siempre. Tenía el rostro afilado, los ojos un poco orientales, el cráneo rapado y las orejas estilo Dr. Spock. Separaba las frases con silencios inesperados y seseaba un poco, apretando sus finos labios, como si todos los idiomas terrestres le fueran ajenos. Parecía muy alto aunque no lo era tanto. Vestía de una forma que no se puede describir. Era como un obrero elegante.

“Me ha interesado su película”, me dijo.

Me invadió una sensación de temor, de inseguridad y de respeto. Mi mujer entró a la sala para saludarle junto con mi hija Andrea de dos años. Yo había terminado hacía poco *El primer año*, mi primer largometraje documental sobre los primeros doce meses del gobierno de Salvador Allende.

“He venido a Chile con la intención de filmar una crónica cinematográfica”, me confesó. Yo estaba muy nervioso sentado delante de él, mientras mi esposa le ofreció una taza de té que él aceptó enseguida.

“Como usted ya la ha hecho, prefiero comprársela para exhibirla en Francia”.

Han pasado cuarenta años de esta conversación y sólo hace muy poco descubrí que marcó mi vida para siempre, ya que mi modesta carrera de

cinematista principiante, dio un vuelco enorme a partir de ese momento. Adentro de sus maletas Chris Marker partió con un master en 16 milímetros de la película, así como con las bandas de sonido magnético. Meses más tarde me envió los folletos de promoción de *El primer año* y me escribió contándome los pormenores del estreno en el *Studio De La Harpe* en París. Recibí también una crónica de la revista *Le Temps Modernes* (fundada por Sartre) y que dirigía Claude Lanzmann. Chris no sólo escribió una buena reseña de la obra, sino que dirigió un doblaje excepcional para ella. Primero me pidió autorización para aligerar el filme (tenía 110 minutos). Por supuesto le dije que sí. La verdad es que era un filme reiterativo. Nunca estuve feliz con el montaje. Tiene secuencias emocionantes. Pero sin duda le sobran diez minutos o mucho más.

También hizo una introducción (aproximadamente de 8 minutos) donde contaba en pocas palabras la historia de Chile, en particular la historia del movimiento obrero encabezado por Allende. Era un montaje de fotos fijas, en blanco y negro, que Raymon Depardon había tomado hace poco en Chile. El relato, escrito por él, era una maravilla de síntesis. La música, a base de cuerdas atonales, era onírica. Este cortometraje estaba pegado a la película. Cuando concluía empezaban los créditos de *El primer año*.

Explicar la película era necesario, ya que había mucho público que no sabía nada de Chile. Sin embargo, había otro problema mucho peor. En 1972, el público no aceptaba los documentales subtítulos. Había por lo tanto que doblarlos. Chris convocó a todos sus amigos parisinos para hacer las voces de los chilenos. Eran grandes figuras de la época: François Périer como narrador, Delphine Seyrig como mujer burguesa, Françoise Arnoul y Florence Delay para hacer las voces obreras. Incluso utilizó la voz del distribuidor del filme: Anatole Dauman (Argos Films) y llamó al célebre dibujante Folon para hacer el afiche.

Yo no lo podía creer.

Este hecho inesperado me producía una sensación de irrealidad. Algo inimaginable estaba ocurriendo. Porque *El primer año* era una película humilde (en 16 milímetros), sin sonido sincrónico, de presupuesto escaso, que no tenía más ambiciones que mostrar la alegría de los obreros, trabajadores y mineros durante el primer año de Allende. No podía tener más horizonte que seis copias en 35 milímetros (que se hicieron en Alex de Buenos Aires) y que fuera exhibida un par de semanas en algunas salas chilenas. Sin embargo, gracias a Chris, el filme se mostró en muchas ciudades de Francia, Bélgica y Suiza; ganó el festival de Nantes y obtuvo el premio FIPRESCI en Mannheim. Yo siempre estuve en Santiago. Ni soñar con un viaje a Europa. Ni yo ni Chris teníamos el dinero.

Un año más tarde (a finales de 1972) mi situación cambió de forma radical. En Chile, la derecha logró crear una sensación de caos en la mayoría de las ciudades gracias a los propios opositores chilenos y la ayuda económica del gobierno de Richard Nixon y Henry Kissinger. Una situación de incertidumbre se apoderó del país.

Una mañana yo estaba sentado en el Parque Forestal acompañado del equipo de *La batalla de Chile*,¹ cavilando sobre nuestra situación. “¿Qué hacer?”, era la pregunta que nos formulábamos todos. Habíamos sido despedidos de la empresa Chile Films, donde estábamos preparando un largo de ficción... ¡ochos meses de trabajo...! La empresa, como otras, no pudo resistir el paro de octubre organizado por la derecha. A causa de esta huelga salvaje, el gobierno prohibió las importaciones de película virgen y otros productos.

Buscando una solución (bastante incierta en la práctica) se me ocurrió escribir una carta a Chris Marker.

Todavía conservo esta carta. He seleccionado el párrafo final:

Como ha ocurrido otras veces, no he podido responder tus cartas inmediatamente... Nuestra situación política es confusa y el país está viviendo una situación de pre guerra civil, lo que provoca en nosotros tensión. La lucha de clases se da en todas partes. En cada fábrica, en cada predio campesino, en cada población, los trabajadores levantan la voz y exigen el control obrero en sus centros de trabajo. La burguesía utilizará todos sus recursos. Utilizará la legalidad burguesa. Usará sus propias organizaciones gremiales con el apoyo económico de Nixon. ¡Hay que hacer una película de todo esto! Un reportaje amplio hecho en las fábricas, campos y minas. Una película de indagación cuyos grandes escenarios son las grandes ciudades, los pueblos, la costa y el desierto. Un filme muralista compuesto de muchos capítulos cuyos protagonistas son el pueblo, sus dirigentes, por una parte, y la oligarquía, sus líderes y sus conexiones con el gobierno de Washington, por otra. Una película de análisis. Una película de masas y de individuos. Película trepidante realizada a partir de los hechos diarios, cuya duración final es imprevisible. Película de forma libre, que utilice el reportaje, el ensayo, la fotografía fija, la estructura dramática de la ficción, el plano secuencia, todo empleado según las circunstancias, como la realidad lo proponga. Sin embargo NO TENEMOS material virgen. Debido al boqueo de Estados Unidos las importaciones

¹ El equipo estaba formado por Jorge Müller, cameraman; José Bartolomé, ayudante de dirección; Bernardo Menz, ingeniero de sonido; Federico Elton, jefe de producción y Patricio Guzmán, realizador.

pueden tardar un año. Para conseguir ese material hemos pensado en ti. Discúlpame la extensión y, te ruego, respóndeme con absoluta franqueza. Confío plenamente en tu criterio.

Un abrazo, Patricio.

Santiago de Chile, 14 de noviembre de 1972

Una semana más tarde llegó un telegrama de París:
“Hare lo que pueda. Saludos. Chris”.

Aproximadamente un mes más tarde llegó al Aeropuerto de Santiago una caja que venía directamente de la fábrica Kodak (Rochester) que la aduana dejó entrar porque no significaba ningún coste para el estado. Chris Marker reunió los recursos en Europa y realizó el pedido directamente a la fábrica de Estados Unidos. La caja contenía 43 mil pies de película (aproximadamente 14 horas) en 16 milímetros, en blanco y negro, más 134 cintas magnéticas para Nagra.

Fue el segundo momento de gloria para nosotros gracias a Chris Marker.

Los cinco miembros del equipo de *La batalla de Chile* no dábamos crédito al contemplar estas latas relucientes (que parecían espejos). Nunca habíamos visto latas nuevas ya que siempre habíamos empleado bobinas viejas con la fecha del material vencido. También era la primera vez que veíamos las cajas de cartón nuevas de las cintas magnéticas. Había que ponerse a filmar de inmediato con la máxima prudencia (a fin de no agotar el stock antes de tiempo).

Hicimos un esquema donde aparecían las zonas de conflicto. Lo dibujamos en uno de los muros de nuestra oficina. Era un gran “mapa teórico” que ocupaba la mitad de nuestro espacio. Estaba escrito con rotuladores negros encima de pliegos de cartulina blanca. Enumeraba los problemas económicos, políticos e ideológicos. Cada uno de ellos tenía varios apartados: el control de la producción, el control de la distribución, las relaciones de producción, la lucha ideológica en la información, el planteamiento de la batalla. Este esquema, sin duda, debe haber provocado más de una sonrisa a Chris. En una carta posterior me hizo ver que era imposible filmar tal cantidad de cosas. Sin embargo, lo que Chris ignoraba era que esta ambiciosa “teorización” solo obedecía a una sola razón: evitar gastar la película demasiado rápido, para no quedar mal ante él.

Después del golpe de Estado y después de estar preso dos semanas en el Estadio Nacional, por fin pude volar hacia Francia. Fue un momento emocionante. El pasaje me lo pagaron mis antiguos compañeros españoles (de la Escuela de Cine de Madrid). En el aeropuerto de Orly estaba Chris,

en un salón, casi completamente solo. Mi miraba con mucha curiosidad, se ponía las manos en forma de visera, se cambiaba de lugar. No podía reconocermme, ya que me había cortado la barba.

Nos desplazamos hasta París en un automóvil nuevo. Llegamos a una casa de gran lujo donde almorzamos. El ambiente era elegante. Había bellas mujeres (tal vez gente de cine); Chris era un gran seductor. Sin duda era el marciano más importante de la reunión. Mi francés era deplorable. Durante años casi nunca pude entender realmente lo que escuchaba. Mi capacidad de simulación aumentó hasta llegar a una especie de perfección. Después del almuerzo fuimos a devolver el automóvil (que era prestado). Finalmente tomamos el metro, con mis maletas auestas. Llegamos hasta una pensión barata, nos despedimos y Chris se alejó en una motocicleta de segunda mano (que era suya).

Comenzó una larga peregrinación para conseguir dinero. Cenamos en la casa de Frédéric Rossif junto con Simone Signoret. Cenamos en casa de la actriz Florence Delay (Juana de Arco, Robert Bresson). Hablamos con decenas de personalidades para poder montar y terminar *La batalla de Chile*. Nos reunimos varias veces con Saul Yelin, una especie de brillante diplomático del ICAIC² para contarle nuestros objetivos. Así pasaron varios meses. Estuve hospedado muchas semanas en casa de otra de las amigas de Chris, en la plaza Saint Sulpice.

Finalmente Alfredo Guevara, presidente de ICAIC, aprobó el proyecto desde La Habana y pudimos viajar a Cuba para terminar el filme. Durante mucho tiempo Chris tuvo relaciones excelentes con los cubanos, que tal vez empezó con sus dos magníficos documentales sobre la isla: *Cuba sí* y *La batalla de los diez millones*. Yo tuve la suerte de aprovechar esta buena relación para llegar a La Habana. Fue un momento crucial porque después de 1974 las relaciones entre Chris y los cubanos de enfriaron bruscamente después del estreno de *El fondo del aire es rojo*, donde Chris criticó el régimen cubano.

Me desplazé a Cuba por seis meses y terminé viviendo en La Habana seis años: el tiempo que duró el montaje de *La batalla* junto con Pedro Chaskel. Regresé a París por primera vez en 1975 para estrenar la primera parte, que fue programada en la Quincena de Cannes de 1975. Federico Elton (el jefe de producción de la película) y yo pasamos a dejar una copia a la oficina de “ISKRA”, la cooperativa fundada por Chris (antes SLON).

Al año siguiente Federico Elton y yo repetimos la misma operación: estrenamos la segunda parte en la Quincena de 1976 y al mismo tiempo depositamos otra copia en ISKRA dirigida a Chris, pero nunca obtuvimos

2 ICAIC, Instituto Cubano del Arte y la Industria del Arte Cinematográfico.

respuesta. Nunca recibimos ninguna nota, ninguna carta, ningún mensaje ni llamada telefónica acerca del filme por parte de él. Durante meses nos preguntamos por qué no lo hizo. Durante años yo me he preguntado lo mismo.

Hay que decir que vivíamos un tiempo muy politizado y el grupo de Chris formaba parte de artistas e intelectuales muy radicales de la izquierda. Mi película no lo era. Por el contrario, *La batalla de Chile* es pluralista y no está dedicada a ninguna otra militancia que no sea la del sueño chileno (la lucha de un pueblo sin armas), la utopía de un pueblo en su perspectiva más amplia, que yo pude ver con mis ojos y sentir con mi cuerpo adentro de ese Chile vibrante con el que me identifiqué y me identifico hoy. En realidad, durante mucho tiempo sentí que era difícil para mi ser reconocido en Francia con mi obra de cine directo, la primera de Chile y una de las pocas en el mundo que muestra paso a paso la agonía de un pueblo revolucionario. Aparte del famoso crítico Louis Marcorelles, nadie llegó hasta el fondo de la película. Marcorelles entendió mi búsqueda de artista, la novedad de mi forma de hacer cine, el impacto histórico de mi trabajo y quien me acompañó con sus sabias críticas en *Le Monde* para el estreno de las dos primeras partes en Cannes y París. Aparte de él, sentí un gran silencio por parte de mis colegas franceses de la época y durante mucho tiempo. Entretanto, *La batalla de Chile* dio la vuelta al mundo.

A Chris nunca más le encontré y nunca más tuve contacto directo con él en las últimas décadas, salvo un agradable encuentro en el Festival de San Francisco en 1993. En los últimos doce años vivimos en la misma ciudad y seguí con mucha atención su trabajo. Hay que decir que él siempre viví muy retirado y rodeado de un cierto misterio.

En este momento, en el cementerio Père Lachaise, en el último homenaje que te rinden los más cercanos, sólo me queda decirle: ADIÓS GRAN AMIGO, BUEN VIAJE, GRACIAS DESDE MI CORAZÓN POR TODO LO QUE ME HAS DADO. Para mi vida ha sido lo mejor. ¡VENCEREMOS!

París, 2 de agosto de 2012

TEXTO DEL PRESS BOOK DE *EL PRIMER AÑO*

Redactado por Chris Marker (sin su firma)

*¡Quisiera que de todo eso se hiciera un filme
y que se le enviara a Nixon!*

Fidel Castro en *El primer año*

“La película está hecha. Se titula *El primer año*. Ha sido realizada por un grupo de cineastas chilenos independientes dirigidos por Patricio Guzmán. *SLON* se ha encargado de la versión francesa, así como de un prefacio necesario para la comprensión de los acontecimientos relatados. Finalmente, los autores han añadido para su exhibición en París un epílogo que enlaza la película con los últimos sucesos acaecidos en Chile. Así ha sido creado un tejido de informaciones que establece la continuidad (y, esperamos, la claridad) entre el Chile histórico y el Chile actual. Haz de imágenes, *El primer año* es también haz de voces. Se ha hablado enormemente de Chile en Francia en estos últimos dos años, pero ¿cuándo hemos podido escuchar directamente la voz de los chilenos, la voz de los campesinos, de los obreros y de los militantes que viven la realidad (y las contradicciones) de la Unidad Popular?

Para transmitir estas voces al público francés (manteniendo al mismo tiempo el color y la musicalidad de las voces de origen) unos grandes actores, unos cineastas y unos trabajadores han ofrecido su aportación: son efectivamente unos trabajadores franceses que prestan sus voces en eco a la voz de los trabajadores chilenos, pero es François Périer que asume el papel del narrador, es Delphine Seyrig que modula las reflexiones de una burguesía con un encanto menos discreto que en la película de Buñuel, son Françoise Arnoul, Bernard Paul, Georges Rouquier, Edouard Luntz y muchos otros que se dividen los textos de las mujeres, de los pescadores, de los campesinos, de los militantes, mientras que dos grandes abogados parisinos, el abogado Georges Kiejman y el abogado Léo Matarasso, han aceptado de representar el arte oratorio cuando se trataba justamente de un abogado y de un médico que han llegado a ser tribunales: Fidel Castro y Salvador Allende.

Pero todo este aporte francés no tiene que encubrir lo esencial, que es la revelación de un joven cine chileno “adherente a la realidad” –en el espíritu de Leacock o de Michel Brault– además de la inserción en un proceso histórico y político actualmente únicos. El trabajo del cameraman

Toño Ríos, del montador Carlos Piaggio y del realizador Patricio Guzmán constituye el primer esfuerzo enérgico y coherente para hacer comprender lo que ha pasado, lo que está pasando (y por lo tanto, lo que puede pasar) en el Chile de la Unidad Popular”.

Traducción de Cecilia Ricciarelli

FICHA TÉCNICA DE *EL PRIMER AÑO* (VERSIÓN FRANCESA)

Un filme chileno de Patricio Guzmán. Año de realización: 1971 y 1972

Duración: 100 minutos

Soporte: 16 y 35 mm blanco y negro

Producción: EAC (Escuela de Artes de la Comunicación, Universidad Católica de Chile)

Versión francesa y prefacio: SLON 1972

Realización: Patricio Guzmán

Cámara: Toño Ríos

Montaje: Carlos Piaggio

Dirección de producción y sonido directo: Felipe Orrego

Mezcla: Eugenia María Rodríguez Peña

Coordinación: María Teresa Guzmán

Colaboradores: Orlando Lübbert, Gastón Ancelovici, Paloma Guzmán y Marilú Mallet

Voces de la versión francesa: François Périer, Delphine Seyrig, Youcef Tatem, Françoise Arnoul, Pol Cèbe, Georges Rouquier, Valérie Mayoux, Georges Kiejman, Léo Matarasso, Bernard Paul, Alain Corneau, Isidro Romero, Edouard Luntz, Florence Delay y Anatiole Dauman

Fotos del prefacio: Raymond Depardon (Gamma), Chris Marker y Snark Intl

Coordinación de la versión francesa: Alice Mayoux

Distribución en Francia: Argos - Films



CAPÍTULO 1

UN GATO CON GARRAS

EL GRUPO MEDVEDKIN Y LA DIVISIÓN CINEMÁTICA DEL TRABAJO*

TREVOR STARK

Aproxímaos a los grupos, escuchad. Toda la población está discutiendo asuntos serios, y por primera vez es posible escuchar a los trabajadores intercambiando perspectivas sobre problemas que hasta ahora han sido abordados sólo por filósofos.
Villiers de l'Isle-Adam, París, 19 de mayo de 1871¹

Entre 1967 y 1971, un grupo de trabajadores de la fábrica textil Rhodiaceta (Besançon), sin ninguna instrucción o experiencia previa en cine, tomó el nombre de Grupo Medvedkine y se embarcó en una intensa colaboración con Chris Marker y la cooperativa de producción fílmica SLON (*Service de Lancement des Oeuvres Nouvelles*), con el objeto de forjar el *cinéma ouvrier*.² Los filmes extraordinariamente coloridos del grupo, uno de los experimentos más significativos en producción cultural “desde abajo” en la Europa de la posguerra, reflejan lo que Ross (2002: 11) ha llamado “la unión de la contestación intelectual con las luchas de los trabajadores”, que alcanzó su culminación en Mayo del 1968. La historia cinemática del Grupo Medvedkine es inseparable de la historia política local de Besançon durante aquellos años, que dio origen a la inmediata prehistoria de las revueltas de Mayo del 68 —a través de las huelgas y ocupaciones de fábricas que comenzaron allí en marzo de 1967—, así como a su consecuencia más potente: los experimentos de autogestión de los trabajadores, que culminaron en la cooperativa establecida en la fábrica de relojes LIP, ocupada en 1973.

Marker, rechazando vehementemente cualquier papel de liderazgo —y rechazando con ello, al mismo tiempo, el modelo de autor individual—, declaró que su preocupación más importante en aquel tiempo era “otorgar el poder del habla a quienes no lo tienen, y cuando es posible, ayudarles a encontrar

* Una versión anterior de este ensayo fue publicada como “‘Cinema in the Hands of the People’: Chris Marker, the Medvedkin Group, and the Potential of Militant Film”, en *October* 139 (invierno de 2012), 117-150. Traducido al español por Diego Campos.

¹ Villiers de l'Isle-Adam, “Tableau de Paris”. *Le Tribun du Peuple* (19 de mayo de 1871). Reproducido en Zwirn (1999).

² Ross (2002) ha argumentado que el modelo de “reunión”, al que volveré más tarde, ejemplifica los desafíos a la especialización que florecieron en mayo de 1968. En 1974, SLON cambió su nombre a ISKRA (*Image, Son, Kinescope et Réalisations Audiovisuelles*, aludiendo al periódico de Lenin Iskra [“destello” en ruso]) y trasladó su base de Bruselas a París. Aún activo hoy, el grupo se dedica a producir filmes “que cuestionan nuestro mundo, dando voz a aquellos que carecen de ella” (ISKRA, 2006).

sus propios medios de expresión” (Marker, 2003: 39). Si hoy el modelo de democratización cultural de Marker está cargado de un anacrónico radicalismo, también lo estaba al momento de su formulación. De hecho, el mismo nombre del grupo evidencia la resucitación que hace Marker del legado del cine documental soviético de los años treinta mediante la figura del olvidado cineasta satírico Alexander Medvedkin. Rastreando las conjunciones y disyunciones históricas que llevaron a la génesis del grupo, este ensayo examinará las declaraciones de autorreflexividad, colectividad y conciencia de clase expresadas en los dos primeros filmes producidos por el esfuerzo común de los trabajadores-cineastas de Besançon: *À Bientôt j’Espère* (1967-1968), documental sobre las luchas en Rhodiaceta, por Chris Marker, Mario Marret y SLON, y *Classe de Lutte* (1968), el primer filme colectivo del Grupo Medvedkine.

“LES RÉVOLTÉS DE LA RHODIA”

El 25 de febrero de 1967, tres mil trabajadores en Besançon ocuparon la fábrica textil de Rhodiaceta, de propiedad de Rhône-Poulenc —por entonces una de las corporaciones más grandes de Francia—, y declararon una huelga que duró más de un mes.³ Esta fue la primera ocupación de una fábrica desde 1936, fecha que reverberó en los muros todo el tiempo que duró la huelga, otorgando a las protestas un sentido incipiente de historicidad, mientras su influencia se propagaba rápidamente a través del conglomerado Rhône-Poulenc. Los eventos en Rhodiaceta fueron iniciados por quienes trabajaban el “4/8”, un agotador calendario de siete días compartido por cuatro equipos que laboraban turnos escalonados de ocho horas en la mañana, tarde y noche: dos turnos de mañana seguidos por dos tardes, luego tres noches y finalmente dos días de descanso antes de comenzar nuevamente el ciclo. Sin embargo, los términos de la huelga no se restringían a los reclamos relacionados con el horario, salario y condiciones de trabajo. Lo que distinguía a Rhodiaceta era que una de las demandas más importantes de los trabajadores era el acceso a la cultura, no como eslogan utópico, sino como un reclamo político pragmático, pero al cual —no obstante— ningún directorio de la fábrica podría responder adecuadamente. En discursos, entrevistas, escritos y afiches, los trabajadores en Besançon sostenían que la cultura era un mecanismo para el mantenimiento de las jerarquías de clase; y por extensión, al reconocerse como la exclusión constitutiva de la esfera cultural,

3 Georges Maurivard, trabajador en Rhodiaceta durante los sesenta y miembro del Grupo Medvedkine, ha entregado recientemente un recuento de la huelga en Maurivard (2008).

los huelguistas cuestionaban la concepción de cultura como una categoría separada dentro de la sociedad burguesa, supuestamente divorciada de la racionalidad orientada a fines de la existencia productiva.

La centralidad de la cultura para las luchas de los trabajadores en Besançon puede ser atribuida principalmente al centro cultural local conocido como CCPPO (*Centre Culturel Populaire de Palente-les-Orchamps*). Desde su fundación, el 9 de septiembre de 1959, el primer presidente del centro, Pol Cèbe (trabajador en la fábrica de Rhodiaceta y residente del distrito obrero de Palente-les-Orchamps), junto con dos profesores de Besançon, René y Micheline Berchoud, establecieron un ambicioso programa cultural para la comunidad local, incluyendo representaciones de obras de Brecht, conferencias sobre Picasso y una tarde dedicada a Jacques Prévert y su trabajo con el *Groupe Octobre* durante los años del Frente Popular.⁴ También organizaban proyecciones periódicas de filmes como el prohibido *Afrique 50*, de René Vautier, *The Grapes of Wrath*, *La Chinoise* de Godard y trabajos de Eisenstein y Joris Ivens. Al mismo tiempo, Cèbe se hizo cargo de la biblioteca de la fábrica en Rhodiaceta, que había caído en el desuso, y llenó las estanterías con clásicos del pensamiento marxista y comunista, así como con poesía y monografías sobre arte, transformando la pequeña biblioteca en un espacio para que los trabajadores se reunieran, organizaran grupos de lectura, debatieran y se organizaran.

A esta atmósfera bien establecida de contestación cultural se integró Chris Marker el 8 de marzo de 1967, cuando recibió una carta desde Besançon. Escrita por René Berchoud, la carta le informaba a Marker de los recientes eventos en Rhodiaceta, y le preguntaba si estaría dispuesto a enviar filmes para ser proyectados en la fábrica ocupada; le preguntaba también por qué no venía a ver por sí mismo lo que estaba sucediendo. Para Marker, que había pasado la mayor parte de su carrera desde los años cincuenta haciendo ensayos filmicos en lugares como China, Cuba, Israel y Siberia, Berchoud hacía un llamado por los asuntos locales: “Si no estás en China o en otra parte, ven a Rhodia; están pasando cosas importantes”.⁵ La carta, de hecho, culminaba una prolongada correspondencia entre Marker y los Berchoud, sustentada en sus experiencias paralelas en los movimientos culturales populares de la post-liberación en Francia. En los años cuarenta, Marker trabajó para las organizaciones hermanas *Peuple et Culture* y *Travail et Culture*, que buscaban “acercar la cultura a la gente y la gente a la cultura”

4 Para un reporte sobre el CCPPO, véase ISKRA (2006) y los breves recuentos de Cèbe en Maurivard (2008). Muel (2000) ofrece un destacable testimonio sobre el papel que jugó Cèbe en el CCPPO y el Grupo Medvedkin.

5 Citado en ISKRA (2006: 5). Hasta su involucramiento en Rhodiaceta, los únicos rodajes importantes de Marker en Francia habían sido *Le Joli Mai* y *La Jetée*, en 1962.

como medio de fomentar modos democráticos radicales de expresión popular.⁶ Participando inicialmente como miembro del taller de teatro, Marker pronto se encontró trabajando junto a André Bazin en la sección filmica de *Travail et Culture*, organizando el informe educacional *DOC de Peuple et Culture* y editando, con Benigno Cacérès, un volumen sobre la historia de los movimientos trabajadores franceses desde el siglo diecinueve, titulado *Regards sur le Mouvement Ouvrier* (Lupton, 2004). Marker iniciaba su última carta con el poema de Bertolt Brecht *Questions from a Worker who Reads*, evidenciando así los compromisos que fundarían posteriormente su relación con los activistas de Besançon (Marker y Cacérès, 1951). De hecho, el movimiento *Peuple et Culture* entregó el impulso para la fundación del CCPPO y su dedicación a un paradigma brechtiano de lo popular (ISKRA, 2006). Sin embargo, no fue hasta que Berchoud invitó a Marker durante las huelgas de marzo de 1967 que el cineasta y el Centro entraron en contacto directo, llevando finalmente a la formación del Grupo Medvedkine.

Marker recuerda que cuando recibió el mensaje de Besançon se encontraba en el proceso de editar el primer proyecto de SLON, *Loi du Vietnam* (1967), una protesta cinemática colectiva contra la guerra de Vietnam con aportes de Godard, Ivens, William Klein, Claude Lelouch, Alain Resnais y Agnès Varda (ISKRA, 2006). Abandonando la mesa de edición, Marker condujo 400 kilómetros desde París a Besançon con su sonidista Antoine Bonfanti, su camarógrafo Pierre Lhomme y fotógrafo Michèle Boudier, para reunirse con Pol Cèbe, los Berchoud y un número de trabajadores en huelga. Poco después, Marker publicó un reporte completo sobre la huelga, con fotografías y entrevistas, en el número del 22 de marzo del *Nouvel Observateur*. “Para estos hombres”, escribe Marker, “el problema no es negociar –en el estilo estadounidense– su integración a una ‘sociedad de bienestar’, sino responder a esta sociedad y al valor de las ‘compensaciones’ que ofrece” (Marker, 1967: 26). Marker sitúa a Rhodiaceta como parte de una verdad desautorizada sobre la prosperidad francesa de posguerra, declarando como falsos los mensajes propagandísticos de los medios de comunicación sobre el “fin de la lucha de clases”. Un trabajador entrevistado por Marker sostiene: “Este movimiento cuestiona toda la sociedad en que vivimos”. Otro afirma: “Quieren que seamos proles para siempre, hombres ignorantes que están allí para trabajar, y eso es todo. ¿Cómo cree usted que alguien que acaba de trabajar ocho horas en Rhodia puede pretender desarrollarse intelectualmente? Es casi imposible”. Y continúa: “No podemos luchar exclusivamente en el nivel político o sindical si no luchamos al mismo tiempo en

6 Para un breve pero perspicaz reporte sobre la participación de Marker en estas organizaciones, véase Lupton (2004).

el nivel cultural, en el nivel del desarrollo de la personalidad, la inteligencia, etc.” (Marker, 1967: 27-28). En Rhodiaceta, cultura significaba capacidad de expresarse y no ser reducido al silencio. La huelga, no limitada a buscar remuneraciones específicas, contestaba los cimientos de un orden político basado en la división del trabajo manual e intelectual.

NOS VEMOS

Inspirado por esta experiencia, durante el curso del año Marker y su equipo viajaron con frecuencia entre París y Besançon, estableciendo lazos con el CCPPO, rodando en secreto en la fábrica, entrevistando trabajadores e intentando involucrarlos directamente en la producción de un filme sobre la ocupación de la fábrica y sus consecuencias. El resultado inicial de estos viajes fue *À Bientôt l'Espère*, filmado entre marzo de 1967 y enero de 1968 por Marker, el cineasta comunista Mario Marret y el equipo de SLON.⁷ El filme se estrenó en la Navidad de 1967, meses después del fin de la huelga, con una toma de los trabajadores saliendo de la fábrica de Rhodiaceta que hacía eco a la imagen del trabajo (o más precisamente, de su cesación) que inaugura el cine en *La Sortie des Usines Lumière à Lyon* (1895), por aquellos nativos de Besançon, los hermanos Lumière.⁸ Al tiempo que los trabajadores abandonan la fábrica, Georges (Yoyo) Maurivard, un joven militante, intenta reunir un grupo para protestar en apoyo a unos camaradas recientemente despedidos de una fábrica Rhône-Poulenc en Lyon. El filme de Marker sigue a Maurivard desde su *prise de parole* inicial a su creciente involucramiento como delegado de la Convención Democrática del Trabajo de Francia (*Confédération française démocratique du travail, CFDT*), y para fines de 1967, en la Confederación General del Trabajo (*Confédération générale du travail, CGT*), el sindicato más grande de Francia, afiliado oficialmente en los años sesenta al Partido Comunista Francés (PCF).⁹ Entrevistado por los cineastas en diciembre, junto con un grupo

7 Marker (2006: 11-19) escribió más tarde sobre el papel que jugó Marret: “Es a él a quien debemos, a lo largo de *À Bientôt l'Espère*, este ambiente de perfecta equidad entre filmadores y filmados, que ciertamente yo no habría logrado por mí mismo”.

8 Haciendo esta conexión explícita, Marker escribió a comienzos de los setenta un guión para un film que no se realizó, titulado *La Sortie des usines Peugeot*, que le propuso a Bruno Muel (Muel, 2000).

9 Ross provee de un contexto histórico para un cambio de lealtades como el de Maurivard, explicando que “la huelga de Rhodiaceta fue interesante debido a los conflictos entre la CFDT y la CGT acerca de su dirección. La CFDT en Besançon gatilló originalmente la huelga debido a condiciones laborales (relacionadas con los horarios de trabajo de los obreros en los turnos). Cuando la huelga se extendió a través del complejo Rhône-Poulenc, la CGT se encargó de dirigirla, logrando un acuerdo nacional de salarios-horas, siguiendo sus propios objetivos tácticos. La CFDT de Besançon/Rhodiaceta no estuvo satisfecha con este arreglo y continuó agitando en torno a la problemática de las condiciones laborales, lo que rindió fruto en mayo de 1968”.

de co-trabajadores de Rhodiaceta, Maurivard describe su vacilante y temeroso primer intento por pararse sobre un barril volcado y dirigirse a sus camaradas para urgirlos a continuar la huelga. La entrevista vuelve a una toma de Maurivard en marzo, leyendo un texto en un micrófono ante tres mil trabajadores en huelga y una masa de simpatizantes. Sobre un montaje que superpone imágenes rodadas entre y sobre la multitud, y fotografías fijas de trabajadores y grafiti en los muros de la fábrica, el narrador explica que la originalidad de la huelga puede hallarse en “la idea, repetida continuamente, de que la desigualdad en el nivel de las condiciones laborales se traduce en desigualdad en todos los niveles de la vida, que ningún aumento salarial puede compensar de manera suficiente”. Haciendo eco de las afirmaciones de Marker en el *Nouvelle Observateur*, el narrador sostiene que “el resultado tangible de la huelga no es el porcentaje de aumento salarial conseguido, sino la educación de una generación de jóvenes trabajadores que han descubierto, en la identidad de sus condiciones, la identidad de su lucha”. Corroborando esta perspectiva, Maurivard expresa que durante la huelga los trabajadores “vivían por primera vez una experiencia de colectividad”, y que, en la fábrica ocupada, ellos “se descubrieron mutuamente”. Como lo atestiguan las personas entrevistadas en el filme, lo más impresionante era la experiencia de entrar a la fábrica y sentirse *tranquilo*, establecer allí un cine, bailar, apropiarse del espacio de deshumanización como un espacio de comunidad.

Opuesta al modelo en que “socialismo significa trabajar duro”, la comunidad formada en marzo no elevaba el trabajo a una esencia compartida¹⁰. En lugar de ello, los testimonios registrados en *À Bientôt J'Espère* enfatizan la experiencia liberadora de reclamar aspectos de la vida inaccesibles para los trabajadores en cuanto tales: la creatividad, la cultura y la educación. En una secuencia, Marker filma un afiche confeccionado durante la ocupación, que dice: “El CCPPO demanda *pan* para todos, pero también: paz, risa, teatro, vida”. Mirando a la cámara en plano cerrado, Pol Cèbe pone el acento en estas preocupaciones: “Para nosotros la cultura es una lucha, un reclamo. Igual que el derecho a tener pan y vivienda, reclamamos el derecho a la cultura. Es la misma lucha por la cultura que por la unión en el campo político”. Rechazando la identidad embrutecida del trabajador al que se ha negado toda oportunidad para la “autocultivación”, y estableciendo líneas de comunicación entre los trabajadores en huelga, artistas y *comités de soutien* de estudiantes militantes, emergió una comunidad que

10 Debord (1994: 67) cita esta afirmación del socialdemócrata alemán Friedrich Ebert y observa que es “un fino heraldo de esta que pronto emergería como el enemigo mortal del proletariado”.

desestabilizó las categorías monolíticas e integrales de identidad, y por tanto excedió los límites de la representación tradicional de sindicato o de Partido (conflicto que se intensificaría, como se verá). Marker afirmó más tarde: “No se necesita un diploma en sociología para encontrar en este estado de cosas, con un año de adelanto, los temas esenciales de Mayo del 68” (ISKRA, 2006: 15).

À Bientôt J'Espère contrasta el florecimiento de la protesta y las comunicaciones en marzo con su supresión en los meses siguientes. En una típica yuxtaposición dialéctica entre narración e imagen, Marker une un montaje de maquinaria produciendo fibras sintéticas, filmado en secreto en Rhodiaceta por Bruno Muel,¹¹ con el testimonio de un trabajador que describe el modo en que el tiempo mecánico de la fábrica ha cuantificado por completo incluso los aspectos más personales, internos, fisiológicos, de la vida: “Para comer, en principio, uno debe tener hambre. Sin embargo, cuando comemos no es porque estemos hambrientos, sino porque el cerebro electrónico piensa que debemos comer, debido a una brecha en la producción”. Otro trabajador describe el tiempo reificado e intercambiable de la fábrica como una repetición inescapable, un eterno retorno de lo mismo: “Es como estar viendo siempre la misma película, escuchando siempre el mismo disco”. Haciendo hincapié en la petrificación del tiempo humano, variable, en tiempo estático, mecánico, estas secuencias reflejan la descripción de Lukács de la fragmentación de la experiencia bajo condiciones industriales de trabajo, que “reducen el espacio y tiempo a un común denominador y degradan el tiempo a la dimensión del espacio” (Lukács, 1971: 89-90). En orden a expresar cinemáticamente esta degradación, Marker entrevista a un trabajador que realiza el mismo gesto ante una máquina doscientas cuarenta y cuatro veces al día, ocho horas cada día, el flujo temporal de su duración vivida medido precisamente por el número de veces que lleva a cabo un conjunto predeterminado de movimientos. Se sienta en su cocina y vuelve a ejecutar ante la cámara los movimientos racionalizados de su labor diaria, sus manos vendadas moviéndose como determinadas por la máquina ausente, en uno de los muchos planos cerrados de manos en los filmes de Marker. Entre estas manos y aquellas de Maurivard, apuntando y gesticulando mientras le habla a una multitud, los cineastas rastrean las transformaciones y decepciones del movimiento de marzo. Al final, Maurivard proclama con convicción que incluso después de la derrota de la huelga, la experiencia de comunidad que ha impulsado ha

11 Muel (2000) recuerda que en enero de 1968, mientras Marker y Marret estaban ocupados editando, le pidieron a él filmar dentro de Rhodiaceta, en contra de lo decretado por el director de la fábrica. Maurivard infiltró a Muel y René Vautier en la fábrica, donde rodaron todas las imágenes interiores de *À Bientôt J'Espère*.

persistido, y que dará forma al cimiento futuro de un exitoso movimiento de clase trabajadora. De hecho, para Maurivard esta comunidad es en sí misma una forma de cultura.

Las palabras de Maurivard esbozan la paradoja central enfrentada por Marker en sus primeros meses en Rhodiaceta: ¿Cómo traducir la lucha de los trabajadores al cine, de modo tal que el realizador no vuelva a repetir simplemente las relaciones de dominación entre aquellos que tienen acceso a la cultura y aquellos que no, entre quienes tienen el poder para representar y quienes son meramente representados? Estas tensiones alcanzaron un punto de crisis el 27 de abril de 1968, cuando Marker organizó el estreno del filme en el CCPPO para los trabajadores de Rhodiaceta y la comunidad local. Aunque tuvo sus defensores, el principal de los cuales fue Cèbe, el filme fue recibido mayormente con hostilidad, incluso por aquellos que habían participado activamente en su producción. Los líderes sindicales se negaron a atender la proyección o expresaron vehementemente sus protestas. En respuesta, Marker sostuvo una discusión después de la proyección, grabada por el sonidista, Bonfanti.¹² Un trabajador afirma: “Creo que el director es incompetente... Y creo también, y lo digo sin ambages, que los trabajadores de Rhodia han sido simplemente explotados”. Otro critica a Marker por el hecho de que en el filme las mujeres aparecen exclusivamente como esposas en lugar de trabajadoras o militantes por derecho propio. En uno de los comentarios más incisivos, Georges Lièvre-mont, un trabajador entrevistado en *À Bientôt l'Espère*, declara: “Creo que, francamente, Chris es un romántico. Él ha visto a los trabajadores y al sindicato de manera romántica”. Para Lièvre-mont, cuando Marker contrastaba las debilitantes condiciones de trabajo en Rhodiaceta con la experiencia liberadora de la huelga, al mismo tiempo invisibilizaba la pragmática y poco romántica labor de organización diaria.

Vale la pena citar en extenso la respuesta de Marker al grupo, también registrada en cinta: “Hemos realizado una actividad paralela, poniendo cámaras y grabadoras de audio en manos de jóvenes militantes, guiados por una hipótesis que es todavía evidente para mí: que siempre seremos, cuando mucho, exploradores bien intencionados, más o menos amistosos, pero desde el exterior; y que, como su liberación, la representación y expresión cinematográfica de la clase trabajadora le corresponderá a ella misma. Con equipos audiovisuales en mano, los trabajadores nos mostrarán filmes acerca de la clase obrera, acerca de lo que es estar en huelga, acerca del interior de las fábricas. Podemos ser diez mil veces más hábiles y menos

12 La grabación está incluida en la colección de DVD de ISKRA, *Groupes Medvedkine*, y parcialmente transcrita en ISKRA (2006).

románticos, y aun así estar limitados por la realidad cinematográfica que uno experimenta todo el tiempo, sea entre pingüinos¹³ o trabajadores: que, por supuesto, uno sólo puede realmente expresar aquello que uno vive”.

La experiencia del rechazo del filme por los mismos a quienes estaba destinado instigó la segunda fase de la participación de Marker en Besançon. De hecho, Marker titula el registro de sonido *La Charnière*, o “el punto de inflexión”. Mientras filmaba *À Bientôt l'Espère*, Marker y SLON, con el incentivo de Cèbe, comenzaron a enseñar técnicas fílmicas básicas a todos los trabajadores interesados. Tras el fracaso percibido de *À Bientôt l'Espère*, esta “actividad paralela” fue formalizada como el Grupo Medvedkine de Besançon. Con sede en el CCPPO, que fue transformado en un taller cinematográfico completo, con una mesa de edición Atlas traída desde París, SLON entregó cámaras de mano de 16mm y grabadoras de audio, y comenzaron a hacer filmes en colaboración con los trabajadores. En contraste con el individualismo y unilateralismo de la cultura en la sociedad burguesa, este cine militante seguiría un modelo de producción colectivo y no jerárquico, buscando abolir la separación entre experto y amateur, entre productor y consumidor, una estrategia que duraría casi cinco años en Besançon antes de expandirse a una fábrica Peugeot en Sochaux-Montbéliard.

TREN DE LA REVOLUCIÓN, TREN DE LA HISTORIA

Al formar un colectivo, los trabajadores de Rhodiaceta adoptaron el nombre del cineasta ruso Alexander Medvedkin, que para la década de 1960 era casi totalmente desconocido fuera de la Unión Soviética. Este gesto de solidaridad por encima de las divisiones nacionales, políticas y generacionales resulta indicativo del profundo impacto del trabajo de Medvedkin, realizado a comienzos de los años treinta, sobre el pensamiento de Marker al momento de su estadía en Besançon. De hecho, Marker señala que fue su encuentro con Medvedkin lo que lo llevó a poner la cámara en las manos de aquellos que había buscado representar.

En 1961, en un festival de cine en Bruselas, Marker vio *Schastye* (1935), de Medvedkin, y lo describió como “un magnífico filme, tan bello como algo de Eisenstein, tan popular como la música de Mussorgsky, profundamente conmovedor... ¿Dónde estaba el autor? ¿Muerto? ¿Vivo?” (Alter, 2006: 139-144). Impactado por esta comedia sobre la difícil adaptación de un incompetente

13 Esta aparentemente enigmática afirmación se refiere a *Les Pingouins*, filme que Mario Marret hizo en la Antártica, que ganó el premio en Cannes al mejor documental sobre naturaleza en 1954. Mencionado en Muel (2000) y Lupton (2004).

pero simpático campesino a su nueva vida como granjero colectivo –filme cuyo énfasis en la sátira parecía exceder las fronteras del Realismo Socialista–, Marker buscó en vano información sobre Medvedkin. En su investigación, se encontró finalmente con *Kino: A History of the Russian and Soviet Filme* (1960), de Jay Leyda, cineasta e historiador estadounidense que había estudiado con Eisenstein en los años treinta.¹⁴ El libro de Leyda entregaba, en menos de dos páginas, uno de los pocos relatos sobre el *kino-poezd* o cine-tren de Medvedkin, que consistía en tres vagones de ferrocarril transformados en un estudio de producción cinematográfica completo, con salas de proyección y habitaciones residenciales.¹⁵ Leyda describe concisamente las “tareas múltiples” en el “estudio fílmico independiente” de Medvedkin mientras recorría la Unión Soviética en 1932, bajos las órdenes del Comité Central, con el objetivo de realizar filmes agitadores para y con las poblaciones locales: “Junto con realizar películas educativas para ayudar a resolver problemas locales, por ejemplo, superar condiciones invernales para acelerar envíos de carga, el equipo de producción era capaz de producir filmes críticos sobre condiciones locales (burocracia, ineficiencia, nepotismo, etc.), que él mismo, o los trabajadores políticos locales, estimaban que requerían atención urgente. La principal audiencia para estos, así como para los filmes educativos, era la audiencia local, que recibía estas mordaces presentaciones con risas o sonrojos de bienvenida” (Leyda, 1983: 282-287).

En 1971, Marker (1971: 4) escribió que estas páginas eran un sueño “para un pseudo director perdido en la jungla, donde el profesionalismo y corporativismo mundanos se coludían para prevenir que el cine cayera en las manos de la gente”. Por muchos años, Marker tuvo que conformarse con estos escasos, misteriosos y tentadores fragmentos de información. Sin embargo, en noviembre de 1967, mientras trabajaba en *À Bientôt J’Espère*, Marker asistió al Festival Internacional de Cine Documental en Leipzig, y fue presentado a Medvedkin por Leyda. Este encuentro gatilló una estrecha amistad que duraría hasta la muerte de Medvedkin en 1989, a la edad de 89 años. A lo largo de muchas horas de conversación y una copiosa correspondencia, culminando con una visita a París en 1971, Medvedkin recapituló la experiencia del cine-tren a Marker, Cèbe e indirectamente a los trabajadores en Besançon.¹⁶

14 El extraordinario alcance de la carrera de Leyda es esbozado en Michelson (1988).

15 De acuerdo con Widdis (2005), la única monografía sobre Medvedkin hasta su propio trabajo estaba en ruso y había sido escrita durante el periodo soviético.

16 En 1971, mientras estaba en París haciendo un documental sobre la superiodidad de la política ambiental soviética, Medvedkin se reunió con Marker, Cèbe y otros miembros del Grupo Medvedkine. Marker entrevistó a Medvedkin en la maestrana de Noisy-le-Sec, e incluyó estas imágenes en *Le Train en Marche* (1971), filme realizado para presentar en Francia el lanzamiento de SLON de *Schastye*. Cèbe (1971) ofrece una breve pero destacada relación de su encuentro con Medvedkin.

“El cine-tren era como un mito para nosotros, el tren de la revolución, el tren de la historia”, afirma Marker en *Le Train en Marche*, un corto realizado durante la visita de Medvedkin a París en 1971, “pero el mayor error sería creer que se había detenido” (citado en Alter, 2006: 86). Ese mismo año, en una entrevista sobre el significado del proyecto de Medvedkin para el suyo propio, Marker expresó que “el tren no llevaba el arte a la gente; su función era incitar a las personas a intervenir en asuntos que les preocupaban... La experiencia es única. El equipo de Medvedkin pudo lograr este tipo de invención instantánea de un filme con personas asociadas a su creación e interesadas en su utilización inmediata, porque se enfrentaba a problemas que debían ser resueltos de inmediato” (citado en Alter, 2006: 141).

Medvedkin, por su parte, estaba feliz de poner el acento en los aspectos de su proyecto que eran recibidos con mayor entusiasmo por los militantes en Occidente. Escribió: “Estoy muy contento de que nuestra experiencia haya demostrado ser útil para los cineastas franceses, y que no haya desaparecido sin dejar rastro. Habiéndome ahogado en la amargura de la derrota por largo tiempo, he saboreado ahora la extraña amargura de la victoria” (citado en Crofts y Enzensberger, 1978: 75). De hecho, en su correspondencia con Pol Cèbe –que firmaba cada carta “Medvedkine-ment” en lugar de *amicalement*–, Medvedkin animó al grupo, e hizo hincapié además en el poder del filme para interceder en los asuntos locales. “Verse a uno mismo, ver a los amigos o la propia calle en la pantalla es siempre un evento desconcertante en la vida de cualquiera. En nuestro tiempo nos hemos dado cuenta rápidamente de esto, y lo hemos usado en su nivel más poderoso, buscando géneros de cine político activo” (Widdis, 2005: 122). El lenguaje empleado por Cèbe mientras defendía a Marker después de la primera proyección de *À Bientôt J’Espère*, afirmando la necesidad de una desprofesionalización cinematográfica, hace manifiesto el grado de la influencia de Medvedkin en Rhodiacta: “Quizá consideren que el lenguaje audiovisual, así como el lenguaje escrito, requiere de años de estudio, pero estamos convencidos de que no es el caso (...) Tenemos tantas cosas que decir y tenemos una nueva forma de decirlo, un nuevo medio, una nueva arma”.

El que el coercitivo cine-tren de Medvedkin, quien fue toda su vida un propagandista de Stalin, pudiera ser leído como una figura de autoterminación cultural en la Francia de los sesenta involucra una productiva –y no menor– malinterpretación.¹⁷ Mientras Medvedkin desarrollaba su

17 En 1993 Marker lanzó *The Last Bolshevik* (Le Tombeau d’Alexandre), filme que explora la vida de Medvedkin como una forma de aprehender la historia del comunismo ruso desde el *élan* revolucionario de octubre de 1917 hasta la represión cultural y política bajo Stalin y la *Perestroika*. El filme, en muchas maneras,

cine-tren como un medio para reconciliar a los granjeros colectivos con sus nuevas condiciones productivas, los cineastas y trabajadores franceses se apropiaron de su proyecto para desafiar la colonización de la vida cotidiana por parte de la lógica de producción. Por tanto, fue precisamente la distancia mítica que separaba la recepción de Medvedkin de las realidades del socialismo de Estado lo que permitió la recuperación del núcleo radical del proyecto documental soviético, resistente al llamado estalinista de idealizar las imágenes de “la vida como debiera ser, más que la vida como es”.¹⁸ Para el Grupo Medvedkine, el cineasta soviético defendía los principios de desprofesionalización, especificidad local, registro de hechos, producción y recepción colectivas y una concepción del cine como diálogo entre el filme y lo filmado.¹⁹ Aun más: en el cine-tren Marker atisbó la posibilidad de exceder su papel de “explorador bien intencionado” para pasar de un cine de *autorismo* a otro de *autogestión*.

CLASE DE LUCHA

El primer documental colectivo realizado por el Grupo Medvedkine de Besançon es *Classe de Lutte*, comenzado durante las huelgas y ocupaciones de Mayo del 68. El título —una reversión de “*lutte de classe*” (lucha de clase), con implicaciones dobles de una pedagogía de la lucha y de una clase definida por sus luchas— sugería, de acuerdo a Cèbe, renunciar a los “grandes frescos de la lucha de clases” para iluminar las preocupaciones locales (Cèbe, 1970: 94). Desde el comienzo, el grupo asoció la realización con el trabajo diario de la organización militante y la estructura comunal de un comité de huelga. Así, los créditos listan en orden alfabético a cuarenta y cinco autores, incluyendo los trabajadores-fotógrafos de Besançon (entre ellos, sujetos de *À Bientôt l'Espère* como Lièvreumont, Maurivard, and Henri Traforetti), Marker, Marret, el equipo de SLON (incluyendo al sonidista Bonfati y al fotógrafo Lhomme), y varios otros viajeros que no participaron directamente en la producción del filme (Juliet Berto, Godard e Ivens, por ejemplo). Aparte en los créditos, y evidentemente responsables de la mayor parte de la producción, se en-

cuentran los nombres de Géo Binetruy, Pol Cèbe, Bruno Muel y el editor Simone Nedjma Scialom.²⁰

Classe de Lutte, como *À Bientôt l'Espère*, se centra en la transformación subjetiva de una sola figura para representar cambios más amplios en la consciencia de clase. El filme sigue a Suzanne Zedet, una joven trabajadora en la fábrica de relojes Yema en Besançon. Ella es presentada en imágenes rodadas en diciembre de 1967 para *À Bientôt l'Espère*, expresando su deseo de transformarse en una militante, pero su marido le dice que ello agregaría una carga insportable a su ya difícil vida familiar. En contraste con las evidentes limitaciones de Zedet en diciembre, cinco meses más tarde, en mayo, se ha unido a la CGT y es filmada frente a una multitud, entregando un mensaje de agitación a favor de la huelga. *Classe de Lutte*, por tanto, busca rectificar las principales —y legítimas— críticas a *À Bientôt l'Espère*, a saber: su romanticismo, su abstracción de la lucha cotidiana y más significativamente, su omisión del papel de las mujeres en el movimiento sindicalista militante. Sobre un montaje de imágenes de relojes (incluyendo los relojes derretidos de Dalí), un narrador relata cómo Besançon produce un tercio de todos los relojes en Francia, y que el treinta y dos por ciento de la población laboralmente activa de la ciudad corresponde a mujeres: “Esto, sin humor, se traduce así: el trabajo de precisión requiere una mano ágil y dócil, así que los jefes de la fábrica de relojes hacen un llamado a las manos pequeñas. Pero, más y más, estas manos pequeñas sostienen grandes estandartes”. El filme transita desde tomas de manos femeninas en un aviso publicitario de relojes Yema en una revista, a un plano cerrado de la mano de Zedet, a las manos de una mujer agitando una bandera en una protesta. Referenciando la yuxtaposición de Marker de las manos explotadas y las manos liberadas en *À Bientôt l'Espère*, este montaje relaciona con impresionante economía visual el papel de las mujeres en el circuito de consumo y producción, y muestra las manos que sostienen familias y estandartes.

A lo largo del filme, el potencial del montaje para vincular en secuencia imágenes dispares es empleado para enfatizar la indivisibilidad de las preocupaciones económicas, políticas, domésticas y culturales en la experiencia vivida de Zedet. En una importante secuencia acerca del trabajo cotidiano que Zedet realiza, como militante del sindicato, para romper lo que ella denomina el “individualismo” impuesto sobre los trabajadores, imágenes de vida familiar, trabajo y activismo son enlazadas, acompañadas por una canción española de rock psicodélico. La secuencia alterna rápidamente entre tomas de Zedet dirigiéndose a multitudes, escribiendo manifiestos

representa también a Marker aceptando la ingenuidad de la recepción inicial del proyecto de Medvedkin en Francia y el lugar de la URSS dentro del imaginario de la izquierda europea.

18 Esta descripción de Realismo Socialista pertenece a Sheila Fitzpatrick, y está citada en Gough (2006: 174). Una fuerte distinción entre el mítico Medvedkin de Marker y el Medvedkin histórico es desarrollada en Feigelson (2002).

19 La versión de este ensayo publicada en *October* discute los vínculos entre el trabajo de Medvedkin y las prácticas del documental soviético de “factografía” y “operativismo”, desarrolladas por Sergei Tret'iakov (véase Gough, 2006).

20 Muel (2000) atestigua que Cèbe fue el editor principal de los filmes del Grupo, con la asistencia de Scialom para *Classe de Lutte*.

y estableciendo líneas de comunicación entre sus co-trabajadores; entre afiches anunciando una proyección de *Terre D’Espagne*, de Ivens, “en solidaridad con el pueblo español”, y súplicas a “ayudar a Vietnam”; entre los desplazamientos diarios de Zedet a la fábrica Yema y la vida familiar de su esposo e hijo. El Grupo Medvedkine utiliza el montaje como medio para afirmar la naturaleza integral de la participación militante de Zedet y su labor doméstica; de su vida productiva y política; de las luchas locales y las reacciones globales. El montaje y la canción finalizan con Zedet escribiendo a máquina en su casa, con un afiche de *Homme pour Homme*, de Brecht, y fotos de su hijo en la pared, cuando una voz fuera de cámara le pregunta qué está haciendo. Ella sonríe y responde: “Bien, je milite!”.

Un punto focal para la política cinematográfica en *Classe de Lutte* es, por tanto, la capacidad técnica del montaje para integrar los fragmentos alienados de la experiencia cotidiana. Igualmente importante es la importancia que el Grupo Medvedkine le otorga al potencial de la cámara, no sólo para registrar una realidad preexistente, extracinemática, sino para tomar parte activamente en su transformación. En la escena inicial de *Classe de Lutte*, Zedet llega al CCPPO, pasa junto a un montón de cajones y estandartes y entra a un cuarto donde un editor (probablemente Scialom) trabaja en una mesa de edición Atlas de 16mm, bajo un afiche de Fidel Castro. El editor es presentado montando una entrevista con Zedet junto con una escena de una multitud de mujeres en las protestas de mayo. Zedet observa, con evidente interés y placer, su imagen titilante en la pantalla. Un rápido corte revela a Géo Binetruy, miembro clave del Grupo Medvedkine, filmando a las dos mujeres con una cámara de mano. Volviendo a la cámara de Binetruy, la toma se mueve desde la mesa de edición hacia un manifiesto pintado en la pared de la habitación, enmarcado como un intertítulo: “El cine no es magia. Es una técnica y una ciencia. Una técnica nacida de la ciencia y puesta al servicio de una voluntad: la voluntad de los trabajadores para liberarse a sí mismos”. *Classe de Lutte* comienza por tanto con una imagen autorreflexiva de su propia y simultánea producción y recepción.

Efectivamente, el sujeto central del filme del Grupo Medvedkine es la entrada del cine mismo en los eventos y vidas que se busca documentar. De este modo, los filmes realizados por los trabajadores-realizadores de Rhodiaceta expanden radicalmente la crítica de la objetividad documental desarrollada por Marker desde *Le Joli Mai* (1963), por ejemplo. Aquí, Marker y su colaborador Lhomme explotan nuevos desarrollos en equipo portátil liviano (la cámara de mano de 16mm), con el objeto de capturar la ciudad de París y sus habitantes en el verano de 1962, después de la masacre en Charonne y la firma del acuerdo de paz de Évian. Opuesto a la

aspiración del cine documental de capturar una realidad no afectada por su observación, *Le Joli Mai* pone el acento en la mediación de la realidad social a través del uso del montaje disyuntivo, narraciones críticas y un trabajo de cámara distante.²¹ De manera similar, *À Bientôt J’Espère* revela consistentemente la dinámica social entre los cineastas y los sujetos filmados, como por ejemplo, cuando un empleado de Rhodiaceta que está siendo entrevistado en su cocina se levanta para irse a trabajar y embarazosamente estrecha la mano de cada miembro del equipo tras la cámara.

En contraste con *Le Joli Mai*, sin embargo, *À Bientôt J’Espère* es elaborada con un cierto grado de humildad autoral, con Marker y Marret simplificando la calidad disruptiva del montaje y renegando en gran medida de la relación crítica entre comentario e imagen. En un sentido, el voluntarioso ascetismo del filme ante la tarea de representar las luchas en Rhodiaceta demuestra la confrontación de Marker con los límites de la “realidad cinematográfica” que delimita la práctica documental: la inevitable distancia inscrita por la cámara entre el sujeto y el objeto de la representación.

De manera inversa, la penetrante reflexividad de *Classe de Lutte* evidencia menos una crítica modernista de la representación que un deseo, por parte del cine, de transformar la realidad misma que registra. El documental, por tanto, finaliza no con la desilusión del regreso al orden en junio de 1968, sino que con las consecuencias liberadoras sentidas por sus participantes en la *longue durée* como resultado de sus actividades creativas. El trabajo sindical de Zedet durante mayo termina en un importante recorte salarial, una degradación y advertencias del directorio para mantener separados la política y el trabajo, aunque, por supuesto, todo el movimiento de mayo estuvo basado en la crítica de tales falsas distinciones. No obstante, Zedet enfatiza que, junto con su lucha política, ella ganó una nueva relación con el ámbito de la cultura. Durante una entrevista en el CCPPO, frente a un afiche del *Retrato de Sylvette David en un sillón verde* (1954), de Picasso, Cèbe dice, fuera de cámara: “Hábleme de Picasso”. Zedet cita el poema de Jacques Prévert *La Lanterne Magique de Picasso* (1944), y afirma que descubrió la cultura al mismo tiempo que descubrió el movimiento de los trabajadores. “Los trabajadores creen”, sostiene, “que la poesía o la pintura no son para ellos, que están reservadas para la burguesía”. Pero, continúa, su confrontación con Picasso y Prévert le ha demostrado que la poesía y el arte tienen un significado social que se relaciona directamente con su

21 Aunque Marker se refiere mordazmente al *cinéma vérité* como “*ciné ma vérité*” (“ciné mi verdad”), *Le Joli Mai* puede ser comparado productivamente a *Chronique d’un Été* (1961), de Jean Rouch y Edgar Morin (véase McDonough, 2007). Citando el juego de palabras de Marker, Lupton (2004) distingue también *Le Joli Mai* del *cinéma vérité*, específicamente del proyecto de Rouch y Morin.

proia experiencia. Luego afirma que las luchas prácticas, como el esfuerzo del sindicato por obtener salarios más altos, deben ir de la mano con una lucha cultural, y que un poema de Paul Éluard es tan importante como un discurso político. La entrevista y el filme terminan con Zedet recordando la importancia de su descubrimiento de *Madre*, de Maxim Gorki, en la biblioteca de la fábrica administrada por Cèbe.²²

RENCONTRES

En la identificación entre cineastas parisinos y trabajadores en huelga de Besançon, y en los circuitos alternativos de producción y distribución establecidos por SLON, el Grupo Medvedkine está vinculado intrínsecamente a las dimensiones más radicales de la contestación en Mayo del 68. Específicamente, los filmes del grupo están determinados a nivel de la producción y recepción por lo que Ross (1982) describe como la lógica que impregna y atraviesa la huelga general, las ocupaciones y protestas que se tomaron París durante casi un mes: el *rencontre* o “encuentro”. Para Ross, los *rencontres* que proliferaron en Mayo del 68 –epitomizados por el *Comité d'Action Travailleur/Étudiant*, que invitaba a trabajadores a la Sorbona ocupada, y a estudiantes a las fábricas, con el objeto de establecer espacios sociales comunes de discusión– consistían en “reuniones que no era mágicas ni místicas, sino simplemente la experiencia de encontrarse incesantemente con personas a quienes las divisiones sociales, culturales o profesionales habían imposibilitado de hacerlo, pequeños eventos que producían el sentido que aquellas mediaciones o compartimentos sociales simplemente habían desvanecido” (Ross, 1982: 103).

Así, el *rencontre* no representa lo que Nancy (1991: 15) describe como la típica concepción de comunidad en cuanto “proyecto de fusión, o de algún modo general un proyecto productivo u operativo”. En lugar de ello, en la bullente comunicación entre trabajadores e intelectuales, artistas y militantes, se organizó una forma de comunidad que contestó las separaciones tradicionales entre sectores sociales especializados, rechazando sin embargo una asimilación en una clase mítica y coherente, el Pueblo o el Partido. Es al interior de este momento histórico, con todas sus vicisitudes, que el Grupo Medvedkine debe ser situado con firmeza.

22 Uno debe detenerse para observar, aunque sea de reojo, el extraordinario conjunto de coordenadas presentado por el Grupo Medvedkine como herencia históricamente disponible para la cultura de oposición a fines de los sesenta: los comunistas Picasso y Éluard, el Prévert del Frente Popular, el texto canónico de literatura realista socialista y el cine-tren de un octogenario soviético.

Durante el mes de mayo, sin embargo, los órganos de la izquierda oficial, especialmente la CGT y el PCF, rechazaron la unión entre estudiantes y trabajadores como una peligrosa forma de desorganización sociológica.²³ Por ejemplo –y adoptando el lenguaje de la reacción–, el PCF se hizo eco de de Gaulle al denominar a los estudiantes *pègres*.²⁴ De manera similar, fue principalmente la burocracia de izquierda la que instigó la disolución del Grupo Medvedkin de Besançon. Los miembros del grupo Binetruy y Traforetti recuerdan haber sido confrontados por representantes locales del PCF, que demandaban que dejaran de hacer filmes para comprometerse con actividades militantes más “serias”: “No fue el contenido de los filmes lo que estaba en cuestión. La transgresión más seria fue que habían aceptado trabajar con *intellos* sin pasar por las estructuras jerárquicas del Partido. Y peor aún, estos *intellos* eran de París” (relatado en ISKRA, 2006: 37). Como resultado de esta confrontación, ciertos miembros del Grupo Medvedkin abandonaron el Partido Comunista, mientras otros dejaron de lado sus experimentos cinemáticos para atrincherarse en las instituciones tradicionales de la representación obrera.²⁵ Las divisiones eran igualmente virulentas del lado de los *intellos* parisinos. Marker recuerda cómo el PCF rechazó las actividades del grupo, y cómo su antiguo colaborador, el director Mario Marret, lo dejó para comenzar un proyecto paralelo relacionado directamente con el Partido Comunista. Marker enfatiza la *langue de bois* –la estereotipada jerga del Partido– de estos filmes como opuesta a la libertad de expresión del Grupo Medvedkin (ISKRA, 2006). Al centro del conflicto se encontraba el desafío implícito presentado a la ideología del Partido (centrado en la fetichización del trabajo y una concepción mítica del “trabajador”, del cual el Partido era el representante privilegiado) por el *rencontre* entre artistas y trabajadores, todos quienes se negaban de pronto a ser “ventriloquizados” y demandaban hablar por sí mismos.

Para un trabajador, reclamar el derecho a crear –el derecho a un trabajo “no-alienado”– era un gesto tan amenazador para los jefes de las fábricas como para los órganos oficiales de la izquierda, con su visión del trabajador accediendo a un estado de *encontrarse-en-sí a través del trabajo*. Acerca de esta forma de indeterminación sociológica, Rancière (1988: 49) argumenta que

23 Para Debord (1981: 239), las instituciones de la izquierda minaban “la necesidad esencial cuya urgencia vital era sentida por tantos trabajadores en mayo: la necesidad de coordinación y comunicación de luchas e ideas, partiendo por el encuentro libre fuera de las factorías vigiladas por los sindicatos”.

24 Ross (1982: 107-108) cita una editorial en el diario del Partido Comunista *L'Humanité* que describe a los protestantes como *pègres*, que ella traduce como “plebe, escoria, el bajo mundo”.

25 Maurivard (2008) recuerda que durante las huelgas de 1967, el Partido y los sindicatos dieron la bienvenida abiertamente a grupos de estudiantes y cineastas; sin embargo, “todo esto cambió en 1968”. Maurivard sostiene que el PCF estaba “temeroso de la dinámica de este periodo”, y le dijo al Grupo Medvedkine que cesara su asociación con “izquierdistas” como Marker.

“quizás las clases verdaderamente peligrosas son los migrantes que se mueven en el borde entre clases, individuos y grupos que desarrollan capacidades dentro de sí, que son utilizadas para el mejoramiento de sus vidas materiales y las cuales, de hecho, son responsables de hacerlos despreciar las preocupaciones materiales”. Aun más, “la emancipación de la clase obrera no es la afirmación de valores específicos al mundo del trabajo. Es una ruptura del orden de las cosas que funda estos ‘valores’, una ruptura en la división tradicional que le asigna el privilegio del pensamiento a unos y las tareas de la producción a otros” (Rancière, 2004: 219). Binetruy afirma esta ruptura, recordando que aunque al comienzo recelaba de “estos parisinos que venían cargados de película y cámaras”, rápidamente se dio cuenta de que “no venían a enseñarnos ninguna lección, sino a transmitir un adiestramiento técnico que liberaría nuestros espíritus a través de nuestros ojos. Una vez que se ha puesto los ojos tras una cámara, no se es más la misma persona, la perspectiva ha cambiado” (ISKRA, 2006: 5).

Las consecuencias de este cambio de perspectiva fueron exploradas en filmes posteriores realizados por el Grupo Medvedkine de Besançon antes de su disolución en 1971, y la partida de Cèbe en 1970 para fundar un segundo Grupo Medvedkine en una fábrica Peugeot en Sochaux-Montbéliard, que continuaría hasta 1975. Estos filmes incluyen una serie de breves *ciné-tracts* titulados *Nouvelle Société* (1969-1970), que atacaban las propuestas del Primer Ministro Jacques Chaban-Delmas para una sociedad francesa renovada y reconciliada tras Mayo del 68; *Lettre à Mon Ami Pol Cèbe* (1971), un filme radicalmente discrepante y autorreflexivo realizado por trabajadores de Rhodia en un automóvil, de camino a una proyección de *Classe de Lutte* en una fábrica en Lille; y *Le Traîneau-échelle* (1971), un montaje de fotos, ilustraciones y películas *détourned*, acompañadas por un poema escrito por un joven trabajador, Jean-Pierre Thiébaud, que se deshace de los lenguajes de la agitación y el documental para investigar el potencial mnemotécnico de la relación entre sonido e imagen.

Si la modalidad de política cultural “desde abajo” que el Grupo Medvedkin practicó fue desarrollada primero por Alexander Medvedkine como parte de un proyecto de ingeniería social auspiciado por el Estado, la recuperación del trabajo del soviético en los años sesenta impulsó paradójicamente al grupo fuera de los límites de la burocracia comunista. De hecho, en su desafío a las divisiones sedimentadas de competencia y consciencia, el comunismo del Grupo Medvedkine se aproxima a la definición de Maurice Blanchot, escrita en las postrimerías de Mayo del 68: “Comunismo es lo que excluye (y se excluye de) cualquier comunidad previamente constituida” (Blanchot, 2010: 93). El Grupo Medvedkine no sólo se excluyó de

las instituciones tradicionales de representación obrera, sino también de la concepción de cultura como *promesse de bonheur* compensatoria, que sirve para estabilizar los excesos del capitalismo. La meditación cinemática del Grupo Medvedkine sobre el papel social del intelectual emergió de la convicción de que esta concepción de cultura ya no es históricamente sostenible, entre los varios desafíos a la especialización y la atomización social propuestos por el CCPPO, entre otros. Para Marker y los trabajadores-cineastas en Rhodiaceta, el acceso a la cultura por parte de una clase a quien ésta le ha sido negada no constituye simplemente una intervención en la superestructura, sino la desestabilización de un orden social basado en la división del trabajo.

REFERENCIAS

- Alter, N. M. *Chris Marker*. Chicago: University of Illinois Press, 2006.
- Blanchot, M. “Communism without” Heirs. En *Maurice Blanchot: Political Writings, 1953-1993*. Nueva York: Fordham University Press, 2010.
- Cèbe, P. “Le Groupe Medvedkine”. En *Cinéma*, 1970, 151.
- . “Rencontre avec Medvedkine”. En *L'Avant-Scène Cinéma*, 1971, 120.
- Crofts, S. y Enzensberger, “M. Medvedkin: Investigation of a Citizen Above Suspicion”. En *Screen*, 1978, 19, 1.
- Debord, G. “The Beginning of an Era”. En *The Situationist International Anthology*. Berkeley: Bureau of Public Secrets, 1981.
- . *The Society of the Spectacle*. New York: Zone Books, 1994.
- Feigelson, K. “Regards Croisés Est/Ouest: L'histoire revisitée au cinéma (Medvedkine/Marker)”. En *Théorème*, 2002, 6.
- Gough, M. “Radical Tourism: Sergei Tret'iakov at the Communist Lighthouse”. En *October*, 2006, 118.
- ISKRA *Les Groupes Medvedkine: Le Cinéma est une Arme*. París: Éditions Montparnasse, 2006.
- Leyda, J. *Kino: A History of the Russian and Soviet Film*. Princeton: Princeton University Press, 1983.
- Lukács, G. *History and Class Consciousness: Studies in Marxist Dialectics*. Cambridge, MA: MIT Press, 1971.
- Lupton, C. *Chris Marker: Memories of the Future*. Chicago: University of Chicago Press, 2004.
- Marker, C. “Les Révoltés de la Rhodia”. En *Nouvel Observateur*, 1967, 123.
- . “Le ciné-ours”. En *Image et Son*, 1971, 255.
- . “Marker direct”. En *Film Comment*, 2003, 39, 3.
- Marker, C. y Cacérès, B. *Regards sur le Mouvement Ouvrier*. París: Éditions du Seuil, 1951.
- Maurivard, G. “‘Classes de Lutte’, luttés de classes”. En *Critique Communiste*, 2008, 186.
- McDonough, T. “Calling from the Inside: Filmic Topologies of the Everyday”. En *Grey Room*, 2007, 26.
- Michelson, A. “Jay Leyda: 1910-1988”. En *Cinema Journal*, 1988, 28, 1.
- Muel, B. “Les Riches Heures du groupe Medvedkine (Besançon-Sochaux, 1967-1974)”. En *Images Documentaires*, 2000, 37/38.
- Nancy, J.-L. *The Inoperative Community*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
- Rancière, J. “Good Times, or Pleasure at the Barriers”. En Rifkin, A. y Thomas, R., *Voices of the*

People: The Social Life of 'La Sociale' at the End of the Second Empire. Nueva York: Routledge, 1988.
 ———. *The Philosopher and his Poor.* Durham, N.C.: Duke University Press, 2004.
 Ross, G. *Workers and Communists in France: From Popular Front to Eurocommunism.* Berkeley: University of California Press, 1982.
 Ross, K. *May '68 and its Afterlives.* Chicago: University of Chicago Press, 2002.
 Widdis, E. *Alexander Medvedkin.* London: I.B. Tauris, 2005.
 Zwirn, J. (ed.) *La Commune de Paris Aujourd'hui.* Paris: Les Éditions de l'Atelier, 1999.



À bientôt, j'espère (1968)



Classe de lutte (1969)



Le train en marche (1971)

EL ÍMPETU REVOLUCIONARIO LATINOAMERICANO EN EL DISCURSO CINEMATOGRAFICO DE CHRIS MARKER*

CAROLINA AMARAL DE AGUIAR

Los filmes de Chris Marker sobre América Latina muestran cómo el continente nutrió los debates políticos de la izquierda europea, despertando pasiones y posteriores revisiones sobre las vías de acceso al socialismo y sus posibles modelos. El continente latinoamericano fue abordado en muchas producciones realizadas o apoyadas por Marker, como *Cuba si*¹ (1961), *A Valparaíso* (1963), *On vous parle du Brésil: tortures* (1969), *La bataille des dix millions* (1970), *On vous parle du Brésil: Carlos Marighela* (1970), *La première année* (1972), *On vous parle du Chili: ce que disait Allende* (1973), *L'ambassade* (1974), *La batalla de Chile – La insurrección de la burguesía* (1975), *La espiral* (1976) y *El fondo del aire es rojo* (1977).² Ante este corpus,³ es posible identificar dos procesos políticos que recibieron una atención especial en la obra markeriana: la Revolución Cubana y el gobierno de la Unidad Popular en Chile. El caso chileno fue más valorizado que el modelo de socialismo revolucionario cubano, debido a sus equivalencias con los proyectos de unión de la izquierda implementados a principios de los años setenta en Francia.

Ante estas consideraciones, este texto analiza algunas de las producciones hechas por Chris Marker sobre América Latina –que abordan especialmente la Revolución Cubana y el gobierno de la Unidad Popular–,

* Artículo original, traducido del portugués por Ignacio Del Valle Dávila.

1 Opto por utilizar la grafía “Cuba si”, tal como aparece en los intertítulos de la producción de Marker, en detrimento del término “¡Cuba sí!”, como sería correcto en español.

2 *El fondo del aire es rojo* tiene distintas versiones. En el caso de este texto, se analiza la versión original, de 1977.

3 Además de esos filmes, Marker se acercó indirectamente a Chile en *La solitude du chanteur de fond* (1974), ya que el documental acompaña la preparación de su protagonista, Yves Montand, para un show de solidaridad con las víctimas del golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973. Sin embargo, el país latinoamericano no es la preocupación central del realizador, sino que el retrato de Montand.

indagando sobre las sugerencias que esas obras aportan a las estrategias de la izquierda europea. Sus filmes sobre Cuba y Chile fueron realizados entre los años sesenta y setenta, período que acostumbra a ser definido por los investigadores markerianos como una época “militante”,⁴ cuando su obra estuvo aún más ligada a los proyectos de cuño revolucionario. Hay que recordar, sin embargo, que a pesar de la etiqueta de “cineasta militante”, fruto de su visión socialista, Marker realizó un cine político, aunque independiente de organizaciones o partidos (nunca estuvo afiliado al Partido Comunista francés, por ejemplo, y tuvo constantes discordancias con esa institución).

Los conceptos de espacio y de tiempo son indisociables en muchos de los filmes de Marker, que se sitúan en la frontera entre pasado/presente/futuro, en una relación dialéctica entre el legado de la experiencia pasada, sus consecuencias presentes y la continuación de la lucha política. De la misma forma, en términos espaciales, el realizador buscó con frecuencia experiencias fuera de su país que pudiesen inspirar un ímpetu revolucionario, demostrando una visión internacionalista del proceso de transformación social. Esa búsqueda es perceptible en sus producciones sobre América Latina, marcadas por un acercamiento que integra las distintas luchas revolucionarias como parte de una única batalla colectiva.

En gran medida, fue esa búsqueda por un ímpetu revolucionario internacionalista lo que llevó a Chris Marker y a otros intelectuales y artistas franceses a la Cuba post-revolucionaria, entre ellos Jean-Paul Sartre y Simone de Beauvoir (que visitaron la isla en 1960).⁵ El puente entre los revolucionarios cubanos y Francia fue intensificado también con la estadía en el país latinoamericano de Régis Debray —una presencia constante en el círculo de amigos de Marker—, que posteriormente publicaría un ensayo propagandístico de la táctica foquista: *¿Revolución en la revolución?* (1967). El interés por documentar los cambios promovidos por la Revolución Cubana atrajo a la isla a cineastas importantes de Europa Occidental (además de la frecuente visita de realizadores de países socialistas), a comienzos de los años sesenta, como Joris Ivens,⁶ Cesare Zavattini y Agnès Varda. En el

caso de Marker, el realizador llegó a Cuba en diciembre de 1960, iniciando enseguida las grabaciones de *Cuba si*.

Ese documental respondía a las ansias del recién fundado Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) de promover las acciones del nuevo gobierno revolucionario en Europa y, también, cumplía la función de posibilitar a los documentalistas cubanos la convivencia con un realizador francés, tornándose el proceso de producción una experiencia de aprendizaje. En el artículo “Tres semanas de trabajo junto a Chris Marker”, escrito por Eduardo Manet para la revista *Cine Cubano*, en enero de 1961, aparecen especificados algunos de los posibles “legados” para el cine cubano de la visita de Marker: la necesidad de definición de métodos, la presencia de una sensibilidad artística y el compromiso político.

En un comienzo, *Cuba si* iba a recibir el título de *Celebración*. Esa elección inicial —así como la opción definitiva de adoptar el lema del gobierno revolucionario, “Cuba si”—, destaca el tono festivo de la película y su compromiso propagandístico con el discurso de la Revolución Cubana. Desde sus escenas iniciales, que unen la tradición del día de Reyes con las conmemoraciones del segundo aniversario de la Revolución (el 1º de enero de 1961), el documental entrelaza dos aspectos: la autenticidad cultural del pueblo cubano y la libertad de ejercerla en su plenitud después de la liberación promovida por los revolucionarios. *Cuba si* trae todavía una oda a la violencia libertadora, que es vista como una contra-arma frente al poderío imperialista, en una clara referencia a las ideas de Frantz Fanon.

El énfasis en los aspectos culturales de la Revolución Cubana y la elaboración de una visión positiva de Fidel Castro hacen del documental un medio para responder a las críticas negativas que había recibido ese líder en la prensa europea. Así, *Cuba si* rebate la acusación de que Castro sería un dictador, colocando en jaque el propio concepto de democracia vigente en Francia. En un fragmento inserto en el montaje, Castro se extraña de que los franceses no hayan percibido que el “electoralismo” no resuelve los problemas de la nación. Además de eso, la presencia del pueblo cubano como un protagonista al lado del primer ministro caracterizaría, según la visión de Marker, al gobierno revolucionario como un ejemplo de democracia directa. Reproduciendo ideas ya presentes en los escritos de Sartre, el realizador identifica en Cuba el potencial para el surgimiento de un nuevo izquierdismo revolucionario, que podría traer aires nuevos a las fórmulas vigentes en Europa.

Pese a ello, a lo largo de los años sesenta, diversos acontecimientos quebrantaron la visión idílica que Cuba había conquistado en la *gauche française* y en gran parte de la intelectualidad europea: la crisis de los misiles (1962),

4 Esta periodización que caracteriza los años sesenta y setenta como los más ejemplares del carácter “militante” de Marker está presente sobre todo en Lupton (2008).

5 De acuerdo con Gilman (2012), la Revolución Cubana ejerció una centralidad en la izquierda latinoamericana que reverberó en la intelectualidad europea por ser considerada un hecho original y una alternativa a la Unión Soviética ante la sacudida sufrida tras la divulgación de los crímenes cometidos por el estalinismo, ya que era una revolución socialista victoriosa sin la participación del Partido Comunista. La autora defiende que la Revolución rompió con una perspectiva eurocéntrica, occidentalista y del Atlántico Norte para dar lugar a una perspectiva policéntrica.

6 Marker colaboró con Ivens en el filme *A Valparaíso* (1963), elaborando el texto que acompaña las imágenes realizadas por el holandés en la ciudad chilena. Sobre el filme, ver Panizza, 2001.

la creciente aproximación de Fidel Castro con la Unión Soviética, la muerte de Ernesto Guevara en Bolivia (1967) y el caso Padilla.⁷ Sin embargo, Marker continuó llevando a cabo intercambios con el gobierno de Fidel Castro, que dieron origen a una coproducción entre el *Service de Lancement des Œuvres Nouvelles* (SLON)⁸ y el ICAIC,⁹ montada principalmente con material de archivo del *Noticiero ICAIC latinoamericano* y documentales de Santiago Álvarez: *La bataille des dix millions* (1970). Producida en un momento desfavorable para Cuba, en ese filme la celebración da lugar a un minucioso análisis político y económico, que se reivindica como autocrítico.

La bataille des dix millions aborda un desafío del gobierno cubano no concretado: producir una zafra de 10 millones de toneladas de azúcar, lo que sería la capacidad máxima de venta de ese producto para los países socialistas. Paradójicamente, el no cumplimiento de la meta convirtió a Cuba en un país aún más dependiente de la Unión Soviética, agravando la crisis de producción en otras áreas económicas. En su documental, Marker enfrenta el desafío de mantener un discurso pro Revolución Cubana en un momento delicado para los revolucionarios, intentando entender las causas de la derrota y exaltar los esfuerzos de los trabajadores cubanos, a pesar del subdesarrollo del país. De esa forma, la reflexión sobre el Tercer Mundo y sus dificultades, que no era central en *Cuba si*, gana importancia en el segundo filme.

Si *Cuba si* era una respuesta a la derecha francesa, sobre todo a la prensa que se prestaba a ser su portavoz, *La bataille des dix millions* se refiere directamente a la intelectualidad de Francia, acusándola de abandonar sus referencias de moda cuando estas entran en crisis: “A nosotros, los europeos, nos gustan mucho los pueblos en lucha, siempre y cuando sean completamente

mártires o completamente victoriosos”, afirma la voz *over* de esta película. Así como otros filmes de Marker realizados en ese período, como *On vous parle de Prague: le deuxième procès d'Arthur London* (1971) o *El fondo del aire es rojo* (1977), el realizador opta por la estrategia de analizar su propio campo político incluso en sus momentos de flaqueza, entendiendo el análisis como un ejercicio autocrítico necesario para proseguir la lucha revolucionaria.

Ese esfuerzo por abordar contextos desfavorables para la izquierda, sin por ello abandonar una visión comprometida con esa orientación política, estuvo presente en los filmes sobre el gobierno de la Unidad Popular, proceso al cual Marker dedicó algunas producciones, especialmente después del golpe de Estado de 1973. Al igual que lo ocurrido con el triunfo de la Revolución Cubana, en 1959, la llegada de Salvador Allende al poder por la vía electoral atrajo la atención de muchos intelectuales, artistas y políticos de diversas partes que deseaban conocer de cerca esa alianza entre democracia y socialismo, considerada un nuevo camino por gran parte de las izquierdas internacionales. En el caso de Francia, ese interés fue todavía mayor, pues la UP parecía confirmar la estrategia política de unión entre el Partido Socialista, el Partido Comunista y los radicales, en curso al comienzo de los años setenta. El mismo François Mitterrand, candidato que representó al programa único de las izquierdas francesas en las elecciones presidenciales de 1974, estuvo en Chile en noviembre de 1971 con el objetivo de estrechar lazos con Allende, lo que le valió ganarse el apodo de “el Allende francés”.¹⁰

Chris Marker fue a Chile en 1972 como miembro de la comitiva de Costa-Gavras, que filmó en el país *Estado de Sitio* (1973). Su intención inicial era realizar un documental sobre las transformaciones emprendidas por la Unidad Popular; sin embargo, al asistir al recién finalizado filme *El primer año* (1972), de Patricio Guzmán, Marker desistió de su proyecto autoral para montar una versión francesa de esa película, titulada *La première année* (1972). De esa forma, en noviembre de 1972, la Universidad Católica de Chile —productora del filme de Guzmán— firmó un contrato con SLON, concediendo a la productora francesa los derechos de distribución de ese documental en Europa (Occidental y Oriental) y en los países africanos francófonos. Ese contrato autorizaba inclusive que, eventualmente, se realizaran cambios en la versión original, adaptándola a los nuevos públicos a los cuales se destinaba.

Entre los cambios realizados por Marker para *La première année* se encuentra la realización de algunos cortes puntuales, que volvieron más dinámico

7 Marker escribió al director del ICAIC, Alfredo Guevara, en mayo de 1971, posicionándose sobre el “Caso Padilla”, cuando el escritor Heberto Padilla fue acusado de “actividades subversivas” y preso (Guevara, 2009). Soltado 38 días después, se presentó ante la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) para disculparse públicamente, firmando una “confesión” en nombre suyo y de otros escritores. Marker se dirige a Guevara de manera afectuosa, pero califica la autocrítica del escritor cubano de “grotesca” e “inverosímil” y compara el hecho con los procesos de Moscú. También elogia la postura del escritor Norberto Fuentes de no “confesar” bajo la presión del gobierno de Cuba.

8 Varias de las producciones de Marker que abordan América Latina tuvieron un carácter colectivo y recibieron apoyo de SLON para ser realizadas. Esa productora, creada en 1967 por intermedio de Marker para la realización de *Lejos de Vietnam* (1967) y *À bientôt, j'espère* (1968), tuvo como objetivo encontrar una manera de realizar filmes políticos dentro de un esquema de producción participativo, fuera de la organización jerárquica de la industria cinematográfica, y de dar la oportunidad a grupos sociales minoritarios de manifestar sus propios valores. Primeramente, SLON fue registrada en Bélgica para escapar de la censura francesa, pero en 1974 fue ampliada y radicada en París con el nombre de *Image, Son, Kinescope, Réalisation Audiovisuelle* —ISKRA.

9 La colaboración entre SLON y el ICAIC incluye también dos documentales sobre Brasil: *On vous parle du Brésil: tortures* (1969), un filme-denuncia sobre la tortura institucionalizada en ese país, y *On vous parle du Brésil: Carlos Marighela* (1970), una defensa del líder de la Acción Libertadora Nacional, muerto en 1969. En ambos, que deben ser vistos como un fruto del intenso contacto de Marker con Cuba, hay una fuerte defensa de la lucha armada como estrategia válida para la izquierda, especialmente en países sometidos al imperialismo y a las dictaduras que representaban sus intereses.

10 En el artículo “L'Euro-Amérique en question”, Olivier Compagnon analiza cómo la Unidad Popular invirtió el flujo tradicional de circulación de ideas políticas entre Europa y América Latina, imponiendo un sentido de oeste a este y rompiendo con la tradicional hegemonía cultural y política entre esos dos continentes (Compagnon, 2009).

al filme. Además de eso, el realizador juzgó que faltaba información para el público francés, por eso insertó nuevos comentarios de carácter explicativo en la voz *over*. Hay que recordar que, realizada con técnicas de cine directo, la película de Guzmán recurría pocas veces a ese recurso, privilegiando, en cambio, la palabra de los campesinos, mineros y obreros en detrimento de la de su realizador. Por último, Marker creó un prólogo para su versión, editado con fotos de su autoría, de Raymond Depardon y de las agencias Gamma y Snack International. El comentario del prólogo incluye informaciones geográficas e históricas sobre Chile para el público europeo, que permitían comprender cómo se dio la llegada de la Unidad Popular al poder.

Como había ocurrido en el caso de Cuba, la divulgación de *La première année* en Europa fue un hecho importante para la consolidación del cine chileno, que se volcó principalmente al documental político a comienzos de los años setenta. Después del golpe militar, esa conexión entre Marker y Guzmán sería fundamental para el montaje de *La batalla de Chile* (especialmente de su primer episodio, *La insurrección de la burguesía*, de 1975).¹¹ En un comienzo, SLON sería la responsable de producir el documental, constituyéndose en el centro de una compleja red que incluía la salida del material de forma clandestina de Chile pasando por Suecia, hasta el apoyo al montaje que preveía etapas a ser realizadas en París y en La Habana. Con la imposibilidad de encontrar apoyos de otras instituciones europeas, como las televisiones suecas y de Alemania Oriental, el ICAIC acabó recibiendo al equipo de realizadores, constituyendo una red de colaboración entre Cuba y los cineastas chilenos exilados.¹²

Otro ejemplo de colaboración entre Marker y el cine chileno fue el montaje de una versión francesa de *Compañero presidente* (1971), de Miguel Littin, justo después del golpe de Estado. Ese documental chileno nació de una entrevista entre Régis Debray y Salvador Allende, que ya había sido publicada en Francia en forma de libro con el título *Entretiens avec Allende sur la situation au Chili*, lanzado en 1971. La proximidad entre Marker y Debray permitió que el cineasta tuviese acceso al material audiovisual de la entrevista y montara un nuevo cortometraje autorizado por Littin. Como había ocurrido en *La première année*, en la nueva versión, titulada *On vous parle du Chili: ce que disait Allende* (1973), Marker realizó cambios significativos al filme original, en gran parte derivados de los di-

ferentes contextos en que fueran realizados: si *Compañero presidente* indagaba sobre la naturaleza del gobierno recién constituido y sus proyectos, *On vous parle du Chili* procuraba movilizar apoyo internacional después de la muerte de Allende y recordar su legado.

En la versión de Littin hay una evidente tensión entre los dos protagonistas, Debray y Allende. El primero, un símbolo internacional de la lucha armada, llegado a Chile justo después de salir de prisión en Bolivia (donde estaba por seguir a la guerrilla de Che Guevara), provocaba al presidente chileno. En comparación con la versión íntegra de la entrevista publicada en forma de libro, se percibe una atenuación de la tensión por medio de estrategias fílmicas (como el uso del *zoom* acentuado sobre Allende, la puesta de relieve de un escenario familiar y acogedor), que procuran sobreponer la figura del líder de la UP a la de Debray. En la versión editada por Marker, el esfuerzo por minimizar las divergencias entre el adepto a la vía armada y el de la vía pacífica es aún más evidente, con una nítida preferencia por las secuencias en las cuales Allende profetiza su destino. Puede decirse que *On vous parle du Chili* se constituye como un cine de denuncia, característica ausente en la versión chilena.

Poco después del golpe, Marker encabezó el proyecto de hacer otro filme-denuncia sobre la situación política chilena. En esa ocasión, en cambio, optó por un largo documental de archivo, realizado de modo colectivo, y que contó con imágenes de diferentes orígenes grabadas durante los años del gobierno de Allende. *La espiral* (1976) nació del reencuentro del realizador francés con Armand Mattelart, con quien había estado en su visita a Chile, donde el sociólogo belga trabajaba como profesor. Mattelart defendía la teoría de que la burguesía chilena había desarrollado un “frente de masas leninistas de derecha” (aprovechándose de las tácticas de la izquierda para derribarla) que puso fin a la UP. Marker le propuso la elaboración de una película para difundir esa tesis. Además de Marker y Mattelart, el filme reunió a las montajistas Valérie Mayoux y Jacqueline Meppiel, así como al cineasta brasileño Silvio Tendler y al artista gráfico francés Jean-Michel Folon, entre otros.

En *La espiral*, sus realizadores recurren a la metáfora de los juegos de simulación, usados como formación de cuadros en las universidades estadounidenses, para explicar de qué forma la derecha y sus aliados articularon boicots a la Unidad Popular que llevaron a su caída. El filme mezcla imágenes militantes con aquellas realizadas por televisiones para componer un dossier de acusación, que denuncia internacionalmente las razones por las cuales Salvador Allende había sido derrocado. Muchas de esas imágenes provienen de cineastas chilenos (especialmente de Patricio Guzmán) y de

11 Además de ayudar en la producción del filme, con anterioridad, durante el gobierno de la Unidad Popular, Marker envió a Guzmán película virgen cuando el bloqueo a las importaciones dificultaba el acceso a esos insumos. Esas latas de película serían utilizadas para filmar las imágenes que posteriormente formarían *La batalla de Chile*.

12 Para saber más sobre la operación de rescate de los materiales fílmicos que dieron origen al filme *La batalla de Chile*, ver Villarroel, M. e I. Mardones, 2012.

los archivos del ICAIC, siendo facilitado el acceso a ellas por el intenso contacto entre SLON y esas dos cinematografías latinoamericanas.

Pensados como filmes de denuncia, la *La espiral* y *On vous parle du Chili* optan por no exponer las contradicciones internas de la Unidad Popular que contribuyeron al éxito de sus adversarios. Sin embargo, Chris Marker hizo ese ejercicio autocrítico analizando nuevamente al gobierno de la UP en otras dos producciones: *Lambassade* (1974) y *El fondo del aire es rojo* (1977). Realizada en super-8, *Lambassade* es una de las películas más experimentales del realizador. Este filme mezcla características del documental y de la ficción, situándose entre esos dos géneros. Así, en un primer momento, la película parece ser un diario audiovisual realizado por un refugiado político en una embajada extranjera en Santiago, poco después del golpe de Estado. Esa impresión es reforzada por la locación circunscrita a un apartamento, desde donde se filman exteriores. Sin embargo, en el último de ellos, con el que concluye la película, surge en la ventana el río Sena y la Torre Eiffel, revelando que se trata de una ficción rodada en París.

Lo que permite esa doble interpretación de la trama y de la ubicación espacial, además de la semejanza con el contexto histórico –el refugio de cientos de chilenos en embajadas extranjeras en Santiago durante el post-Golpe–, es el hecho de no haber una referencia directa a Chile. El país permanece todo el tiempo fuera de campo, y es traído a la puesta en escena sólo a través referencias indirectas. *Lambassade* recurre, por ejemplo, a exiliados chilenos interpretando el papel de exiliados ficticios –es el caso de Isabel Parra–, pero también a “actores” interpretando personajes reales, como un abogado de ficción llamado Volodia, clara alusión a Volodia Teitelboim. Todas esas estrategias narrativas que confunden al espectador buscan aproximar este Chile encarcelado a una Francia que, de cierta forma, se miraba en ese espejo del otro lado del Atlántico, temiendo encontrar un destino similar.

El encarcelamiento de los personajes lleva, en *Lambassade*, a un conflicto interno. A lo largo de la trama, los refugiados comienzan a atacarse verbalmente. Se puede decir que el filme propone un retrato del campo político de la izquierda como un mundo cerrado y tensionado por sectarismos. A pesar de dialogar con la dimensión del exilio y de las redes de solidaridad que se formaban después del golpe, la película alerta sobre los peligros de las divisiones internas, atribuyendo a ellas una responsabilidad por sus propias derrotas. Al insertar en la última secuencia una vista de París, Marker parece alertar sobre los posibles peligros de ese sectarismo en su propio país, en una Francia que discutía la unión de la *gauche*, en medio de muchas dificultades para concretarla.

Esa tónica de autocrítica, que apunta hacia el surgimiento de una Nueva Izquierda que debe unirse para no ser derrotada, está presente en *El fondo del aire es rojo*. En ese largo documental de archivo realizado en dos bloques –“Las manos frágiles” y “Las manos cortadas”–, el último de ellos trata abiertamente de las tentativas de establecer un programa común entre radicales, comunistas y socialistas franceses, relacionándolas con los caminos surcados por la UP y con los nuevos desafíos impuestos por su trágico final. Las dos partes muestran también el pasaje de las frágiles utopías de los años sesenta, abortadas por la represión, a las estrategias que aún podían ser elaboradas por “manos cortadas” a lo largo de esos años.

El fondo del aire es rojo retoma en muchos momentos dos de los procesos políticos latinoamericanos que ya habían recibido la atención de Marker en los años anteriores: la Revolución Cubana y el Chile de Allende. El documental utiliza para eso, además de imágenes de terceros, planos ya presentes en otras producciones de Marker, como *Cuba si* y *La espiral*, dándoles nuevos sentidos. Esa reutilización de algunas imágenes es acompañada de una revisión de esos procesos por parte del realizador. La figura de Fidel Castro, por ejemplo, recorre todo el filme, siendo tratada de manera cada vez más crítica conforme se aproxima a la Unión Soviética. Cuando Castro declara su apoyo a la invasión soviética de Praga, en 1968, sus gestos son caracterizados en el filme como parte de una *performance*, vaciada de aquel ímpetu revolucionario que despertaban poco después de la victoria de los “barbudos”.

Es ese debilitamiento de la Revolución Cubana en tanto proyecto político el que abre espacio, en *El fondo del aire es rojo*, para acercarse a la Unidad Popular. Sin embargo, hay un tono melancólico en ese acercamiento, que aproxima el caso chileno al cubano como dos ejemplos de utopías amputadas. Es simbólico, en ese sentido, el trecho en que Beatriz Allende hace un discurso en La Habana, después del golpe, al lado de Fidel Castro. La tristeza expresada en su rostro y la noticia del suicidio, poco tiempo antes del lanzamiento de la película, consolidan el fin de un proyecto que, aunque distante de la vía insurreccional, fue igualmente hecho inviable.

Cabe, por lo tanto, preguntarse: ¿de qué forma Marker, en *El fondo del aire es rojo*, establece un discurso militante, a pesar de las muchas derrotas de la izquierda? En el documental hay un largo pasaje tomado de archivo en el que el Secretario General del Partido Comunista francés, Georges Marchais, hace un discurso en un encuentro partidista realizado en 1971, celebrando la llegada de la Unidad Popular al poder. Al final de su intervención, Marchais enfatiza que en caso de que hubiera un enfrentamiento que derribase a Allende, el pueblo chileno encontraría el apoyo de sus camaradas franceses. Esa intervención puede ser vista como una especie

de llamado a la solidaridad con Chile, pero también como un indicio de que, tal vez, más que buscar un modelo, la unión de la *gauche française* debía encontrar una fórmula adecuada a sus propias particularidades.

De modo general, el análisis de los filmes de Chris Marker sobre América Latina permite atribuir al realizador el papel de mediador entre dos continentes. Sin embargo, esa mediación debe ser vista como un camino de doble sentido: por un lado, Marker contribuyó a la consolidación de cinematografías nacionales –sobre todo la cubana y la chilena–, tanto por sus procedimientos fílmicos como por su intervención en la difusión de esas producciones en Europa; por otro, el realizador encontró en los procesos revolucionarios latinoamericanos una suerte de ímpetu revolucionario que le permitió posicionarse dentro de los debates políticos de la izquierda de su país.

Es necesario resaltar, como se ha procurado aquí, que la visión de Marker sobre la Revolución Cubana y la Unidad Popular no fue unívoca, varió según los rumbos tomados por Cuba y Chile. Sin embargo, en todos sus filmes está presente, de alguna forma, el esfuerzo por entender esos procesos bajo la óptica de las posibles contribuciones que podrían significar para la izquierda internacional y, especialmente, para la francesa. Cuando el Fidel Castro del contexto post-revolucionario y Salvador Allende parecían utopías perdidas, Marker insistió en traerlos a escena, demostrando que recordar los caminos trazados es también una forma de encontrar alternativas para el futuro.

REFERENCIAS

- Compagnon, O. “LEuro-Amérique en question: comment penser les échanges culturels entre l'Europe et l'Amérique latine”. En *Nuevo mundo, nuevos mundos*. París: 2009, 1-12. Disponible en: <<http://nuevomundo.revues.org/54783>>. Acceso en: 8 abr. 2013.
- Debray, R. *Entretiens avec Allende sur la situation au Chili*. París: François Maspero, 1971.
- Gilman, C. *Entre la pluma y el fusil*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2012.
- Guevara, A. *¿Y si fuera una huella?* Madrid: Nuevo Cine Latinoamericano, 2009.
- Guzmán, P. y P. Sempere. *Chile: el cine contra el fascismo*. Valencia: Fernando Torres-Editor, 1977.
- Langmann, Ú. “O manual de história idealizado”. En: Grélier, R. (et. al.). *O bestiário crítico de Chris Marker*. Lisboa: Libros Horizonte, 1986. 29-61.
- Lupton, C. *Chris Marker: memories of the future*. Londres: Reaktion Books, 2008.
- Manet, E. “Tres semanas de trabajo junto a Chris Marker”. En *Cine Cubano*, Havana, v. 4, dic./ene. 1961, 24-33.
- Panizza, T. *Joris Ivens en Chile: el documental entre la poesía y la crítica*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2011.
- Villaça, M. *Cinema cubano: Revolução e Política Cultural*. São Paulo: Alameda, 2010.
- Villarroel, M. e I. Mardones. *Señales contra el olvido: cine chileno recobrado*. Santiago: Cuarto Propio, 2012.



Le fond de l'air est rouge (1977)



La espiral (1976)



L'Ambassade (1973)

EL ÚLTIMO BOLCHEVIQUE*

CHRIS MARKER

Todo comenzó en la Biblioteca de Cine de Bruselas, la Cinémathèque Royale, cuando mi amigo Jacques Ledoux, el conservador, recibió desde Moscú un paquete con cintas nuevas. En él venían clásicos como Eisenstein, cineastas de culto como Barnet y un filme totalmente desconocido: *Schastye (Felicidad)*, 1934) de A. I. Medvedkin. Ledoux no lo había pedido y ni siquiera lo conocía de nombre. Aparentemente, una mano escondida había lanzado esa botella al mar de las cinematecas con la esperanza de recibir una calurosa bienvenida.

Vi *Schastye* casi de inmediato. Ledoux me invitaba frecuentemente a mirar sus nuevos descubrimientos y ambos nos quedamos atónitos, al igual que todos quienes descubran el filme luego de nosotros, por su mezcla única de humor, poesía y maestría cinematográfica. Además estaba el misterio de la fecha: 1934, y sin embargo, una película muda. Otro misterio: tanto la película como el director habían sido completamente olvidados por los historiadores del cine soviético, incluso por nuestro respetado Sadoul. Sólo en la monumental *Kino*, de Jay Leyda, pude encontrar una página sobre la película, la que sólo despertó aún más mi curiosidad. Además de *Schastye*, Leyda mencionaba otro filme, un increíble trabajo experimental de los años treinta llamado *Kinopoezd*,¹ que consistía en un tren que cargaba con cámaras, laboratorios, mesas de edición, material de proyección e incluso actores, destinados todos a producir películas en el instante y en movimiento, en colaboración con la gente de las comunidades (trabajadores de fábricas, campesinos), filmadas en un día, reveladas en la noche, editadas al día siguiente y proyectadas frente a la gente que había participado del evento. Contrario a los trenes *agitprop* que llevaban propaganda oficial de los estudios a la gente, aquí la gente era su propio estudio. En un momento en que la burocracia se expandía por todos lados, una unidad de

*Agradecemos a Daniel Potter, de www.chrismarker.org, por hacernos llegar la versión final de este texto, escrita por Chris Marker. Traducido al español por Ricardo Greene.

¹ N.d.T.: Literalmente, "cine-tren".

cine podía ir y producir material no censurado a lo largo y ancho del país. ¡Y duró por un año (1932)! Cae la cortina.

Segundo acto: Festival de Leipzig, 1967 y Jay Leyda está allí. No lo he visto en mucho tiempo (él no tiene idea todo lo que he soñado alrededor de su página) y la primera cosa que me dice es: “Hay un hombre en la delegación soviética que debes conocer: Alexander Medvedkin”. Me podría haber dicho Sergei Mikhailovich y hubiera dado igual: yo estaba completamente seguro de que Medvedkin estaba muerto. (Más adelante, Medvedkin quedó deslumbrado por la anécdota y le contaba a cualquier oído benevolente: “Y Chris dijo ‘ese hombre no puede ser Medvedkin, ¡si está muerto!’”). Surgió entonces una doble confusión: yo, enfrentarme cara a cara con un hombre a quien diez minutos atrás consideraba miembro del panteón de genios olvidados del cine, y él, escuchar a un francés desconocido que parecía saber más sobre su película y sus aventuras en ferrocarriles que muchos de sus compatriotas. Las dificultades fueron resueltas a la manera rusa; esto es, con una cantidad considerable de vodka, descorchado con un feliz coro de disidentes de Alemania oriental (Wolf Biermann entre ellos) y una tropa de cubanos deslenguados (era 1967, recuerden). Al amanecer estábamos borrachos, pero para Alexander Ivanovich y Chris Krazykatovich fue el comienzo de una amistad que duró hasta la muerte del primero, en 1989.

Desde ese día en adelante, he tenido la idea de hacer una película que haga justicia a la personalidad y trabajo de Medvedkin. Valga decir que hubo otros días sobrios en el festival en los que aprendí mucho sobre *Schastye* (que fue censurada por un tiempo, distribuida con dificultad, que S. M. Eisenstein fue al rescate...), sobre el tren (que los actores embarcados en la aventura eran de la tropa de “adivinen quién” Meyerhold, que hicieron animaciones en el camino, que tenían títulos pre-fabricados y cortados para usar al momento y que el más utilizado fue “¡Camaradas, esto no puede permanecer así!”) y también sobre los orígenes de su pasión por el espectáculo. Durante la guerra civil, Medvedkin había sido jinete del Primer Ejército de Caballería de Budionny, donde creó un “Teatro de caballos”. Una presentación satírica, donde, entre dos batallas, jinetes disfrazados de caballos criticaban los sucesos del día. (Ejemplo: el caballo de un comandante galán se quejaba por haber tenido que pasar la noche bajo la lluvia mientras su amo disfrutaba de una mujer. ¡Y el comandante estaba en la audiencia! Sombras de Isaac Babel...). Medvedkin estaba ahora confinado a pequeños documentales del tipo que a nadie realmente le importaba, sobre China por ejemplo, y había un gran vacío en su biografía, por ejemplo entre *Chudesnitsa* (1936), su segunda película, y 1942, cuando como otros fue enviado al frente. Leipzig era su primera misión en el exterior.

Esos fueron los años en que florecía el cine político en Francia. Me da un orgullo especial poder fechar el inicio de nuestros experimentos cinematográficos con trabajadores en 1967, no 1968. Las anécdotas de Medvedkin eran tan típicas del espíritu que todos queríamos compartir que luego se volverían legendarias en nuestros pequeños grupos. Fue natural que bautizáramos como “Grupo Medvedkine” a nuestra primera reunión, en Besançon, durante una larga huelga en diciembre de 1967. Un rumor empezó a crecer entonces sobre un director ruso olvidado que había hecho cosas extrañas bajo el gobierno de Stalin. Yo mantuve a Medvedkin informado, pero para ser franco tenía cierto temor sobre lo que podía suceder en la Unión Soviética: una nación no necesariamente valora que los artistas que ha reprendido sean re-descubiertos en el extranjero. A veces, sin embargo, las cosas ocurren de modo diferente. En una reunión de la Unión de Cineastas en Moscú, Sergei Yutkevich en persona invitó a sus colegas a aplaudir a “nuestro camarada Medvedkin, cuyo nombre se ha vuelto la bandera de lucha para la clase trabajadora en Francia, luchando contra el capitalismo con el arma del cine”. Claramente una exageración, si se considera que nuestra pequeña tropa proletaria nunca excedió las veinte personas, pero una bendición para Alexander Ivanovich. De pronto fue recordado, honrado y recibió todas las ventajas materiales que acompañaban el favor oficial de la Unión Soviética. Alcanzó el clímax cuando recibió el Premio Lenin (en los setenta, creo). La botella lanzada al mar había sido recogida después de todo.

Pero lo más importante, al menos para mí, fue que le permitieron viajar. Con la típica ingenuidad *muzhik*,² logró persuadir al Estudio de Cine Documental que la fuente de imágenes para su próxima película sobre ecología sólo podía encontrarse en París. Y así fue como el viejo Medvedkin pudo estar entre nosotros, en 1971, bullante y fuerte como el oso que su nombre contiene (*medved*). Con película robada, en una mesa de editar prestada, con amigos técnicos y con un camarógrafo iraní, logré hacer un pequeño documental llamado *Le train en marche*, en el cual, por primera vez, Alexander Ivanovich contó en sus propias palabras la historia completa de su *Konopoezd*. Nos había traído los pocos remanentes de sus aventuras en tren: unas veinte fotografías que usé encantado. Pero el filme, moviéndose con ese testimonio único (y que usamos como introducción para *Happiness*, de la cual, aprovechando su nueva luna de miel con la burocracia rusa, habíamos obtenido los derechos para distribuir en Francia), se mantuvo para mí como una sinopsis, el primer borrador de una película real que pensaba

2 N.d.T: Campesino ruso.

hacer en un futuro indefinido. Muchas cosas debían cambiar aún en la Unión Soviética para que ese proyecto fuera posible...

Y bueno, muchas cosas han cambiado. Medvedkin está muerto; ahí va una. Tan triste como es, me atrevo a decir que murió a tiempo. Me lo encontré en mi regreso de Tbilisi en 1988. Ambos sabíamos que era nuestro último encuentro y él irradiaba euforia por la prístina *Perestroika*. “Diciendo la verdad, pidiéndole a la gente que participe, criticando sin miedo, eso es todo lo que siempre quisimos, eso es lo que quisimos hacer en los días del tren...”. Él perteneció a esa excepcional raza que mantiene intacta la fe de su juventud: la tragedia de todos esos años sangrientos eran sólo algunos trucos que juega la historia, pero ahora las nubes se habían disipado y la *Perestroika* era el camino para alcanzar el puro y real socialismo. De alguna manera, él era “El último bolchevique”. Él interpretó el *Klop* de Majakovsky a la inversa: un revolucionario genuino, artificialmente preservado para ser mostrado “tal como es” a una audiencia incrédula. Un año más y hubiera visto todas sus esperanzas en ruinas.

Otra cosa cambió: la gente habló. Muchos episodios de la vida de Medvedkin (y su contexto social y político) pueden ser conseguidos con cierta facilidad hoy, mientras que hasta hace poco teníamos que contentarnos con pistas y susurros. Esos seis años de silencio, por ejemplo, durante el pick del reinado de Stalin antes de la guerra: él nunca habló mucho de eso y yo nunca quise usar nuestra amistad para abrir una puerta que quería mantener cerrada. En 1990 encontré testigos, comenzando con su hija, quien lo cuidó sus últimos años luego de la muerte de su esposa. Las cosas cambiaron y fue en ese punto, rumiando sobre su vida excepcional, que empecé a concebir una nueva aproximación a este proyecto de largo plazo: una investigación a lo “Ciudadano Kane”, cuyo propósito fuera no tanto construir una biografía, por más fascinante que sea, sino dibujar el retrato de una era a través del retrato de un hombre.

Y finalmente, algo excepcional: fueron encontrados fragmentos de las películas del tren. El descubrimiento en sí mismo es parte de la historia, porque fue a raíz de la nueva fama de Medvedkin que un estudiante de la VGIK, Kolia Izvolov, decidió usar su primeros años profesionales no para construir su propia carrera cinematográfica sino para investigar estos vestigios perdidos. Los fragmentos encontrados presentan sólo una vista parcial de la saga del tren, pero sin embargo es material fresco que nos llega directo de 1932, nunca visto antes, y que nos trae pistas de esos años de colectivismo que todos conocemos, cinematográficamente hablando, a través del legado sesgado de *Viejo y nuevo* (Eisenstein, 1929) o del relato satírico de *Schastye*.

Todavía quedo con muchas preguntas sobre Medvedkin: por excepcional que fue su libertad de acción en el tren, ¿cómo fue el equipo percibido por la gente de las comunidades? ¿No fueron vistos como símbolos de la odiada autoridad central? ¿Fueron algunos de ellos manipulados para esconder la línea del partido bajo un velo de democracia? ¿Cómo y cuándo tuvo que comprometerse? Retomo el típico tema Wellesiano (de Kane a Macbeth): ¿cuán lejos se puede ir junto a la maldad? Todas estas preguntas, si fueran sólo mías, serían fútiles, pero estoy seguro que son y serán compartidas por muchos quienes no están conformes con el maniqueísmo actual sobre la historia soviética, como si entre la nomenclatura y los disidentes no hubiera habido nada más que una multitud sin forma.

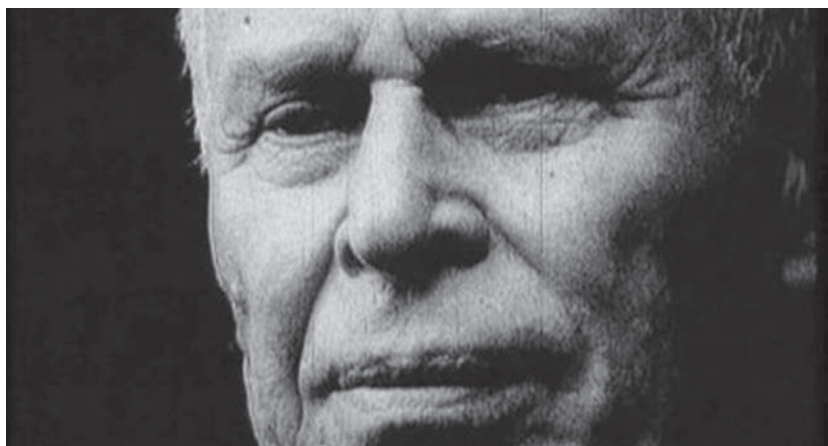
En una entrevista con Pascal Aubier, Medvedkin en un momento se vuelve a la cámara y me dice: “Chris, flojo bastardo, ¿por qué no me escribes? Mándame una carta, aunque sea corta...” y con dos dedos hace un gesto que significa “un poco”. Congelo esa imagen y la agrando hasta que sólo las yemas de sus dedos son visibles, y digo: “Querido Alexander Ivanovich, no pude decirte entonces todo lo que quería. Ahora puedo. Y todo lo que voy a decir sobre ti y sobre Rusia será mucho más que ese pequeño espacio que marcas, así que vamos...”. Esa es mi escena inicial, y lo que sigue es la historia de ese tiempo, de ese hombre y la investigación a lo “Ciudadano Kane” sobre la vida del último bolchevique cuyo Rosebud fue una bandera roja.



Happiness (Alexander Medvedkin, 1934)



Le Tombeau d'Alexandre aka El ultimo bolchevique (1992)



Alexander Medvedkin



CAPÍTULO 2

GATOS ERRANTES

VIAJE, ROMANTICISMO Y CRÍTICA CULTURAL: LA MIRADA ANTROPOLÓGICA DE CHRIS MARKER

MARÍA PAZ PEIRANO

Chris Marker inició su carrera cinematográfica con una serie de *travellages* realizados entre las décadas de 1950 y 1960, los cuales conjugan el estilo y las estrategias reflexivas del ensayo literario. Estos innovadores documentales de viaje, donde explora el encuentro con *otros* culturales, pueden también leerse como formas experimentales de documental etnográfico, que hasta cierto punto se emparentan con la mirada dialógica y reflexiva del antropólogo Jean Rouch. En todos ellos, su pasión por el viaje se liga a su preocupación por la historia y la memoria cultural, configurando un período sedimentario de su trabajo como cineasta en las décadas siguientes. Podríamos decir, por lo tanto, que la fundamental *Sans soleil* (1982) tuvo sus raíces en la mirada etnográfica-antropológica que Marker había ido construyendo durante sus primeras obras, bellamente cruzadas por la fascinación estética y política de la alteridad cultural.

Este capítulo explora las formas en que Chris Marker construye una mirada antropológica en estos trabajos, ensayos visuales que se abren a la comprensión crítica de la otredad cultural, y que a su vez permiten cuestionar ciertos presupuestos de la tradición cultural europea “occidental” y el colonialismo. El texto aborda el juego con que Marker reconstruye su experiencia intercultural, basándose tanto en la observación directa como en el sustrato onírico, vital, que la precede y la origina. Exploraremos aquí cuatro obras en que se va asentando esa mirada: *Les statues meurent aussi* (*Las estatuas también mueren*, 1953), *Dimanche à Pékin* (*Domingo en Pekín*, 1956), *Lettre de Sibirie* (*Carta desde Siberia*, 1958) y *Le Mystère Koumiko* (*El misterio Koumiko*, 1965). Cada una va articulándose al proceso de descubrimiento de un sello fílmico, y juntas van conformando el viaje de Chris Marker como explorador y realizador.

El Chris Marker cineasta-viajero es, hasta cierto punto, producto de su tiempo. Los *travelogues* fueron, en distintos formatos y estilos, un género sumamente popular del cine temprano y durante todo el siglo XX (Ruoff, 2006: 1-10). De alguna forma constituyeron la expresión material de la idea del cine como una forma de viaje y, a su vez, de la expansión moderna encarnada en ese desplazamiento. Precisamente, los valores modernos se intersectaron en el gesto del viaje y del turismo como consecuencia del desarrollo tecnológico y la expansión del colonialismo europeo, modulando las posibilidades de acceso a los lugares “remotos” del mundo y la generación de imágenes sobre ellas.

El *travelogue* se constituyó así un modo fundamental de encontrar y conocer al *otro* cultural, como también fue un modo de informar y educar a las audiencias sobre la humanidad lejana. Este impulso es también la raíz de la creación de las convenciones del relato etnográfico.¹ La generación de conocimiento antropológico a través del encuentro con el *otro* por medio del viaje, ha sido, por definición de los antropólogos, la forma de apropiación de esa alteridad (Clifford, 1988-1997). La expedición científica permitió a los exploradores acercarse al objeto y producir un discurso autorizado sobre él, que en el caso de la antropología visual tomó la forma de un documental etnográfico. Su formato clásico juega a ser holístico y coherente, en manos de la figura casi invisible de un narrador “objetivo” propiamente distanciado de lo observado.

Después de la Segunda Guerra Mundial, podemos observar un nuevo impulso en la popularidad de los *travelogues*, así como un giro en la etnografía clásica, representada en la obra del Jean Rouch. El antropólogo y cineasta, que había comenzado su trabajo de campo en África durante la década del 1940, propuso un acervo etnográfico y una interpretación teórica que se hacía cargo de la modernidad africana, alejándose de los motivos “exóticos” y “folclóricos” al que tendía el africanismo tradicional (Piault, 2007: 364). Rouch enfatiza el dinamismo de esas sociedades “subdesarrolladas” a ojos occidentales, invitando a descolonizar nuestro modo de pensar. Su propuesta es la de una “Antropología compartida” (Rouch y Feld, 2003: 12), que reduce la distancia entre el “yo-antropólogo” y el “otro-estudiado”, generando un diálogo entre ambos. Reconoce así la presencia activa del yo-realizador, usualmente invisibilizada en el proceso de objetivación ya mencionado. Así, Rouch propone hacerse cargo de la paradoja inevitable de la alteridad, que el antropólogo debe resolver. Este desafío consiste en dar cuenta de la diferencia cultural sin hacerla totalmente irre-

1 De hecho, hasta la institucionalización del cine etnográfico en la década de 1950, su lugar era ocupado por los *travelogues* con contenido etnográfico se dirigían a las masas (Stamples, 2006: 196).

ductible, o bien, sin reducirla a mera igualdad (Piault, 2007: 368). Rouch propone, asimismo, un documental que integre la ficción –incluidas técnicas de surrealismo– y el sueño a favor de la integración imaginativa de lo él llama “cine-trance”. Esta postura es heredera de la antropología experiencial y surrealista de Michel Leiris,² así como de las reflexiones propias de la bullente intelectualidad francesa de ese momento.³

En este contexto, Marker personifica a uno de esos viajeros cultos de la Francia de posguerra, heredero de una vocación de crítica intelectual y una larga línea de literatura de viajes que lo antecede, cuyas memorias ayudan a configurar una imagen de otras tierras, a través de la acumulación de experiencias vividas, impresiones personales y detalles de la vida cotidiana. Su mirada está marcada por el deseo de ver al mundo desde distinto ángulos, especialmente aquellos lugares involucrados en procesos de transición a la modernización, en sociedades no-europeas.

Marker entrelaza la mirada personal respecto a estos lugares junto al análisis de las fuerzas políticas y culturales que los constituyen. Sus *travelogues* van en la búsqueda de “signos fugitivos” (Lupton, 2005: 41) que articulan tanto la memoria como las posibilidades futuras de los lugares visitados, más allá de los estereotipos nacionales engarzados en su vida cotidiana. Sus documentales tienden a familiarizar al espectador con lugares distantes, a través del relato de su propia experiencia en ese encuentro con el otro. Ese impulso para domesticar lo exótico se conjuga tanto con las ficciones que lo preceden, como con la conciencia política. Marker trabaja en una producción poética similar al cine-trance de Rouch donde las imágenes, más que descubrirse, se inventan, dando un nuevo significado a los objetos y las situaciones observadas (Piault, 2007: 364). Tanto el cine de Rouch como el de Marker se sostienen en la reflexión y la autoevaluación personal del realizador, compartiendo las mismas preocupaciones esenciales con la naturaleza de la intersubjetividad y los procesos de descolonización de la mirada. Es este punto de vista “antropológico” en las películas de Marker lo que examinaremos a continuación.

2 En antropología, la revisión del realismo tiene su origen en particular en el trabajo de Michel Leiris. El escritor y etnógrafo, quien participó en la misión Dakar-Djibouti como ayudante del antropólogo Marcel Griaule, publicó *L'Afrique Fantôme* en 1934, rompiendo con el estilo tradicional de escritura de etnografía clásica (Rouch y Feld, 2003: 131). Leiris estaba interesado, como Rouch, no en la otredad cultural aislada y autocontenida, sino en el encuentro intercultural, especialmente entre África y Occidente. Su relato de tintes surrealistas incluye elementos autobiográficos y rompe la forma de narración lineal tradicional, asemejándose mucho más a un *collage* de imágenes sobre su experiencia etnográfica.

3 Marker compartía la vida culturalmente intensa de París en la década de 1940 y 1950 con figuras como Sartre, De Beauvoir y Merleau-Ponty, colaborando además en diversas publicaciones políticas como la revista *Espirit* (junto a Bazin, Ricoeur y Resnais) y en organizaciones dedicadas a la educación popular como *Peuple et Culture* y *Travail et Culture*. Por otra parte, el interés de Marker por los lugares distantes se ve también reflejado en la serie de guías Petit Planète entre 1954 y 1958, que él financia y edita (Lupton, 2005: 20, 194).

“LOS COLONIZADORES DEL MUNDO QUEREMOS QUE TODO HABLE PARA NOSOTROS”. *LAS ESTATUAS TAMBIÉN MUEREN* (1953)

El cortometraje *Les statues meurent aussi* (1953), codirigido con Alain Resnais, es una obra explícitamente anticolonialista, cargada de escepticismo sobre la “misión civilizadora” francesa hacia sus sujetos coloniales. Fue por lo mismo censurada en Francia y África hasta 1968, en respuesta al proceso de descolonización africano. La película fue originalmente un encargo sobre el arte africano por la organización *Présence Africaine*, y fue hecha mediante la filmación en museos europeos y de un montaje de archivos documentales africanos. *Las estatuas también mueren* destaca la belleza del arte africano, seducida por su misterio, aun cuando se construye como una crítica sobre sus condiciones de producción. Las formas africanas son reveladas a Occidente a través del viaje colonial que las ha “descubierto” y las ha hecho apropiarse del continente. El viaje es replicado en la película por medio de la lenta develación de las obras de arte al espectador a través del *travelling* y del montaje dinámico sobre los objetos.

La crítica al sistema colonial es de paso una crítica al imaginario exotista que lee a los *otros* como una fuente estable de tradiciones, simplificadas para el consumo europeo. La película abre con una reflexión contra la idea de que los sistemas culturales son meros resabios del pasado, que implican por tanto una fantasía de permanencia, de estatismo: “Cuando las estatuas mueren, entran al arte”, señala Marker, el cual entiende a ese “arte” como el sistema europeo que se apropia de los objetos y los exhibe en el museo. Allí se descontextualiza a las piezas y la mirada se transforma en puro goce estético o pura arqueología. La exhibición no reconoce la práctica cultural viva que las produce, asesinando simbólicamente a los sujetos para los cuales tienen –o tuvieron– sentido dichos objetos. La mirada de Occidente, que parece elevar a los objetos a la categoría de “arte”, transforma al mismo tiempo la vida de los africanos, cuya producción artística se empieza a realizar de acuerdo a los deseos foráneos.

Para Marker, las estatuas son, entonces, restos. Son “signos de la unidad perdida”, de un África que se entiende aquí como un todo. Son evidencia de una realidad social que, pareciera, alguna vez fue coherente y ahora está fragmentada. Ese pasado africano “unitario” permanece desconocido para los ojos colonizadores. Es un misterio, dice Marker, uno que asume nuestra imposibilidad de conocer su verdadera complejidad. El pasado de los pueblos africanos permanece como un enigma, del cual la máquina europea devoradora de imágenes solo reconoce sus formas materiales; esos restos que ahora parecen vaciados de contenido tanto en los museos como en las

mismas comunidades que los crean con fines comerciales. El arte africano solo resucita –vuelve a ser dinámico– mediante la mirada consciente de la mujer africana en el museo: “Donde nosotros vemos lo pintoresco, un miembro de la comunidad negra ve la cara de una cultura”.

El análisis crítico del arte africano en la más o menos convencional primera parte de la película, da paso a un giro decididamente político en la segunda, que explica directamente los conflictos coloniales del pueblo africano, sin por ello dejar de lado el tono poético inicial. La película analiza diversas aristas que expresan las condiciones coloniales que permean la muerte de las estatuas. Los “blancos”, se dice, han ocupado a África como laboratorio. De esta manera, la imposición de la modernidad occidental desdibuja o incluso borra el pasado ancestral, tomando su lugar. Esa promesa de futuro modernizante del presente borra la memoria colonizada, desplaza la magia local por la ciencia y tiende a la reproducción de imágenes intercambiables: “Los blancos toman el rol de sus ancestros”, negando, por tanto, su identidad y su historia. Muerte.

Hacia el final, el tono se vuelve esperanzador. Reconociendo la calidad de sujeto y vanguardia política de los *otros*, muestra la construcción de un nuevo arte, un arte de combate. Un collage de *footage* de protestas y de violencia en el continente africano, se superpone con la música jazz de fondo, como alegoría de la creación africana contemporánea. La posibilidad de cambio surge entonces con una producción artística viva, autónoma, que se diferencia a la vez que dialoga con Occidente.

La película devela ese amor de Marker por el arte y la belleza de los otros, que se deja ver una y otra vez como el marco de su filmografía, entrelazando la lucha política. Pareciera que lo que gatilla de fondo su activismo político es encontrar lo hermoso, lo maravilloso de lo humano, en estos *otros* humanos. Las alusiones a la belleza de los otros se repiten constantemente en su cine, en forma de asombro ante la belleza de sus tradiciones y de sus creaciones artísticas y performativas, como se expresa tanto en *Las estatuas también mueren* como en *Domingo en Pekín*, y las demás obras analizadas aquí.

Tras ello también se evidencia ese sentido universalista, humanista, de su trabajo. Si bien tiende a reconocer la particularidad cultural, esa diferencia es valorada como parte de una condición de igualdad básica, es decir, como una consecuencia del reconocimiento del otro y no de su negación. “Somos todos la misma cara humana”, enfatiza Marker. No hay, pues, un abismo ente la civilización africana y la europea; a pesar de su fascinación por lo exótico, Marker pretende ponernos frente a frente con los otros, mirar a los ojos a las otras sociedades. Esta idea seguirá siendo

desarrollada más adelante en sus obras: “Tenemos que entender a estas personas, con quien compartimos la historia como el aire que respiramos”, diría luego en *Domingo en Pekín* (1956), otorgándoles un lugar junto y no bajo los espectadores.

Si bien *Las estatuas también mueren* tiene un sustrato ensayístico, es más bien un documental de corte expositivo, casi educativo, que aún no toma la forma reflexiva característica de los trabajos posteriores de Marker. Es quizás este convencionalismo el que induce al autor a tender considerarla solamente como parte de un período de ensayo (Cooper, 2008). Es también, probablemente, el más naif de sus trabajos, como el propio Jean Rouch calificaría su obra (Rouch y Feld, 2003: 145). El cineasta-antropólogo consideraba, de hecho, que su diferencia fundamental con Marker radicaba en el excesivo optimismo de este último, probablemente relacionado con la intencionalidad política de su obra. Lo cierto es que en este trabajo Marker tiende a una excesiva generalización y simplificación en torno al “país” africano, que poco a poco irá disolviendo en su obra posterior.

Aún así, resulta interesante descubrir en *Las estatuas también mueren* muchos de los signos que marcan su punto de vista antropológico en documentales posteriores. La película narra con interés y consideración esa distante alteridad cultural, retratada no solo como belleza romántica, sino también por su calidad de sujeto de crítica social y política. La empatía cultural le permite a Marker iniciar una reflexión de fondo sobre su propia sociedad, desarrollando el movimiento clásico de la antropología no como mera observación de la diferencia, sino fundamentalmente como una “crítica cultural” (Marcus y Fischer: 1999). El formato de ensayo, además, se iría desarrollando paulatinamente en su trabajo posterior, comenzando por *Domingo en Pekín*.

La belleza de los objetos. Tal como se desprende de *Las estatuas también mueren*, la fascinación con lo exótico comienza con el encuentro de lo que se ha creado en mundos distantes. *Domingo en Pekín* devela esa fascinación, poniendo en juego los imaginarios previos que condicionan la experiencia de la alteridad cultural.

La película comienza, nuevamente, con una exploración sobre los objetos. Desde la aparición de los ideogramas de los títulos y los objetos icónicos chinos que aparecen luego, la seducción de la belleza de lo extraño toma posesión de la película. La música con toque infantil, de feria de juegos, es el telón de fondo de esta nueva exposición museística, esta vez personalizada y claramente situada. Los *souvenirs* chinos se encuentran en París, junto al icono de la Torre Eiffel, revelando el punto de partida desde donde surge el relato, tanto geográfico como temporal.

Como mencionábamos en un comienzo, el ímpetu viajero de Marker está profundamente influenciado por la lectura de los autores de libros de viaje; de hecho, el punto de partida de varios de estos proyectos es la intención de verificar las descripciones de lugares diferentes que aparecían en sus libros de infancia (Gauthier, 2002 en Lupton, 2005: 43). Marker nos cuenta al principio de *Domingo en Pekín* cómo este viaje que narrará está precedido por los sueños de niñez. Al viaje físico lo antecede el viaje simbólico; es una foto lo que marcaría su primer encuentro con China, y es la imaginación derivada de ella la que sustenta y le da sentido a este encuentro —o más bien reencuentro— con el otro. La emoción de llegar a China es innegable, bajo la sensación de “... estar en una imagen que pertenece a la infancia de uno. En mi imaginación aún puedo ver una ilustración de un libro que vi en mi infancia, sin saber exactamente a qué se refería (...) ¡...y aquí estoy!”.

A través del tono autobiográfico que toma la película, y que sería después una constante en su trabajo, *Domingo en Pekín* da la sensación de estar saliendo al mundo por primera vez. Este es su primer *travelogue* en sentido estricto, un cine de viaje que libera a ese viajero “de sillón” que, como los primeros antropólogos, se ha aproximado primero a los otros mediante un viaje virtual, a través de los libros y las películas.⁴ Marker, como los demás realizadores-trotamundos, apuesta por ir él mismo en la búsqueda de esos sueños, inspirados en aquellas mediaciones imaginarias juveniles y las numerosas imágenes flotantes sobre otredades exóticas.

La película tiene, asimismo, un corte más etnográfico que el de *Las Estatuas también mueren*, puesto que introduce el proceso de observación directa de China. Siguiendo las líneas del documental etnográfico clásico, apunta a la representación más o menos integral de la especificidad cultural china en Pekín, contándonos su experiencia al “estar allí” (Geertz, 1997). Su participación en la sociedad Pekinense es realizada mediante el acto físico del viaje y su carácter de testigo presencial en la tierra exótica. Comienza aquí a proveernos de esos datos que los espectadores esperan de este tipo de películas: prácticas extrañas, mundos cotidianos distintos, tal como suceden el pasaje sobre el boxeo chino. Estas prácticas son explicadas a Marker por aquellos que los antropólogos llamaríamos sus “informantes”, vale decir, las personas con las que se encuentra “ahí” y que le van traduciendo dichas prácticas culturales, incomprensibles por el espectador a primera vista.

4 A su vez, el consumo de relatos de viaje tiene durante el siglo XX un rol importante como incentivo de nuevos viajes, motivando a nuevos viajeros y productores de imágenes (Ruoff, 2006: 14). La idea del viaje en sí mismo deviene, además, en una institución de formación personal y desarrollo de un juicio particular del realizador-viajero sobre el mundo.

Marker, sin embargo, no se remite a describir lo que observa, o más bien, asume que lo observado no es solo lo que presencia, sino que está cruzado por un imaginario previo que le da sentido. Así, evidencia las mediaciones de las imágenes en la experiencia del encuentro cultural, tal como sugeriría el antropólogo Marc Augé (1998) en torno a toda experiencia de viaje y el contraste de expectativas que supone ese encuentro real con los supuestos previos del viajero. Así, al explicarnos la presencia de la arquitectura monumental china, Marker la califica como la “China de Marco Polo”, aludiendo mediante las imágenes de palacios y estatuas antiguas, la imaginación de un pasado remoto relatada en los libros. De la misma manera, la ciudad y su vorágine es “la China de las películas”, reforzando nuevamente ese diálogo con lo imaginario y contrastando la experiencia directa con las preconcepciones que la suponen. Marker nos hace tomar conciencia del rol de esas ficciones en la construcción del imaginario social occidental sobre lo exótico y sobre Oriente, así como sobre la misma realización del documental y su interpretación por el espectador.

Marker no se queda solamente allí. La interrelación entre imágenes y el conocimiento de los otros es, para el realizador, un proceso bilateral, condicionado por la interacción intercultural. La mirada, pues, no se circunscribe al que filma, sino también al observado, que puede también devolvernos nuestra propia imagen. En *Domingo en Pekín*, Marker juega a probar la imagen que los *otros* tienen de Francia y, por extensión, de los espectadores principales –suponemos occidentales– de la obra. El realizador les muestra un libro de fotos de Francia a un grupo de escolares chinas, que mediante esta manera observan curiosas al propio espectador. Se revierte así el proceso de exotización: la otredad es ahora europea, y son las escolares las que por un momento tienen el poder de la mirada sobre lo remoto. El texto, nos aclara Marker, está además en francés, por lo tanto no puede ser descifrado totalmente por las niñas chinas. El libro descontextualiza Francia y evidencia la imposibilidad de que el otro la comprenda cabalmente, como una totalidad, así como nosotros no podríamos hacerlo. Como un espejo, este gesto refleja entonces lo fragmentario de nuestras propias imágenes sobre los *otros* y cómo nuestro conocimiento sobre él depende en parte de nuestras fantasías previas sobre la otredad.

Como en *Las estatuas también mueren*, la preocupación por el presente del pueblo visitado está engarzada en su pasado y en las imágenes que tenemos sobre su presente, así como por una pregunta sobre su futuro. Esta yuxtaposición supone la documentación fílmica de las contradicciones entre la innovación y la tradición, la esperanza y la decadencia, y permite a Marker develar las tensiones propias de la modernidad. En este caso, el

pasado está representado por la arquitectura monumental y las prácticas de los ancianos. El futuro, por los avances tecnológicos y por los niños, que serán una imagen recurrente en todas las obras del período analizadas aquí. Este interés por el momento de transición a la modernización resulta fundamental para entender el tipo de mirada que Marker nos presenta sobre estas sociedades. Como Rouch, su preocupación central se relaciona con las sociedades tradicionales en contextos contemporáneos y no por un pasado estático de las mismas. Se enfrenta aquí, además, a la imposibilidad de la captura permanente de ese presente etnográfico. Cuando Marker les muestra la película a unos amigos de Pekín algunos años más tarde, le comentan que su imagen es ya anticuada, que China había sido así, pero que hacambiado (Cooper, 2008: 19). La preservación es, pues, fugaz; finalmente cautiva en la memoria.

A pesar de su espíritu crítico, *Domingo en Pekín* sigue siendo, vista hoy en día, una visión romántica del *otro*, cuyo etnocentrismo no es plenamente consciente. Esto sucede especialmente cuando se trata del proceso revolucionario que se vivía en China en ese momento: “La revolución China es contra el capitalismo, pero también contra las enfermedades y el polvo (...) el precio de la modernización no es tan alto si lo comparamos con el de lo pintoresco”, nos cuenta, aludiendo como ejemplo al caso de las mujeres con los pies deformados. Da la sensación de que el espíritu crítico de Marker se limita o tiende a oscurecerse bajo la idea de progreso, acorde a una intencionalidad menos reflexiva que la que tendrá luego. Tanto *Carta desde Siberia* (1958) como *El Misterio Koumiko* (1965), en cambio, irán profundizando esta dimensión.

“LA OBJETIVIDAD TAMPOCO ES LA RESPUESTA”. *CARTA DESDE SIBERIA* (1958)

Nos llega una carta de un lugar lejano, un *travelogue* que dialoga directamente con nosotros, relatándonos experiencias hermosas, extrañas, divertidas. El tono irónico y casi humorístico de *Carta desde Siberia* –raramente permitido en el relato etnográfico de los antropólogos– nos transportan suavemente por la riqueza de la experiencia vivida en este paisaje, probablemente el más remoto de todos los filmados.

El modo epistolar personaliza aún más el relato de lo que había hecho en *Domingo en Pekín* (1956). Decididamente autobiográfico, desde un yo semi-real y semi-ficticio, se nos va contando paso a paso, aunque sin un orden narrativo precisamente claro, la experiencia de un viajero en Siberia. Marker desarrolla aquí plenamente el estilo ensayístico al que tienden los

relatos de viaje (Ruoff, 2006: 11), que dan cuenta del encuentro con otros y del proceso mismo del viaje de manera episódica, fragmentaria, sensorial. Es, pues, una forma abierta, que usualmente une escenas sin consideración a una narración progresiva. El relato combina la exposición y el comentario del realizador en el flujo de las impresiones imaginarias del viaje. A diferencia del documental etnográfico más tradicional, Marker enfatiza un estilo dinámico separándose del formato monolítico que suelen adoptar ese tipo de obras.

La historia que se cuenta nuevamente tiene una posición clara, es relatada por un sujeto-viajero en particular, si bien este se sitúa desde distintas perspectivas. El narrador está compuesto de muchas dimensiones y por lo tanto es capaz de trabajar distintas aristas de la otredad relatada, dando cuenta de su complejidad. *Carta desde Siberia* parece el relato de muchos, en tanto disuelve al sujeto que narra. La historia se cuenta como un espiral, avanzando y retomando experiencias e imaginarios, cada vez desde distintas posiciones donde parte la imaginación y el viaje de encuentro con el otro.

Lo anterior se logra desmantelando los imaginarios previos y los prejuicios sobre el lugar visitado, y usándolo para dar forma a toda la película. El origen del relato se desplaza como el mismo viaje: “Te escribo desde el fin del mundo (...) desde el lugar oscuro (...) desde el lugar distante”. Como ocurría en el viaje a China, es el lugar de la fantasía desde donde se tiñen las palabras sobre Siberia: “Te escribo esta carta desde la tierra de la infancia. Entre los 5 y los 10 aquí es donde nos persiguieron los lobos (...) y viajamos en el transiberiano con nuestras pistolas y joyas”. El viaje se vive desde el imaginario infantil y también desde el de Marco Polo, el gran referente de la exploración etnográfica pre-científica, que nuevamente ocupa un lugar en la obra de Marker. La ficción pura se filtra en la referencia al Western, el cual se ocupa para explicar la aventura siberiana y su propia fiebre del oro a quienes se han educado bajo el imaginario cinematográfico occidental.

Con un toque etnológico, comparando sociedades de distintas partes del globo, el montaje de *Carta a Siberia* entrelaza la imagen observada y los sueños occidentales, los mitos siberianos y las anécdotas cotidianas del viaje. La expansión del lenguaje contribuye a este retrato impresionista y comparativo de Siberia, reconstruida a través de la animación, el paisajismo, la reiteración y el collage. Incluso el lenguaje publicitario, que sirve para explicar la importancia del reno en la sociedad siberiana, acerca al espectador a la comprensión de lo que significa ser el *otro*.⁵

5 Marker muestra aquí su interés en la animación y particularmente su influencia por las producciones de UPA en la década de 1950 (Lupton, 2005: 21).

Así como en sus trabajos anteriores, la película nos iguala con el *otro* exótico y obliga a mirarnos también a nosotros. El relato nos mira desde la referencia permanente al espectador, que está situado en el mismo tiempo, aunque en espacios diferentes, que la alteridad (“...ahora tú estás comiendo, mientras yo estoy viendo [esto]”). Como antes, Marker alude a la universalidad de lo humano que comparte un mismo momento histórico y a las diferencias culturales, que son todas partes del mismo mundo. Este espejo etnográfico nos devuelve también, nuevamente, la imagen de los otros sobre el espectador. Francia provoca el interés de los siberianos quienes, nos cuenta Marker, admiran los íconos de su cultura como Julio Verne y la Revolución Francesa. Ellos mismos no solo han observado a Francia, sino que se la han apropiado activamente a través de sus creaciones. Al hablar de su admiración por la cultura francesa en la película, escuchamos un acordeón parisino, que luego se transforma en una melodía cantada en ruso: un homenaje a Yves Montand que nos demuestra cómo la creación artística del otro también pasa por su imaginario sobre la belleza de nosotros/un-otro.

Las imágenes de *Carta desde Siberia* se refractan, además, en el proceso de filmación develado y en la reflexión sobre las posibilidades reales de conocimiento de ese *otro* lejano. Los *travelogues* suelen desarrollar la dimensión experiencial y performativa de la práctica cinematográfica y, en esta línea, Marker revela los dispositivos de la creación de la imagen documental. Desde un comienzo, cuando escuchamos el proceso de escritura bajo la forma de máquina de escribir, nos vinculamos a la praxis de la realización. “Mientras escribo, miro y recuerdo”, nos dice contándonos vívidamente, como todo antropólogo que ha ido a trabajo de campo, “que estuvo ahí”. Nos cuenta sobre el proceso de filmación, sobre el encuentro del equipo con los habitantes de Siberia, sobre sus asociaciones y el origen de sus interpretaciones. El acto mismo de filmar es parte del documental y no puede separarse del encuentro con el otro y de su representación etnográfica, tal como plantearía Rouch. La imagen de Marker sobre sus viajes deja aquí de ser simple o inocente. Su mirada sobre el otro es menos paternalista y el sarcasmo del narrador lo va liberando del romanticismo sobre su propio progreso. Observando a Siberia, la idea de modernización está repensada y puesta en entredicho, ironizando incluso el hecho de que los nómades de Siberia hayan ahora subido de categoría, al ser propietarios de la tierra y por tanto “civilizados”.

El gesto fundamental del documental que produce esa imagen, es el de relativizar la propia puesta en escena y por tanto la posibilidad de expresar efectiva y fidedignamente cómo es esa realidad distante. Probablemente el

momento más notable de la película es la discusión sobre las interpretaciones de una misma imagen. La filmación de la ciudad y sus trabajadores se repite tres veces, cada una superpuesta con un discurso distinto. Interpretaciones positivas, negativas y más neutrales de las imágenes mostradas, relatos a favor o en contra de la URSS, el texto conducirá inevitablemente a una visión más o menos deformada de lo que es “realmente” Siberia.

Pretender objetividad, puntualiza el realizador, no es garantía de un relato más comprensivo de lo que es Siberia: “Podría no distorsionar las realidades de Siberia, sin embargo aún las aislaría lo suficiente para admirarlas y distorsionarlas igualmente (...) Lo que cuenta es la motivación y la variedad”. La imagen sobre el otro difícilmente será completa; de hecho, esa posibilidad para Marker está expresada como un condicional: “Yo les mostraría paisajes, ríos, para que entendieran Siberia”, nos cuenta mientras nos muestra imágenes coherentes con esa narración, a la vez que sospecha de ella. El autor establece, así, un distanciamiento del propio acto de producir las imágenes, y nos explica esta ficción sobre la ficción de hacer un *travelogue* o un documental de tipo etnográfico. Son las condiciones mismas de representación las que imposibilitan el conocimiento total del otro, así como es la misma naturaleza de la alteridad la que cuestiona nuestra posibilidad de comprenderlo. Este último será el eje central de *El misterio Koumiko* (1965).

“KOUMIKO NO ES UNA JAPONESA TÍPICA... SI ES QUE ESO EXISTE”. EL MISTERIO KOUMIKO (1965)

El misterio Koumiko, inicialmente un proyecto documental sobre las olimpiadas de Tokio de 1964, es un retrato fragmentario del Japón de la década de 1960, a través del rostro de Koumiko Muraoka, una mujer que supuestamente Marker conoce por casualidad en la ciudad⁶ y que empieza a seguir en sus recorridos cotidianos por Tokio.

Desde un comienzo, Marker nos sitúa en una perspectiva anticolonialista. Despojado de la solemnidad de *Las estatuas también mueren*, nos introduce a Japón mediante una animación que caricaturiza la imagen civilizatoria sobre el Japón. Los dibujos muestran lo supuestamente “salvaje” de la tradición japonesa que contrarresta los estándares europeos de civilización. Como en las películas anteriores, la fantasía sobre este mundo lejano antecede al encuentro directo con ese mundo y está llena de prejui-

cios y expectativas sobre lo que es y debería ser el *otro*. Las fantasías sobre la sociedad japonesa son reiteradas a lo largo de la película mediante las noticias y los estudios sociológicos sobre Japón, repitiendo irónicamente los resultados de encuestas y sus cifras “reveladoras”. Las imágenes no solo no representan las cifras citadas, sino que a veces las ponen en cuestión, o bien las relativizan al contrastarlas con gestos cotidianos, que los números no alcanzan a demostrar.

En *El misterio Koumiko* la modernidad vuelve a ser retratada como una tensión, esta vez más compleja y más crítica que en las películas anteriores. Imágenes de la década de 1940 y de prácticas y ropas “tradicionales”, contrastan con la modernidad de la ciudad japonesa. Algunas prácticas modernas hacen además eco directo de la tradición. Así, Koumiko escucha el horóscopo por teléfono, que le anuncia que “debe respetar a sus mayores”. La hibridación de prácticas culturales no es lo único que resalta en esta tensión, sino también con los *otros* que se acercan críticamente a sus propias prácticas. Koumiko señala que, aunque los japoneses usan el horóscopo, duda que crean realmente en él. Deja de ser así un simple interlocutor pasivo sobre la sociedad a la que pertenece, para pasar a ser un informante activo y ciertamente reflexivo de su entorno. Marker la interroga, la cuestiona, y Koumiko abandona una posición de otredad infantil, sometida al paradigma romántico del “buen salvaje”.

El eje de este ensayo visual es, en cambio, la dimensión “misteriosa” del encuentro con el otro. Así como sucede en el África enigmática de *Las estatuas también mueren*, lo misterioso parece inherente al mundo exótico que se observa, inundado del halo romántico que impulsa el viaje a los lugares remotos. Es ese misterio fundamental el que seduce al viajero, el que motiva su registro en un *travelogue* y el que asegura luego su consumo en Europa. Es ese misterio también el que se encarna aquí en una mujer, como el arquetipo de lo numinoso y lo seductor. El rostro de Koumiko no es entonces una respuesta de nada, sino más bien una pregunta.

El título de la película hace referencia también a la imposibilidad de aprehender al otro en su totalidad. Ese *otro* no existe realmente como una “unidad” comprensible, abordable, simplificable. Es un conjunto múltiple de aristas, proyecciones e indefiniciones, las cuales no solo son difíciles de comprender para un observador externo, sino que para ese mismo *otro*. Koumiko, sabemos, es japonesa. Pero su identidad no es completa, sino fragmentada y debatida. Los límites que la definen no son claros y no se restringen a un lugar en específico. “¿Te sientes japonesa?”, le pregunta Marker, y ella responde que está confusa, que de niña, siendo de Manchuria, era extranjera. “Ahora debo ser japonesa”, reflexiona Koumiko. Su

⁶ La protagonista es, en realidad, una amiga del asistente de producción de la película, Koichi Yamada (Lupton, 2005: 227).

identidad cultural es, entonces, un acto de adaptación, dinámico, intercambiable, y no esencial. Tampoco su identidad se limita a Japón. Aunque el país la rodea y Marker explica a Japón a través de su recorrido urbano, Koumiko no es una mera representación de lo japonés “...no es un ejemplo de nada, que no es un caso, no es una causa, no es una clase”. Su individualidad no es reducible a su cultura, como consecuencia inevitable de su pertenencia social. Marker se niega a aplicar el reduccionismo típico de este tipo de películas, desafiando una simplificación que no aplicaríamos a nuestro propio país o grupo social, pero que se nos aparece insistentemente al relatar la alteridad.

Las identidades que propone Marker aquí son fluidas, jugando en los bordes de esa otredad. Koumiko conoce a fondo la cultura francesa, le habla al realizador en su propio idioma e incluso alude a algunos de sus propios referentes. Ello la posiciona plenamente al nivel del realizador, subvirtiendo la aproximación asimétrica de la película etnográfica o de viaje clásica. El relato es, pues, efectivamente dialógico y ya no unidireccional, como aspiraría la antropología compartida de Jean Rouch. Para el antropólogo, el realizador debía abandonar el monopolio de la observación y ser él mismo objeto de las observaciones del otro. Koumiko recuerda, por lo mismo, al Edward Robinson de *Moi un Noir* (Rouch: 1958), cuyo diálogo/monólogo devela la centralidad de punto de vista, permitiendo una comprensión profunda de su mundo.

Por lo demás, tal como *Moi, un Noir*, en *El misterio Koumiko* hay un importante componente de etnoficción. Luego de filmar en Tokio, Marker le encarga a Koumiko que grabe las respuestas a sus preguntas y se las envíe, convirtiéndose en el texto que escuchamos gran parte de la película. El formato epistolar permite entonces un intercambio que no se limita al momento de la filmación, pero que se va construyendo posteriormente al viaje. No sabemos cuánto de real y cuando de creación imaginaria hay en Koumiko. Sus palabras pueden ser respuestas fabricadas, guiadas siempre por el propio Marker y, sin embargo, aluden a cierta verdad detrás de ella: “Todo lo que ha pasado podría ocurrirme también a mí”, dice Koumiko, abriendo el espacio para que a través de esa ficción podamos acercarnos a una verdad subyacente sobre sí misma y su realidad social.

Siguiendo la línea de sus trabajos anteriores, la alteridad cultural también se observa de manera imaginaria, integrando imágenes y sensaciones registradas en el viaje, con superposiciones textuales que no las revelan literalmente. Koumiko y Japón se hacen inteligibles a través de su propia mirada, que se devuelve a los espectadores mediante el encuentro intercultural. Esa disminución de la brecha de la diferencia cultural se propone

en *El misterio Koumiko* más poderosamente que en toda la obra anterior de Marker. De esta manera, por ejemplo, el autor nos muestra un cartel que anuncia el estreno de la francesa *Los paraguas de Cherburgo* (Demy, 1964) en Tokio. Un corte nos lleva luego a los mismos/otros paraguas en la ciudad, transponiendo a Europa y a Japón en las imágenes. Las conexiones nos revelan sus semejanzas estéticas y humanas, reemplazando la pura diferencia irreducible por un puente entre ambas sociedades.

La apropiación imaginaria del otro sobre el nosotros explora, como ya anunciaba en *Carta de Siberia*, las sutilezas y contradicciones de los procesos de intercambio cultural. Las imágenes del *Dreamland Fun Park* de Tokio, son un ejemplo de ello. El “pintoresco” pueblo europeo reproducido allí está lúdicamente resguardado por japoneses vestidos de soldados británicos, mostrando a Europa vista a través de los ojos del otro, como un sueño, una fantasía. El exotismo revertido revela a la vez admiración, humor e ironía. El parque de diversiones no es, pues, solo un signo de sumisión o de aculturación por parte del otro, sino una adjudicación legítima de sus signos.

Si bien Marker sigue criticando los procesos de asimilación cultural como consecuencia de la expansión mundial europea, deja aquí espacio a los *otros* para cuestionar este supuesto o para pensar sobre él. En el momento es que muestra los maniqués de las tiendas, todos de rasgos europeos y ojos grandes, Marker interroga a Koumiko, cuestionando su adecuación a criterios estéticos occidentales. Ella le responde devolviéndole su apreciación por la belleza occidental. Le dice que el patrón de belleza japonés está “pasado de moda” que “gusta de otro tipo de cara, más divertida (...) además es asombroso que los ojos europeos tengan distintos colores”. Asimismo, al preguntarle por la belleza de los niños japoneses, Koumiko opina que son lindos, “pero nunca van a ser ángeles” como los europeos. Europa se observa así a través de la mirada del otro y su sorpresa torna ahora misteriosa, exótica, a Europa. Se invierte así el resultado básico del viaje de descubrimiento, porque no solo lo extraño se familiariza mediante el relato, sino que también lo familiar se vuelve extraño; la vuelta final del gesto antropológico.

Desde su surgimiento, casi al mismo tiempo que el nacimiento del cine, las películas de viaje han permitido cierto acceso imaginario al mundo, reconstruyendo a su vez la imagen de Occidente sobre lo exótico. La construcción cinematográfica en el *travelogue* y en la etnografía visual, ha redimensionado el espacio, reduciéndolo y haciéndolo aprehensible tanto para el viajero como para el espectador. El relato de viaje, mediante esta reconstrucción imaginaria del mundo, refleja cierta visión romántica

sobre el modo de ser en él, de atrapar el espacio geográfico y a sus *otros* habitantes a través de las imágenes. De ahí la frase del documentalista pionero Burton Holmes, que se refiere al acto de viajar como el de “poseer el mundo” (en Ruoff, 2002). La expresión sintetiza el gesto dominador del aventurero/cineasta quien, como extensión o avanzada del proceso colonizador, usualmente se ha encarnado en un hombre blanco de origen Euroamericano (Griffiths, 2002, Rony, 1996). Este gesto es también el origen del relato de exploración científica –entre los que podemos situar la etnografía clásica– usualmente liderado por un expedicionario de las mismas características anteriores. Sus imágenes, para dar cuenta del otro, objetivan tanto el proceso del encuentro como a las sociedades retratadas en las películas, de acuerdo al paradigma moderno, como la medida de todas las cosas.

Chris Marker surge en medio de este paradigma. Seducido por él, comienza su trabajo como un viajero más, de esos que parten de un centro claro –Europa– para ir a “descubrir” el mundo y traerlo de vuelta a casa. Sin embargo, Marker es un viajero inconformista, uno cuyo continuo aprendizaje en el proceso del viaje, va resituando los significados de los supuestos que movilizaron su partida. Heredero de las premisas occidentales que hacen posible un cine de encuentro cultural, toma estas tradiciones, las moldea, las da vuelta. Sin dejar de estar fascinado por el *otro*, interpela tanto a la razón que lo hace visible como las ilusiones que lo rodean. Sin abandonar la belleza del imaginario que le pertenece, cuestiona los modelos absolutos que lo acompañan, desafiando aquella fantasía de apropiación y control simbólico del mundo por parte de la modernidad europea. El impulso y el trayecto del viaje, para Marker, deja de ser unidireccional. Sus límites dejan de ser claros. Y los *otros* dejan de ser un objeto reducible al conocimiento de la sociedad del viajero. Su mirada se abre al diálogo con los *otros*, a una relación compartida que integra a ambos sujetos del encuentro intercultural.

El gran gesto antropológico de Marker es un viaje de comprensión onírico a la vez que realista de los otros, un relato de encuentro inacabado. En la última escena de *El Misterio Koumiko*, nos deja suspendidos en un tren en movimiento. Koumiko, que no ha dejado de moverse en la película, no ha dejado tampoco de mutar y multiplicarse: “Hay un millón de mujeres en Japón, y más en el mundo”. Hay un millón de fragmentos, hay un millón de lugares misteriosos, hay un millón de *otros*. No terminan de comprenderse con cada nueva película, con cada nuevo viaje.

REFERENCIAS

- Augé, M. *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*. Barcelona: Gedisa, 1998.
- Cooper, S. *Chris Marker*. Manchester: Manchester University Press, 2008.
- Clifford, J. *The predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*. Cambridge: Harvard University Press, 1988.
- . *Routes: travel and translation in the late twentieth century*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1997.
- Geertz, C. *El antropólogo como autor*. Barcelona: Paidós, 1997.
- Griffiths, A. *Wondrous Difference: Cinema, Anthropology, and Turn-of-the-Century Visual Culture*. New York: Columbia University Press, 2022.
- Lupton, C. *Chris Marker: Memories of the future*. London: Reaktion Books, 2005.
- Marcus, G. E., y M. M. J. Fischer. *Anthropology as cultural critique: An experimental moment in the human sciences* (2nd ed.). Chicago; London: University of Chicago Press, 1999.
- Piault, P. ‘The “cine-transe” and the reign of the subject: Jean Rouch’ En Engelbrecht, B., *Memories of the origins of ethnographic film*. Frankfurt am Main; Oxford: Peter Lang: 2007, 363-375.
- Rony, F. T. *The third eye: Race, cinema, and ethnographic spectacle*. Durham, NC; London: Duke University Press, 1996.
- Rouch, J., y S. Feld. *Ciné-ethnography*. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 2003.
- Ruoff, J. “To Travel is to Possess the World” En *Visual Anthropology*: Published in cooperation with the Commission on Visual Anthropology, 2002, 15:1, 1-2.
- . *Virtual voyages: Cinema and travel*. Durham, N.C.; London: Duke University Press, 2006.
- Stamples, A. “The last of the great (foot-sloggin) explorers. Lewis Cotton and the ethnographic imagination in popular travel film” En Ruoff, J. *Virtual voyages: Cinema and travel*. Durham, N.C.; London: Duke University Press, 2006.



Les statues meurent aussi (1953)



Lettre de Sibérie, (1957)



Le Mystère Koumiko (1965)

EL COLECCIONISTA Y SUS GEOGRAFÍAS

MARÍA LUISA ORTEGA

*Rien n'est plus beau que Paris, sinon le souvenir
de Paris. Et rien n'est plus beau que Pékin, sino le
souvenir de Pékin. Et moi, à Paris, je me souviens de
Pékin, et je compte mes trésors.
Dimanche à Pékin (1955)*

Cualquier retazo de los comentarios de las películas de Chris Marker, cual fragmento de un espejo quebrado, se nos ofrece como una suerte de microcosmos donde se refleja toda su obra, tan amplia y polimorfa como constante en sus preocupaciones por el pensar el mundo, sus imágenes y el sujeto que las organiza, tres instancias mutables y cuyas relaciones variables se hallan siempre atravesadas por el tiempo, por la memoria del pasado, del presente y del porvenir. Cualquiera de esos retazos nos invita a emprender un itinerario por sus trabajos audiovisuales, artísticos y multimedia, que será siempre diferente y divergente en sus énfasis y matices, pero también similar y convergente al reconocer los signos inimitables de su escritura acrisolada por una acerada inteligencia e ingente saber.

En esta ocasión nos dejamos invocar por la imagen del viajero coleccionista que acumula y hace, cual pirata en su cueva secreta, puntual recuento de sus tesoros. En cualquiera de sus trabajos, Chris Marker se muestra como el gran montador¹ y ensamblador de piezas recolectadas por doquier a lo largo y ancho del planeta, pero nos detendremos en cuatro privilegiados momentos, cuatro obras que jalonan su trayectoria y parecieran dividirla en ciclos: *Si j'avais quatre dromedaires* (1966), suma de sus años como trotamundos y ejercicio reflexivo sobre el acto fotográfico; *Le fond de l'air est rouge* (1977), donde sus imágenes y su voz acompañan a las de otros muchos que han luchado durante los diez años precedentes en los múltiples frentes políticos y revolucionarios en todo el mundo, componiendo una suerte de cierre de su ciclo militante; *Sans soleil* (1982), la película con que renace como autor cinematográfico indiscutible a nivel internacional, después de aquel ciclo en el que su nombre había quedado disuelto en un nosotros colectivo, y donde las imágenes y palabras del viajero Sandor Krasna/Chris Marker, improntas

¹ María Luisa Ortega. "El gran montador: fotografía y documental en la obra de Chris Marker", en Rafael R. Tranche (ed.), *De la foto al fotograma. Fotografía y cine documental: dos miradas sobre la realidad*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid/Ocho y Medio, 2006, 211-230.

de las diversas geografías y temporalidades del planeta, son sometidas a incesantes mediaciones y tensiones para componer el mejor ensayo del cineasta sobre la memoria y la muerte; y, finalmente, *Immemory* (1998), la entrada definitiva de Marker en el universo de las nuevas tecnologías, un CD-Rom donde los cientos de tesoros visuales que componen los fragmentos de su memoria van a ser sometidos al régimen de la geografía, entendida esta en sus acepciones tanto físicas como imaginarias.

La imagen del coleccionista nos permite, además, comprender en toda su extensión esa definición querida por muchos de Marker como un hombre del siglo XVIII y del XXII a un mismo tiempo. Edgardo Cozarinsky definía su mirada como enciclopédica en el sentido del Siglo de las Luces, no de una conciencia adquirida, rígida y transmitida, sino como instrumento para modificar nuestra percepción del mundo que comenzaría por el catálogo, esbozaría después un principio de orden para subvertir nuestro efecto de reconocimiento y se deslizaría finalmente hacia el descubrimiento, procedimiento que recordaba a la tesis de Jorge Luis Borges en *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*.² Sin lugar a dudas, Marker podría ser un habitante de la cultura de Tlön que concibe el universo como una serie de procesos mentales y no un conjunto de objetos en el espacio, donde cualquier principio causal responde a la asociación de ideas en lugar de al orden espacio-temporal de las historias y las geografías establecidas. Podría encarnar a cualquiera de aquellos metafísicos de Tlön. Lo podemos imaginar como miembro de la escuela que negaba el tiempo pensando el presente como indefinido y el pasado, sin más realidad que ser recuerdo del presente, que daría sentido a su definición de la política como “la historia en presente”³ y a sus trabajos abiertamente militantes. O de aquella para la que, mientras dormimos aquí, estamos despiertos en otro lado, que nos permitiría pensar en los vasos comunicantes entre la vigilia y el sueño, la realidad y la utopía, que jalonan su creación y por los que *La Jetée* (1962) es el “inconsciente político” de *Le Joli mai* (1962).⁴ O, en definitiva, comulgando con aquella otra fábula para la que todo el tiempo ha transcurrido ya y la vida no es sino un recuerdo crepuscular, falseado y mutilado, de un proceso irrecuperable, sensación que transmiten la enunciación y el montaje de los segmentos menos esperanzados de su filmografía sobre los que planea la cercanía de la muerte como el final del viaje.

Pero podría ser igualmente habitante del universo inverso, aquel donde todo se piensa a través de la geografía de los objetos, cuyos ordenamientos,

a la manera de los gabinetes de curiosidades de los siglos XVI con tesoros acumulados de todo origen y condición, trazan insospechadas relaciones que convierten lo familiar en extraño y lo extraño en familiar, subvirtiendo el reconocimiento para dar lugar a un hallazgo que no se acomoda a las categorías establecidas sobre el espacio o el tiempo. En suma, la geografía y el tiempo (memoria e historia) son términos convertibles el uno en el otro: “je vous écris d’un pays lointain; je vous écris d’un pays d’enfance / os escribo desde un país lejano; os escribo desde un país de infancia”, insistirá la narración en *Lettre de Sibérie* (1957). De ahí, las constantes búsquedas de Marker por romper con la linealidad del tiempo cinematográfico, incluso dentro del propio filme, y por construir geografías imaginarias y artificiales donde espacio y tiempo puedan permutarse. La búsqueda encontrará, finalmente, en las nuevas tecnologías y en la imbricación de estas con la instalación museística, sus mejores aliados. Los programas informáticos utilizados en la película *Level Five* (1997) y el CD-ROM *Immemory* (1998), sobre todo la arquitectura interactiva de este último, le permitirán simular el carácter aleatorio y caprichoso de la memoria que el filme no puede ofrecer.⁵ La instalación multimedia interactiva *Zapping Zone (Proposals for an Imaginary Television)* (1990-1997, producción del Musée National d’Art Moderne-Centre George Pompidou) liberará al espectador de las servidumbres de linealidad espacio-temporal para componer (y pensar) una televisión imaginaria a partir de los recorridos elegidos a través de fotografías, vídeos y programas informáticos organizados en “zonas”, en homenaje a su querido Andrei Tarkovski. En las tecnologías y en el museo podrá explorar la creación de espacios artificiales para someter a las imágenes y la memoria a los tiempos aleatorios de los actos del visitante.

El coleccionista viajero que exhibe, en estos nuevos medios, parte de los tesoros acumulados durante décadas se manifestó originalmente en el soporte antiguo del libro. Para la editorial Seuil –en la que había publicado su primera y única novela, (*La coeur net*, 1949) y su ensayo sobre Jean Giraudoux (*Giraudoux par lui-même*, 1952)– creará y diseñará la serie *Petite Planète* (1954-1958).⁶ En ella, el concepto de libro de viaje, de guía, se reinventa no solo porque en los volúmenes se hayan incluido contenidos y relatos poco habituales que rompen con el retrato idílico de los países en cues-

2 Jorge Luis Borges, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941), incluido en *Ficciones*. Madrid: Alianza Editorial, 1971.

3 “Terminal Vertigo”, entrevista con Chris Marker, *Monthly Film Bulletin* (nº 606, 1984).

4 Así lo define Catherine Lupton en *Memories of the Future* (Londres: Reaktion Books, 2005).

5 Cf. Entrevista con Jean-Michel Frodon. *Le Monde*, 20 de febrero de 1997.

6 Marker aporta, además, fotografías para tres volúmenes de la serie: *Chine*, de Armand Gatti (1956), *Portugal*, de Franz Villier (1957) y *URSS*, de Jean Marabini (1959). Aunque la serie continuará, el nombre de Marker desaparece de la misma a partir del volumen 19 dedicado a la India (1958). Recordemos que un año antes del libro de Gatti –quien lo acompaña en el viaje que dará lugar a *Lettre de Sibérie*– Marker ha realizado *Dimanche à Pékin* (1955), filmado en un viaje a China en septiembre de 1955. Un análisis pormenorizado de las operaciones de montaje entre texto e imagen a partir del volumen sobre Portugal puede encontrarse en Susana S. Martins, “Pétit Cinéma of World or the Mysteries of Chris Marker”, *Image & Narrative*, vol. 11, nº 1 (2010).

tión, o porque el reportaje y la historia (y actualidad) política o cultural se hayan hibridado con las impresiones subjetivas con tintes, en ocasiones, poéticos, que invitan a una conversación entre el lector y el autor. También porque constituyen ensayos en los que la relación entre la palabra y la imagen rompe las normas de la ilustración y complementariedad al uso. Algunos hablarán de montaje cinematográfico para describir esta suerte de “mise-en-pages” que se acerca a la “mise-en-scène” fílmica, como el montaje paralelo que utiliza en *Le Coeur net*.⁷ Igual que en sus filmes, junto a la fotografía actual, se montarán grabados, postales, dibujos, sellos o anuncios publicitarios en secuencias marcadas por afinidades visuales o yuxtaposiciones inesperadas que generan esa sensación de aleatoriedad que el viaje propicia y donde el fragmento, el hallazgo puntal o el reconocimiento es irreducible al discurso o al relato plenamente articulado.

Si j'avais quatre dromadaires se inicia con la cita del poema de Apollinaire *Le Dromedaire*, dedicado a Don Pedro de Alfarrobeira,⁸ quien con sus cuatro dromedarios recorrió el mundo y lo admiró. El poeta nos dice en el último verso: “Il fit ce que je voudrais faire / Si j'avais quatre dromadaires / Hizo lo que yo querría hacer / Si tuviera cuatro dromedarios”. Marker había encontrado los primeros dromedarios con los que recorrer el mundo en la red de actividades, relaciones y asociaciones, ligadas a la educación popular, la renovación cultural en la Francia de posguerra y las complicidades y compromisos políticos gestados en la Resistencia, que ocupan a Marker en los años cuarenta y cincuenta.⁹ El grupo *Peuple et Culture* –surgido de los maquis de Grenoble y que en estos años vincula sus acciones a las de *Travail et Culture* (afín al partido comunista, donde Marker conocerá a Alain Resnais y a André Bazin)– patrocinará su primera incursión en el cine, *Olympia 52* (1953), un filme sobre los Juegos Olímpicos de Helsinki en los que, por primera vez, participa la Unión Soviética. Su implicación en misiones de la UNESCO para poner el cine al servicio de la *éducation de base* lo llevará a Estados Unidos, Canadá y México, país que visita en 1953 y al que dedica su segundo filme imaginario (*Soy México*, 1965),¹⁰ publicado en el segundo volumen de sus *Commentaires* (1967).¹¹ *Dimanche à Pékin* (1955) se filmará durante un viaje organizado por

la revista *Amitiés Franco-Chinoises* en el que Marker se enrola como redactor de la revista de la izquierda católica *Esprit*, donde colaboraba desde 1947 con textos que anticiparán las “actualidades imaginarias” transferidas del papel al celuloide en *Lettre de Sibérie* (1957). Esta obra nace de una propuesta de la *Revue France-URSS* y del Ministerio de Asuntos Exteriores soviético. De un viaje a Corea del Norte en 1958 –posiblemente como preparación de un proyecto fílmico a realizar con su camarada Armand Gatti– surge el libro-foto *Coréennes* (1959), primero y único de una serie de Seuil titulada, a la sazón, “Court métrage”, donde la “mise-en-pages” de ciertas secuencias fotográficas capitalizan la experiencia de *Petit Planète* y preludian *La Jetée* (1961). Si un encargo del productor Wim van Leer conducirá sus pasos a Israel para filmar *Description d'un combat* (1960), país que Marker presenta como un conjunto enigmático de signos a descifrar donde la tradición y la modernidad inscrita en ellos invita a pensar en un futuro igualmente misterioso, sin duda, el corazón lo mueve a Cuba. La vitalidad y el ritmo de la revolución en marcha pareciera contagiar a nuestro coleccionista y liberarlo temporalmente de su afán: las imágenes de *Cuba sí* (1961)¹² se exhiben, casi siempre, en un brillante presente, eluden el juego de distanciación y de mediación temporal a las que han estado sometidas aquellas otras filmadas o fotografiadas en viajes precedentes, aunque no a la implacable ironía y reflexividad sobre los estereotipos del exotismo. Incluso la narración cede el paso a la imagen y a la palabra de Fidel sin anclajes en la entrevista que la película incluye, gesto que anticipa la incursión de Marker en el cine directo con *Le Joli mai* (1962), filmada en París.

“París, esa ciudad que deseáramos descubrir al alba sin conocerla. Esa ciudad a la que deseáramos llegar sin memoria, a la que deseáramos regresar después de mucho tiempo para saber si las cerraduras se abren aún con las mismas llaves, si todavía hay en ella la misma dosis de luz y bruma, de aridez y ternura, si todavía hay una lechuza que canta en el crepúsculo, un gato que vive en una isla...”. Pero no podía ser así, de ahí el deseo expresado en el comentario del filme. El viajero coleccionista se transmuta para sumergirse en la realidad de París y “en el descubrimiento algo embriagador del cine directo”, de lo que resulta un retrato áspero de la ciudad en la que habita. Quizás por esa imposibilidad de ser un viajero en la geografía de París, en el día de descanso del equipo, fotografió “una historia de la que no entendía gran cosa”,¹³ *La Jetée* (1962), una historia localizada en el subsuelo del París asolado por la Tercer Guerra Mundial acerca de un hombre que viaja en el tiempo. En el apartado “Viaje” de *Immemory* Marker afirma: “Como

7 Jacques Chevallier, “La caméra et le porte-plume selon Chris Marker”, *Imagen et son* (nº 161-162, 1963), 4.

8 Infante de Portugal que, entre 1418 y 1428, recorrió las “Sete partidas do mundo” (Europa y Tierra Santa, principalmente).

9 Sobre todo ello, véase Thomas Tode, “Fantasma Marker: inventario antes del film”, en María Luisa Ortega y Antonio Weinrichter (eds.), *Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker*. Madrid: T&B, 2006.

10 El primero, “L'Amérique insolite”, fue publicado en el primer volumen editado en 1961. Ambos se hallaban vinculados, además de sus propios viajes, a sendos proyectos fílmicos de François Reichenbach, *L'Amérique insolite* (1958) y *Soy México* (1968).

11 Los dos volúmenes de *Commentaires* fueron publicados por Seuil, en 1961 y 1967. En el primero aparecían las narraciones de *Les statues meurent aussi* (documental de Alain Resnais), *Dimanche à Pékin*, *Lettre de Sibérie*, *L'Amérique insolite*, *Description d'un combat* y *Cuba sí*. En el segundo, *Le mystère Koumiko*, *Soy Mexico* y *Si j'avais quatre dromadaires*. Nuestras citas de comentarios de estas películas están tomadas de estas fuentes.

12 *Cuba sí* será el segundo tropiezo de Marker con la censura francesa después de *Les statues meurent aussi*.

13 Esta y la cita precedente están tomadas de una de las pocas entrevistas concedidas por Marker, en este caso al diario *Libération* (3 de marzo de 2003).

muchos niños de mi generación, *La Famille Fenouillard* fue, con Julio Verne, mi primera ventana sobre el vasto mundo y no forzaría el trazo si afirmo: la mayor parte de mis viajes tuvieron como objetivo ir a verificar en el sitio las enseñanzas de ese libro fundador”. Como ha mostrado Guy Gauthier,¹⁴ muchos otros son los referentes textuales y visuales, procedentes de los libros ilustrados del siglo XIX, que acrisolan las “imágenes de infancia” con las que Marker recorre, reconoce y reconstruye el mundo en sus viajes, textos y filmes. “Soñaba con Pekín —relata la narración de *Dimanche à Pékin*— hacía treinta años, sin saberlo. Tenía en el ojo el grabado de un libro de infancia, sin saber de dónde era exactamente, y era exactamente a las puertas de Pekín: la avenida que conduce a las tumbas de los Ming. Y un buen día, allí estaba yo”. “Os escribo desde un país lejano [...] Os escribo desde el fin del mundo [...] Os escribo desde el país de la infancia” —recordemos, decía en *Lettre de Sibérie*— invocando seguidamente a Verne, entre otros. En *La Jetée*, situada en reales e imaginarias geografías parisinas, presentes y futuras, la “imagen de infancia” que persigue al protagonista en sus viajes en el tiempo es la de su propia muerte. Tiempo y espacio se transmutan y se convierten en variables inciertas del viaje: ahora el “allí estaba yo” remite a la dramática conciencia de que el recuerdo de una imagen de infancia es un “souvenir d’un avenir”,¹⁵ la memoria de la muerte futura.

El primer ciclo filmográfico markeriano, asociado a su imagen como trotamundos, posiblemente no podría haberse cerrado antes de conocer el país que lo obsesionará el resto de su vida: Japón. El cineasta viajaba con la intención de realizar una obra sobre las Olimpiadas de Tokio (1964), pero sus planes supuestamente se desvían al encontrarse con la joven Kumiko Muraoka, protagonista de *Le mystère Koumiko* (1965). El retrato femenino, que puebla las portadas y los interiores de los libros que escribe o diseña y toda su filmografía anterior,¹⁶ se convierte ahora en protagonista absoluto a través de un personaje, cruce de la Kumiko real y de la imaginación markeriana. Este retrato le permite pensar en el misterio de la diferencia (cultural, de género) y componer una banda sonora marcada por el diálogo

y/o la epístola habituales en su cine (*Lettre de Sibérie*, *Si j’avais quatre dromedaire*, *Le tombeau d’Alexandre*, *Sans soleil...*).

En los primeros minutos de *Si j’avais quatre dromedaires* se inserta una cartela con esta frase, atribuida al personaje del fotógrafo¹⁷ de *Les Mariés de la Tour Eiffel* de Jean Cocteau: “Puisque ces mystères me dépassent, feignons d’en être l’organisateur”. Ninguna otra expresión podría definir mejor no solo el filme que estamos viendo, sino cómo Marker se enfrenta a los misterios del mundo reorganizándolos a partir de las huellas que de ellos posee inscritas en fotografías, imágenes filmadas y otros tesoros visuales acumulados; la forma en la que concibe el relato como puesta en orden (asociativo, disyuntivo, azaroso e inesperado) de fragmentos de toda condición en una suerte de bricolaje donde el pensamiento y la emoción se funden sin solución de continuidad; la manera en que esta organización piensa el mundo a través de la mediación del registro fílmico o fotográfico. Reorganiza imágenes que son, antes que nada, eso, imágenes que acumulan marcas, signos y significados determinados por sus desplazamientos en el tiempo y en el espacio.

Si j’avais..., como decíamos, cierra un primer ciclo fílmico en que todos estos dispositivos han sido explorados para pensar en las otras geografías y tiempos de la historia y sus habitantes. Por una parte, ha ejercitado los choques entre la familiaridad del reconocimiento y la extrañeza de lo familiar; por otra, la puesta en cuarentena de las imágenes que confirman el tópico (exótico, político y cultural) y prometen la representación certera de la realidad, cuestionamiento ejercido a través del montaje y la voz (como en la célebre secuencia tripartita de *Lettre de Sibérie* con tres versiones, ninguna justa, de la misma realidad). En suma, ha construido un orden inestable con fragmentos del mundo irreductibles a la clasificación, como lo era Kumiko que “no es la japonesa modelo, suponiendo que esa especie exista. Ni la mujer modelo, ni la mujer moderna. No es un caso. No es una causa. No es una clase. No es una raza. No se parece a otras mujeres, o más exactamente, solo se parece a aquellas mujeres que no se parecen a otras mujeres”. Con estos andamiajes, en *Si j’avais...*, un fotógrafo y dos amigos conversan¹⁸ sobre un álbum de fotos tomadas por todo el mundo (Escandinavia, China, Israel, Cuba, Corea del Norte, la Unión Soviética

14 En Chris Marker, *écrivain multimédia au voyage à travers les médias* (Paris, L’Harmattan, 2001) y en “Images d’enfance”, *Théorème*, 6 (2002), artículo este último traducido e incluido en Ortega y Weinrichter (eds.), *op. cit.*

15 *Souvenir d’un avenir/Memorias del porvenir* es el título de un filme que firma junto con Yannick Bellon en 2001 sobre la fotógrafa Denise Bellon, madre de la co-directora. Hemos analizado monográficamente esta película, viendo en ella las operaciones habituales de Marker en la representación del pasado como memoria del futuro, en María Luisa Ortega, “Souvenir d’un avenir/Recuerdos del porvenir (Chris Marker y Yannick Bellon, 2001)”, en Ramón Esparza y Nekane Parejo (coords.), *Solos ante la cámara. Biopics de fotógrafos y cineastas*. Barcelona: Luces de Gálbo, 2012, 24-30.

16 La mujer y lo femenino son otra constante en su obra altamente significativa. Como muestra, vale un botón: en el primer filme del colectivo SLON creado por Marker, *A bientôt j’espère* (1967-68) difiere notablemente de muchos otras películas político-militantes del período por la presencia y la voz de las mujeres; el año siguiente Pol Cèbe filma *Classe de lutte* (1968) como parte del grupo Medvedkine auspiciado por Marker, donde la mujer será protagonista del retrato de la lucha obrera.

17 Marker cambia el género del personaje, en la medida en que el cartel en la película reza: “La photographe des Mariés de la Tour Eiffel, Jean Cocteau”. Esta pieza de Cocteau inspira varios dispositivos del filme, desde la primacía de la fotografía a la estructura sonora como comentarios sobre una representación. Igualmente, no es baladí que la película cite al inicio a Apollinaire e inmediatamente después a Cocteau, exploradores literarios de las vías del surrealismo y el dadá, que Marker recorre a su modo en las asociaciones insólitas que planean en su toda su obra.

18 El ingeniero de sonido Antoine Bonfanti, miembro del equipo de esta y otras películas de Marker, nos relata cómo los actores decían su texto sin ver las imágenes, habiendo estado ya completamente concluidos el montaje y la escritura del comentario. Cf. *Positif*, nº 433, 1997, 93.

y Francia) en los últimos diez años (entre 1956 y 1966), álbum indudablemente atribuible al viajero Marker. Dialogan sobre la fotografía, la civilización y el progreso humanos, las diferencias entre unas culturas y otras, sus formas de mirar; sobre la muerte, la vida, la injusticia y sobre los ideales revolucionarios que, en la segunda parte del filme, se apuntan como el Jardín de la utopía hacia el que muchos ya caminan de forma tan decidida y explicita como lo hará la actividad cinematográfica de Marker desde el año siguiente. En 1967 produce el filme colectivo *Loin du Vietnam*, película que marcará un antes y un después en la historia del cine militante (europeo) y que, como señala Manuel Vidal Estévez, simboliza además una especie de *passage à l'acte* de toda una generación de cineastas respecto a la política.¹⁹ Toda la obra de Marker es implícitamente política, pero en este momento se inicia el ciclo explícitamente político de su carrera.

Hasta 1977, no volverá Marker a firmar un filme como director en solitario: el monumental *Le fond de l'air est rouge*. En estos diez años en los que su actividad se subsumirá en las acciones de los colectivos que él mismo promueve (SLON, los grupos Medvedkin, ISKRA) y acompañará a toda suerte de utopías, luchas y revoluciones. En este período, se anula la diferencia entre las imágenes propias y ajenas, al igual que el *yo* (ese enunciador que en la filmografía markeriana precedente ha asumido múltiples personalidades y alias haciendo siempre incierta su atribución a una subjetividad unívoca) se disuelve en el *nosotros*. Cuando aparezca un *yo* enunciador/filmador lo hará en un filme excepcional dentro de este ciclo: *L'Ambassade* (1974, con la única atribución de autoría a la producción de E.K.F.). “Esto no es un filme. Son notas tomadas día a día, en realidad comentarios a otras notas escritas cuando no filmaba. Aunque fuera para hacer una demostración de las posibilidades del Super-8, habría preferido hacerlo en otro sitio distinto a esta embajada y con otros personajes diferentes a los refugiados políticos”, un peculiar comentario inicial para una película que parece lo que no es: un diario fílmico, supuestamente encontrado en una embajada francesa, en el que se registran la convivencia y las discusiones acaloradas de un grupo heterogéneo de hombres y mujeres políticamente activos y refugiados en una embajada tras un golpe de estado que el espectador, sin escapatoria, ubica en Chile.²⁰ Sobre estas imágenes, el discreto y privile-

giado observador anónimo apunta verbalmente sus comentarios. El último plano, con la Torre Eiffel vislumbrada tras la ventana, nos develará la impostura: hemos visto una ficción, una suerte de cuento político, que en su momento pudo leerse como un escenario “a la chilena” en una Francia con el triunfo electoral de la izquierda.²¹ Visto desde hoy, nos fuerza a pensar en el regreso progresivo de Marker al universo de puesta en cuestión del registro directo de la realidad, de las retóricas de credibilidad que gobiernan a las imágenes en nuestro mundo contemporáneo. De ahí que el filme, un homenaje a esos diez años de lucha planetaria, *Le fond de l'air est rouge*, sea también un homenaje a un mismo tiempo nostálgico y reflexivo, a todos aquellos que se echaron a las calles a filmar las revoluciones y su represión. Valérie Mayaux, la montadora, nos relata los orígenes del proyecto: “Un buen día, estando en paro, decidí poner orden en la trastienda de ISKRA. Era literalmente una trastienda, con estanterías donde se amontonaban latas de toda la gente que había filmado cosas en un momento u otro desde el '68... Tomas de todo tipo estaban allí reunidas, llenas de etiquetas, algunas etiquetas paranoicas, clandestinas, camuflaban el contenido de la lata... Se lo conté a Chris y le dije: ahí hay un filme por hacer, un filme-collage de todos esos fragmentos. Él asumió el reto y comenzamos –era 1973– a realizar un repertorio del material desde su punto de vista”.²² El punto de vista de Marker será el del gran organizador de todos los tesoros que acumulaba el almacén de su productora/distribuidora remitidos desde todas las esquinas de un mundo, cuyas geografías se habían vinculado por la utopía de las vanguardias revolucionarias; también, por las sagradas alianzas de los poderosos para aniquilarlas. El imponente archivo atesoraba las imágenes filmadas por las “manos frágiles” en el 68, en París, en Praga, en México, en Santiago de Chile, en Brasil; y también las huellas de los fracasos y las decepciones, de las “manos cortadas”, en Checoslovaquia, Chile, China. Este era, para Marker, el preludio de la III Guerra Mundial que no se iniciaría con un misil nuclear, como tantos esperaban, sino con esta partida de ricos contra pobres y de eliminación selectiva de los grupos revolucionarios que habían transformado definitivamente la política de nuestro tiempo. Su punto de vista es el de los gatos, que nunca están de lado del poder, sea cual fuere este.²³ En un proyecto así, el organizador no podría ser sino el director

19 Manuel Vidal Estévez, “Bajo los adoquines. La historia de Chris Marker, militante”, en Ortega y Weinrichter (eds.), *op. cit.*

20 Recordemos que en este ciclo Marker realizará *On vous parle de Chili: ce que disait Allende* (1973), que remonta pasajes de la conversación entre Salvador Allende y Régis Debray incluida *Compañero presidente* (Miguel Littín, 1971), y colabora como supervisor de la producción y redactor del comentario en el filme colectivo *La Spirale* (Armad Mattelart, Jacqueline Meppiel, Valérie Mayoux, Silvio Tendler y Pierre Flemont, 1975), que reconstruye pormenorizadamente el derrocamiento del gobierno de la Unidad Popular.

21 Cf. Gérard Collas, “Le sourire du chat”, *Imagen documentaires*, n° 15, 1993, 4.

22 Valérie Mayaux, en *Positif*, n° 433, 1997, 94.

23 Recordemos que el título en inglés del filme es *A Grin Without a Cat*, “una sonrisa sin gato”, como el gato Cheshire de *Alicia en el país de las maravillas* de Carroll, y que los gatos (junto a las lechuzas) son fetiches recurrentes en su vida y obra. Los gatos encaramados, *Chats perchés* (2004), son también el punto de vista de su última mirada directa sobre la realidad política.

de orquesta de las múltiples voces convocadas dentro²⁴ y fuera de la pantalla. “No presumo de haber conseguido un filme dialéctico. Pero he intentado, por una vez (habiendo abusado otras veces del ejercicio de poder a través del comentario dirigente) —remarcaba Marker enfatizando la excepcionalidad— devolver al espectador, por medio del montaje, «su» comentario, es decir, su poder”.²⁵ Para muchos fue también un bálsamo, una terapia para los golpes recibidos durante esos largos diez años, dado que Marker y su obra no ajustaban ninguna cuenta personal; interrogaba y confrontaba, pero no como un policía. “Este filme es un espejo que se tiende a cada uno de nosotros —diría Régis Debray— un espejo que se pasea por todos los caminos que hemos frecuentado o atravesado. [...] Siempre existió una novela de aprendizaje, y estaba en primera persona. Aquí tenemos el *Bildungfilm*, el filme de aprendizaje de nuestra generación, escrito con muchas voces, con nuestras propias manos, y con cientos de caras familiares y desconocidas. [...] Fin de la adolescencia. Chris Marker hace adultos, sin reírse sarcásticamente de la juventud”.²⁶ El filme restituía a la historia su polifonía, pero también a las imágenes su propia historia. Quienes filmaron en esos años compusieron una memoria que el poder querría borrar. Y en los pliegues de esa memoria filmada podrán, igualmente, pensarse las malas pasadas de la historia. “Nunca sabemos lo que filmamos”, repetirá la narración en *Le fond...* Cada imagen, como afirmará en *Souvenir d'un avenir* (2001), al recorrer las fotografías de Denis Bellon, “muestra un pasado, pero descifra un futuro”. En 1952, en los juegos de Helsinki, nos dice Marker en *Le fond...*, “yo, siguiendo al campeón de salto del equipo chileno, creí filmar a un jinete, filmé a un golpista: el teniente Mendoza, convirtió más tarde en General Mendoza, uno de los cuatro de la junta de Pinochet... Nunca sabemos lo que filmamos”.

Esta interrogación sobre las imágenes alcanzará su plena expresión en su filme más conocido y reconocido, *Sans Soleil*. Entre *Le fond...*, de 1977, y *Sans soleil* realiza el cortometraje *Junkopia* (San Francisco) (1981) y su primera incursión en la video-instalación museística con *Quand le siècle a pris forme (guerre et revolution)* (1978). En esta última, el archivo (imágenes de la Primera Guerra Mundial y la Revolución soviética) comienza a manipularse digitalmente, con saturación de color y solarizaciones que enfatizan su condición de objeto, operaciones cuyo sentido se hace explícito en *Sans soleil*. “Mi compañero

Hayao Yamaneko —afirma Sandor Krasna/Chris Marker en el comentario— ha encontrado una solución: si las imágenes del presente no cambian, cambiemos las imágenes del pasado... Me ha enseñando las peleas de los sesenta tratadas por un sintetizador. Imágenes menos mentirosas, dice con la convicción de los fanáticos, que las que ves en la televisión. Al menos, se presentan como lo que son, imágenes, y no como la forma transportable y compacta de una realidad ya inaccesible”. Pero la fabricación automática de imágenes es el instrumento que permite a la humanidad recordar y aprehender el pasado. “Me pregunto —dice la frase más célebre del filme— como recuerdan las gentes que no filman, que no fotografían, que no magnetoscopian, cómo hacía la humanidad para recordar”. Enunciado al que precede: “Recuerdo ese mes de enero en Tokio, o más bien recuerdo las imágenes que filmé en el mes de enero en Tokio. Ellas han sustituido ahora mi memoria, ellas *son* mi memoria”.²⁷

Sans soleil es, en primera instancia, como los filmes de su primer ciclo, un *travelogue*, un diario de viaje fragmentario escrito por el camarógrafo Krasna bajo la forma de cartas a una anónima corresponsal. La voz femenina es la relatora de los recorridos y puntos de llegada del viajero, de sus reflexiones meditativas y las descripciones de lugares lejanos en el espacio y en el tiempo. Unas veces cita los contenidos epistolares de manera literal, otras los atribuye al personaje o los formula en estilo indirecto libre. Viajar es lo que ha ocupado a Chris Marker en esos años de silencio, tal vez con el talante que su alias Sandor Krasna describe: “Después de varias vueltas al mundo, solo la banalidad me interesa aún. La he perseguido durante este viaje con el empeño de un cazador de recompensas”. Pero las instancias geográficas se disuelven en el flujo del pensamiento, el recuerdo y las imágenes atesoradas que son ya indisociables unas de otras. Cada punto de la geografía planetaria nombrado por Krasna se convierte en una suerte de hipertexto que provoca múltiples asociaciones y digresiones, cruciales y banales, saltos en el tiempo y en el espacio, producidos tanto en el texto como en la imagen. En el libro *Le Dépayés* (1982), obra-espejo de *Sans Soleil*, se advierte en la apertura: “El texto no comenta las imágenes ni las imágenes ilustran el texto. Son dos series de secuencias que evidentemente se cruzan y se hacen signo, pero que sería inútilmente costoso intentar confrontar”. Igual acotación puede asignarse a la película. El proceder de estas secuencias se hace explícito en la obra, ensayo provisional y tentativo de un filme que Krasna nunca hará y se llamaría *Sans soleil*, para el que colecciona los decorados, inventa los recodos de estos y dispone en ellos a sus criaturas favoritas. A la espera del año 4001 y su potencial memoria total, hoy sólo es posible

24 Además de los testimonios diversos inscritos en la infinidad de materiales que componen la película, la narración está recitada por ocho voces, las de Simone Signoret, Jorge Semprún, Davos Hanich, Sandra Scarnati, François Maspero, François Périer e Yves Montand, junto a la del propio Marker, que se reserva las partes del comentario destinadas a la reflexión sobre imágenes de sus películas anteriores.

25 Chris Marker, presentación de *Le fond de l'air est rouge. Scènes de la troisième guerre mondiale. 1967-1977* (París, François Maspero, 1978).

26 Régis Debray, *Rouge*, 28 de diciembre de 1977.

27 Citamos de la publicación del comentario en *Traffic*, 1993, nº 6, 79-97.

una memoria que funciona como un relé, en la que “el recuerdo de un color preciso en la calle hace rebotar en otro país, sobre otra distancia, sobre otra música...”. Así se articula el filme, como un dispositivo –las máquinas han venido a ayudar a los humanos en esta tarea– que conecta imágenes y palabras que una vez tuvieron un referente, ahora perdido en la cadena de signos que desafía la geografía y la historia de los hombres. El pasado político y la historia son revistados a través de estos signos con el *pathos* del desencanto; los lugares y los relatos a ellos asociados, que remiten a otros viajes y textos (incluso a sueños), desde la melancolía y la constante presencia de la muerte. Aunque a lo largo del metraje centellea puntualmente el alma del cazador de imágenes y tesoros y el solaz del reconocimiento de las imágenes de infancia, cuando aparecen los elementos de esa lista de cosas, inspirada en las de Sei Shônagon, que aún “hacen latir el corazón” del viajero: el filmar; la premura para constatar, como el gato que regresa al hogar tras las vacaciones, que, en Tokio, todo sigue estando en el sitio en que lo dejó; y, sobre todo, el sostener la mirada de las damas africanas...

El coleccionista viajero definitivamente deviene en el hacedor de “composition et montage”, funciones que se atribuye en los títulos de crédito de la película. La composición y el montaje de *Sans soleil* son una suerte de cura a la ambición desmesurada de creer que nuestra memoria es un libro de historia, y la geografía, como decían los antiguos, el escenario de aquella. También una pugna con las limitaciones del cine para emular un dispositivo acorde con el pensar del tiempo y el espacio en nuestro tiempo, que en esta película se vislumbra ya en las nuevas tecnologías. El CD-Rom *Immemory* (1997) acometerá el hipertexto que en *San soleil* se hallaba insinuado. En la presentación de la obra, Chris Marker es muy explícito en sus propósitos. Primero, la posición: se presenta como un ejercicio de modestia frente a las pretensiones de la historia, que puede lograrse considerando los fragmentos de memoria en términos de geografía; modestia también del sujeto/objeto de esa memoria, porque el hecho de “que resulte ser un fotógrafo o cineasta no significa que su memoria sea más interesante que la de un señor cualquiera (y menos aún de la dama), sino simplemente que él ha dejado huellas sobre las que puede trabajar y contornos sobre los que trazar sus mapas”. Segundo, los materiales. “Tengo a mi alrededor cientos de fotos, la mayoría nunca fueron mostradas (William Klein dice que, a la cadencia de 1/50 segundos por imagen, la obra completa del fotógrafo más célebre dura menos de tres minutos). Tengo esos “descartes” que un filme deja atrás como la cola de un cometa. De cada país visitado traje cartas postales, recortes de prensa, catálogos, a veces carteles arrancados de los muros. Mi idea fue sumergirme en ese maelstrom [sic] de imágenes para

establecer su geografía”.²⁸ *Immemory* no solo incluirá este torrente de imágenes ajenas (entre las que se encuentran las del álbum de su tío materno Anton Krasna, la rama magiar del árbol genealógico de Marker), las fotografías inéditas de Marker o aquellos “descartes” en los que reconocemos paisajes, escenas y personajes de sus filmes. Revisitará, también, otras publicadas en sus libros (en la Zona Photo del CD-Rom re-edita *Coréennes* y *Le Dépay*, con ligeras modificaciones) y creará una Zona espacial, X-Plugs, para los punzantes collages digitales que han tenido una vida paralela en la red.²⁹ Sus antiguos tesoros serán también, casi en su totalidad, sometidos al tratamiento digital. Tercero, la hipótesis y el método: “Mi hipótesis de trabajo era que toda memoria, ya larga, está más estructurada de lo que parece. Que las fotografías tomadas aparentemente por azar, las cartas postales elegidas según el humor del día, a partir de una determinada cantidad, comienzan a trazar un itinerario, a cartografiar el país imaginario que se extiende en nuestro interior. Al recorrerlo sistemáticamente, estaba seguro de descubrir que el aparente desorden de mi imaginario escondía un plan, un mapa, como en las historias de piratas. Y el objeto de este disco sería presentar la “visita guiada” de una memoria, y al mismo tiempo proponer al visitante su propia navegación aleatoria”.

Poco más puede añadirse a este autorretrato del coleccionista y sus geografías. Quizás, que en los vericuetos de esta navegación descubriremos inéditas filiaciones y viajes a América Latina. Las Zonas Foto y Memoria, interconectadas, remitirán a una infancia cubana junto a sus tíos Antón y Edith en los años treinta, que calificará como dos “años barrocos” de escolarización en el Colegio La Salle de El Vedado y que, a golpe de click, nos llevan a “Enero 61” en La Habana y a “Oriente 70”, donde filma *La bataille des dix millions* (1970). Uno de los itinerarios de esa Zona Foto, titulado *Amère Victoire* (*Amarga Victoria*), nos revela la primera visita de Marker a Chile en 1972, motivada, nos dice, por las bordadoras de Isla Negra, cuyos bestiarios labrados lo dejan fascinado (en uno de ellos, Pablo Neruda aparecerá junto a la Virgen María); su segunda parada, las momias que se conservan en una pequeña capilla en la ruta hacia Cochambaba y cuyo guardián se hace llamar “momio”; y, finalmente, el breve itinerario chileno acaba en una reflexión poco reconfortante sobre la Unidad Popular “en declive” que conoció, “con sus discursos rimbombantes destinados al extranjero”. “Nadie pensaba en un golpe de estado militar. Este siglo habrá sido el de todas las sorpresas”.

Decíamos al principio cómo muchos gustan calificar a Marker como hombre que pertenece a un mismo tiempo al siglo XVIII y al XXII. Nosot-

28 Chris Marker, *Immemory*. París: Centre George Pompidou, 1997.

29 Algunos pueden verse en <http://www.cyberbohemia.com/o.w.l./index.htm>

tros retrotraíamos a la pre-Ilustración (a los siglos XVI y XVII) su forma de crear asociaciones insólitas y geografías imaginarias a partir de los objetos visuales que fue atesorando a lo largo del tiempo. En la presentación de *Im-memory* confiesa que la mejor descripción de un CD-Rom la encontró en Robert Hooke (1635-1702), en la concepción del sabio inglés de un modelo mecánico para la representación sensible de la memoria, receptáculo de todas las impresiones sensibles que no son más que movimientos de partículas y cuerpos. Marker presenta a Hook como aquel que previó, antes de Newton, las leyes de la gravitación universal. Pero el autor de la *Micrographia* (1665) anticipó, también, el estatuto de la visualidad moderna dentro del programa de una ciencia experimental, hecha con los ojos y las manos, de paciente recolección de observaciones, que aún no había sucumbido a someter las cosas del mundo al tiempo y al espacio absolutos de la mecánica newtoniana que, de alguna manera, determinarían el devenir de la modernidad y su Historia con mayúsculas. Posiblemente por ello, Marker encuentre, como afirma, en su propósito de transferir las regiones de la memoria en términos geográficos antes que históricos, más afinidades en estas concepciones familiares a los espíritus del XVII que en aquellos del XX, que le son totalmente extraños. Sin lugar a dudas, Chris Marker fue un viajero que tejó sus obras con la sensibilidad y la inteligencia que se resiste a que las cosas del mundo ocupen un lugar y un significado estable y unívoco en el espacio y el tiempo.

REFERENCIAS

- Borges, J. L. "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius". En *El jardín de senderos que se bifurcan*, incluido en *Ficciones*. Madrid: Alianza Editorial, 1971 [1941].
- Chevallier, J. "La caméra et le porte-plume selon Chris Marker". En *Imagen et son* (nº 161-162, 1963), p.4. 1963.
- Gauthier, G. *Chris Marker, écrivain multimédia au voyage à travers les médias*. Paris: L'Harmattan, 2001.
- . "Images d'enfance". En *Théorème*, 6, 2002.
- Lupton, C. *Memories of the Future*. Londres: Reaktion Books, 2005.
- Martins, S. S. "Pétit Cinéma of World or the Mysteries of Chris Marker". En *Image & Narrative*, vol. 11, nº 1, 2010.
- Mayaux, V. "Testimonials". En *Positif*, 433, 1997, p. 94.
- Ortega, M. L. "El gran montador: fotografía y documental en la obra de Chris Marker". En R. R. Tranche (ed.) *De la foto al fotograma. Fotografía y cine documental: dos miradas sobre la realidad*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid/Ocho y Medio, 2006, pp.211-230.
- . "*Souvenir d'un avenir/Recuerdos del porvenir* (Chris Marker y Yannick Bellon, 2001)". En Esparza, R. y N. Parejo (coords.), *Solos ante la cámara. Biopics de fotógrafos y cineastas*. Barcelona: Luces de Gálabo, 2012, pp. 24-30.
- Tode, T. "Fantasma Marker: inventario antes del film". En Ortega, M. L. y A. Weinrichter (eds.), *Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker*. Madrid: T&B, 2006.
- Vidal Estévez, M. "Bajo los adoquines. La historia de Chris Marker, militante". En Ortega, M. L. y A. Weinrichter (eds.), *Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker*. Madrid: T&B, 2006.



Le Joli Mai (1963)



Si j'avais quatre dromadaires (1966)



Le fond de l'air est rouge (1977)

“YOU’RE MY SECOND CHANCE!” COMPOSICIÓN POLÍTICA DE LA IMAGEN EN SANS SOLEIL (CHRIS MARKER, 1982)

GONZALO DE LUCAS

La obra de arte no es un instrumento de comunicación. La obra de arte no tiene nada que hacer con la comunicación. La obra de arte no contiene estrictamente la menor información. En cambio, hay una afinidad fundamental entre la obra de arte y el acto de resistencia. Abí, sí. En calidad de acto de resistencia, la obra de arte tiene algo que hacer con la información y la comunicación.¹

Gilles Deleuze

Varias figuras convergen en la biografía de Marker: escritor, cineasta, viajero, fotógrafo. Ninguna da plena cuenta de los perfiles esquivos de un hombre que rehusaba conceder entrevistas y ser fotografiado, y que empleó diversos heterónimos, en un psicoanálisis en su sentido etimológico: “disolución del alma”. Otra dificultad aún mayor radica en que esas tareas no están desligadas sino acrisoladas en una misma poética, que se desplegó en filmes de muy distinta duración, en libros de fotos, series de televisión e instalaciones. Este montaje de documentos heterogéneos, tal como quería Langlois, acabó por fundir la experiencia de la vida con la del arte.

Chris Marker compuso *Sans soleil* en 1982. Una cita de Racine abre la película: “El alejamiento de los países repara de algún modo la excesiva proximidad del tiempo”. En su inicio, el filme muestra el plano de tres niños caminando juntos en un prado islandés y el plano de un avión militar norteamericano en un portaaviones. Sendos planos se separan por el intersticio visual de una pantalla en negro. La hermosa voz de Florence Delay lee el siguiente texto: “La primera imagen de la que me habló fue la de tres niños en un camino, en Islandia, el año 1965. Me decía que para él era la imagen de la felicidad, y también que había intentado en numerosas ocasiones asociarla con otras imágenes, pero que nunca había funcionado. Me escribió: ‘Un día la pondré sola al inicio de una película, junto a un trozo en negro. Si no ven la felicidad, al menos verán la oscuridad’”.

Este evocativo principio introduce una de las claves de obra: la apertura de una imagen en la que queda desestimada toda imposición interpretativa

¹ Deleuze, Gilles, *Tener una idea en cine*, “Archipiélago”, n° 22, otoño de 1995, 57-58.

por parte del autor, estableciendo una estrecha relación entre lo visible y lo invisible, lo dicho y lo no dicho, lo visto y lo que está por ver (la imagen y la pantalla en negro; la voz en off y el silencio). Marker acude a una tercera persona del singular para introducir el texto: “La primera imagen de la que me habló / me decía que para *él* era la imagen de la felicidad...”.

Los *haikus*, forma poética japonesa compuesta de tres versos, denotan una elevada influencia del budismo zen y en ellos el autor jamás trata de imponer una interpretación o comunicar su sistema simbólico. Encontramos, pues, un primer punto en común con la voluntad de Marker de borrar el “yo” para ceder la palabra a una tercera persona, aunque bien es cierto que en los *haikus* el verbo aparece habitualmente desposeído de flexiones temporales y personales. Además, sabemos que el escritor de esas cartas, Sandor Krasna, es un heterónimo de Chris Marker. Y por último: ¿Cómo podemos retener esa idea de “borramiento” cuando, como señala Olivier Kohn,² el desmentido más evidente de esa “escritura blanca” radica “en la subjetividad reivindicada por el comentario”?

Los *haikus* se basan en el paso de tiempo a través del tema de las estaciones y de la introducción de un elemento móvil o dinámico en el interior de un paisaje estático (permanencia/impermanencia). En el primer acto (el filme se divide en cuatro), el comentario señala: “La poesía nace de la inseguridad: judíos errantes, japoneses temblorosos. Viven en una alfombra que la naturaleza puede estirar en cualquier momento con ganas de gastar una broma, por eso se han acostumbrado a vivir en un mundo de apariencias frágiles, fugaces, revocables, trenes que vuelan de planeta en planeta, samuráis que luchan en un pasado inmutable: esto se llama la impermanencia de las cosas”. Marker introduce la idea de “impermanencia”, fundamental para entender la cultura japonesa,³ que acaso convenga examinar a la luz de las propuestas de Deleuze para analizar el papel de los espacios vacíos en los filmes de Yasujiro Ozu:⁴ “Hay devenir, cambio, pasaje. Pero, a su vez, la forma de lo que cambia no cambia, no pasa. Es el tiempo, el tiempo en persona, ‘un poco de tiempo en estado puro’: una imagen-tiempo directa que da a lo que cambia la forma inmutable en la que el cambio se produce”.⁵

2 Kohn, Olivier. “Si loin, si proche”. *Positif*, nº 433, marzo de 1997.

3 Sobre la idea de impermanencia aplicada al cine de Yasujiro Ozu: Ishaghpour, Youssef. *Formes de l'impermanence le style de Yasujiro Ozu où l'on va au Japon pour revenir dans l'Occident de la présumée fin de l'histoire*. Paris: Yellow Now, 1994.

4 Denominados también “pillow-shots” (Burch, Noël. *To the distant observer form and meaning in the Japanese cinema*. Berkeley (Calif.) [etc.] University of California Press cop. 1979), “naturalezas muertas” (Richie, Donald. *Ozu*. París. Ed. Lettre du blanc, 1980) y “éxtasis” (Paul Schrader. *Transcendental style in film Ozu, Bresson, Dreyer*. New York: Da Capo, 1972).

5 Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona: Paidós, 1996, 31.

Surge, de este modo, la idea zen de la permanencia, ligada a la inmutable naturaleza y al eterno ahora. Marker hablará en el tercer acto sobre la máquina electrónica creada por Hayao Yamaneko para descomponer la nitidez de las imágenes con estas palabras: “Juega con los signos de su memoria. Los pincha y decora como insectos que se hubieran escapado del tiempo, y que pudiese mirar desde un punto situado en el exterior del tiempo, la única eternidad que nos queda”. A continuación, elaborará una hermosa reflexión sobre la *memoria espiral* en *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958).

Esa *exterioridad* del tiempo introduce una cuestión decisiva: ¿Cómo abordar el dualismo del lenguaje actual occidental para desmarcarse y penetrar en una realidad pre-simbólica, originaria y no dualista? El problema de la *espiral* atraviesa todo el cine de Chris Marker.

Olivier Kohn señala en su artículo “Si loin, si proche” que en los filmes de Marker “el divorcio entre las palabras y la realidad –característico de la modernidad– no tiene realmente lugar. Aún a riesgo de simplificar, diremos que en sus filmes es posible ver a las palabras como el último garante de la unidad de conciencia, el último tramo antes de su estallido en fragmentos irreconciliables”.⁶ La liberación del simbolismo del lenguaje debe entenderse a partir de la reflexión que Marker efectúa sobre la relación entre la imagen cinematográfica y la forma poética de los *haikus*. En ese intento de retorno a la realidad pre-simbólica o a un estado original infinito y absoluto, las imágenes, al igual que los *haikus*, tiene más importancia por aquello que no muestran que por lo que muestran, o por sus potencias para generar imágenes interiores, poéticas o libres. Más arriba nos referíamos al plano que abría el filme para escribir que allí se establecía “una estrecha relación entre lo visible y lo invisible, lo dicho y lo no dicho”. Al final de la cinta, en el cuarto acto, Marker recupera el plano de los niños en Islandia, pero esta vez los monta de un modo distinto: “Y aquí, por ellos mismos, se han puesto los tres niños de Islandia. He vuelto ha coger el plano íntegramente, añadiendo este final un poco indeciso, este encuadre tembloroso bajo la fuerza del viento que soplaba sobre el acantilado. Todo esto que había cortado y que explicaba mucho mejor que lo que había dejado lo que yo veía en ese instante, porque mantenía la cámara hasta el último 24º fotograma de segundo”.

La idea de Marker, al retomar el plano de los niños, sugiere la correspondencia entre los gestos del amor y los del cine, tal como la remarcaba Godard por aquellos años. Al principio del filme, Marker había fracasado al intentar montar esos planos con otros, tratando de darles una forma

6 “Si loin, si proche”, op.cit, 82.

más acabada o pulida, o más intelectual, pero la expresión de felicidad que buscaba estaba en el material sobrante o de descarte, en la sensibilidad o piel de la propia película (el temblor, el desenfoque); esos fotogramas que manifiestan que una imagen se hace también con la mano, y es el documento de la distancia emotiva desde la que el cineasta se sitúa ante lo que filma, y del tiempo en que el cámara y las personas filmadas se encuentran y comparten el mismo lugar. La imagen “imperfecta”, temblorosa, aquí roza y expresa la emoción en su piel, porque es la propia película la que tiembla queriendo alargar ese instante, no perderlo de vista; el instante de felicidad, si acaso, no estaría en la técnica ni en la idea, sino en la experiencia, en la sensibilidad del cuerpo.

Cuando vemos un gesto filmado, se manifiesta así otro gesto no visible: el del cineasta que lo observa, y acaso lo ha propiciado, que quisiera tocarlo (o interpretarlo, como un músico) con su visión. Esa sería también la facultad del cine en el tratamiento amoroso: sin nombrarlo, puede lograr que se haga presente para el espectador sin estar en la película. De este modo, el trabajo de los grandes cineastas consistiría en abrir o extender las posibilidades imaginarias y poéticas de ese intersticio, del lugar que hay entre los planos (y los cuerpos) del cineasta y la gente filmada; allí donde un plano verdaderamente se hace y transforma.

Por tanto, examinemos nuevamente esas imágenes, registradas en 1965, y que el cineasta ahora retoma para iniciar la película. ¿Qué pretende comunicar? Y aún más: ¿qué pretende narrar? Esa “imagen de la felicidad” que quizá “no podamos ver” no comunica absolutamente nada, ¿o acaso es mejor decir que la comunicación se ha vuelto imposible. La *impermanentia* de las cosas, esa alfombra agitada, esconde también la posibilidad de salir al *exterior* del tiempo, es decir, de penetrar en la espiral que nos conduzca a la eternidad absoluta del momento presente. “Es suficiente con esperar y el planeta ya pone en escena por sí solo el trabajo del tiempo (...) Y el viaje también entró en la zona. Hayao me enseñó mis imágenes ya carcomidas por el abismo del tiempo, liberadas de la mentira que habían provocado estos instantes aspirados por el espiral”.

Las imágenes dejan ser una huella o un registro y pasan a ser contempladas: (re)actualizadas en un tiempo en que “lo que cambia, no cambia”. Más adelante, Marker señala: “Me escribe: ‘Se puede decir que me he pasado la vida preguntándome sobre la función del recuerdo, que no es el contrario del olvido, sino más bien su reverso. De hecho, no nos acordamos de nada. Reescribimos la memoria de la misma manera que reescribimos la historia’”.

La imagen es una reescritura de la memoria, una historia cuyo devenir se vuelve deriva perpetua. Cuando Marker retoma el plano de los niños

indica que esta vez la inclusión del material cortado permite explicar “mucho mejor que lo que había dejado lo que veía en ese instante”. Pero esas imágenes son también “una mentira”, pues no son en ningún caso el pasado, ni tampoco representan la permanencia de un pasado. Una vez descompuestas en la zona de Hayao es posible contemplar esa imagen en estado puro. La permanencia viene dada por la percepción, por la “reescritura” que entronca con la definición del *haiku* dada por el maestro Basho: “Haiku es simplemente lo que está sucediendo en este lugar, en este momento”.

Sabemos que al producirse en la modernidad el alejamiento de la imagen respecto al mundo los cineastas trataron, tal como señala Deleuze, de “filmar no el mundo, sino la creencia en este mundo, nuestro único vínculo”.⁷ Marker, en su búsqueda de una contemplación pura, alejada del anclaje al simbolismo interpretativo del lenguaje, encuentra la realidad pre-simbólica cuando indica que “el secreto japonés, esta impresión dolorosa de las cosas de las que hablaba Lévi-Strauss, supone la facultad de comunicarse con las cosas, de entrar en ellas, de ser ellas para un instante. Es decir, hace falta que sean por su parte como nosotros: perecederas e inmortales”. ¿No es acaso esa la mejor definición de una conciencia libre que ha sorteado las trampas del mundo simbólico y lucha contra “el divorcio de las palabras y la realidad”, para acabar definiéndose como “*cette poignance de las cosas*” o para ser más claros: que sabe con Malraux que la obra de arte es lo único que resiste a la muerte?

La imagen de los niños islandeses no puede reconstruir jamás esa impresión de felicidad, no puede ser la “imagen de la felicidad”, pues su belleza radica precisamente en aquello que “*no se dice*”, en aquello que “*no se muestra*”. Es uno de los pocos momentos en todo el filme en el que Marker hace referencia a su propia condición de cineasta: “Porque mantenía la cámara hasta el último 24º fotograma de segundo...”.

En *Tout va bien*, Godard filma una conversación en un despacho para mostrar, tras un corte y en un emocionante travelling, que ese despacho no es sino un gran decorado formado por diversas habitaciones en las que ha desaparecido la cuarta pared. Godard hablará de “una crítica y transformación de la práctica cinematográfica dominante”,⁸ mientras Marker preferirá hacerlo de su compañero Hayao Yamaneko, quien “ha encontrado una solución: si las imágenes del presente no cambian, cambiar las imágenes del

7 *La imagen-tiempo*, op. cit. 229. Más adelante, Deleuze concluye: “Se preguntó a menudo por la naturaleza de la ilusión cinematográfica. Volver a darnos creencia en el mundo, ese es el poder del cine moderno (...). Cristianos o ateos, en nuestra universal esquizofrenia ‘necesitamos razones para creer en este mundo’ (230).

8 “Godard parle du groupe Dziga-Vertov”, entrevista con Marcel Martin en *Politique et Cinéma*, nº especial de *Cinéma 70* (nº 151, diciembre 1970). Incluido en Jean-Luc Godard y el Grupo Dziga-Vertov, *Un nuevo cine político*, edición y prólogo de Ramón Font, Barcelona: Anagrama, 1976.

pasado. Me ha mostrado unas imágenes de los acontecimientos de los sesenta tratadas por un sintetizador. Dice, con la convicción del fanático, que son imágenes menos mentirosas que aquellas que veo en la televisión. Al menos se presentan como lo que son, imágenes, y no como la forma transportable y compacta de una realidad que ya no es accesible”. Esa denuncia del camuflaje de la imagen no sólo enlaza *el travelling moral* de Godard con toda la obra de Marker (¿no viene a ser lo mismo la zona de Hayao en la que “se presenta una imagen por lo que es” que la célebre sentencia godardiana incluida en *Vent de l’Est*: “*c’est ne pas une image juste, c’est juste une image*?”), sino que además sirve de crítica política a una sociedad en la que, tal como señaló Feuerbach, “se prefiere la imagen a la cosa, la copia al original, la representación a la realidad”.

En otro pasaje de *Sans soleil* vemos a Luiz Cabral, presidente de Guinea-Bissau, abrazándose al comandante Nino, que llora emocionado. ¿De qué es imagen esa imagen? Marker nos explica que hace falta avanzar un año en el tiempo para que podamos saber que el comandante Nino encabezaría un golpe de Estado que derrocaría a Luiz Cabral. Las lágrimas del comandante no expresaban la emoción del antiguo guerrero, nos dirá, sino el orgullo herido de quien no se sentía suficientemente correspondido.

Será una reflexión sobre las palabras (que vuelve a introducir la influencia del *haiku*)⁹ la que nos permite centrar el problema. Marker comenta la historia de Sei Shônagon, una dama de honor de la princesa Sadako que escribió en *El libro de la almohada* una lista de las cosas que hacen “latir más rápido al corazón”. El libro corresponde al género de los *sôshi* que, según señala André Baujard en la introducción del libro (en la edición publicada en Gallimard): “Como los *nikki*, son escritos íntimos; pero, a diferencia de los diarios, no respetan el orden cronológico ni, de un modo general, ningún plan; se trata de bocetos en los que el autor vierte sobre el papel, dejando ir su pincel, todas las ideas, imágenes, reflexiones que provienen de su espíritu (...)”. Definición que encaja a la perfección con la construcción a la *deriva* del filme. En ese instante, el cineasta piensa en la capacidad de “nombrar tan solo” para que el “corazón pueda latir”. En nuestra sociedad, dirá, un sol no es un sol sino es brillante o límpido. Por contra, en Japón “poner adjetivos es tan mal educado como regalar objetos con la etiqueta del precio. La poesía japonesa no califica. Hay una manera de decir barco, roca, rocío, rana, cuervo, granizo, garza, crisantemo, que lo contiene todo. La prensa habla estos días de la historia de un hombre de Nagoya: la mujer

que amaba murió el año pasado, y él se refugió en el trabajo, a la japonesa, como un loco. Incluso, según parece, realizó un descubrimiento importante en electrónica. Y después, en el mes de mayo, se suicidó: se ha dicho que no pudo soportar escuchar la palabra primavera”.

Chris Marker acaba reivindicado la contemplación pura, que nada tiene que ver con los adjetivos y etiquetas que los críticos utilizan para clasificar y encasillar banalizando. ¿Cómo no encontrar aquí una respuesta justa a ese desplazamiento de la narración hasta una tercera persona, esto es, a esa “apertura del texto” que al principio del artículo no conseguíamos emplazar en relación a los *haikus*? En la instalación *Roseware*, Marker proponía que cada visitante o “paseante”, por utilizar una palabra más justa, incluyera aquellos documentos que forman parte de su memoria personal: una fotografía, un plano, un dibujo. En el texto que acompaña el CD-Rom de *Immemory One*, escribió: “Que aquí se encuentren los suficientes códigos familiares (la foto de un viaje, el álbum familiar, el animal-fetiché), como para que, imperceptiblemente, el lector substituya mis imágenes por las tuyas, mis recuerdos por los tuyos; y que mi *Immemoria* haya servido de trampolín a la tuya para su propio peregrinar en el tiempo recuperado”.

El gran empeño de Chris Marker es la reversibilidad, la reviviscencia, la reescritura. El cine debe luchar contra el tiempo de la historia, que reduce la vida a una sucesión lineal de archivos, fechas y estadísticas, de signos homogéneos que languidecen como memoria residual. El arte estima la memoria que fluye por debajo de las cifras y los códigos, y que emerge en forma de recuerdos vivos, de colores, olores o sonidos, en un “ahora” sin el curso del tiempo. Ante una imagen, Marker aguarda la fuga de lo invisible e indecible en el *punctum* del que habló Barthes, la punzada en el corazón que nos causa mirar una fotografía, a cada uno desde un lugar distinto: hacia una ausencia, un deseo, una reminiscencia. En *Sans soleil*, melancólico paseo por épocas y países, la cámara se equipara al “correr del pincel” del *Zuibitsu* japonés, suerte de ensayo divagador que ejerció Sei Shônagon a fin de anotar esas “listas de cosas que aceleran el corazón”. A veces esas punzadas son belleza transparente y fugaz, el viento en el prado islandés de *Sans soleil*, o los ojos desvelados de la mujer de *La Jetée*, pero otras nos abisman a la penumbra y las infamias.

El cine hereda así el legado de la poesía moderna: la analogía, la correspondencia entre todas las cosas y todos los seres. En el CD-Rom *Immemory*, Marker concibe la memoria como un país imaginario que cabe cartografiar, y donde en el desorden de las imágenes recogidas durante una vida se encubre un plan secreto. De modo que acaso la existencia no es sino un

9 No conviene olvidar que Japón ha sido un lugar que atraviesa el cine de Marker. En 1965 realizaba, por ejemplo, *Le Mystère Koumiko* y en *Level Five* retoma la batalla de Okinawa. Por su parte, en 1994 realiza tres videos *haikus*: *Petite Ceinture*, *Chaika* y *Owl Gets in Your Eyes*.

dar vueltas en torno a una única imagen, de la que vemos infinitos ángulos, capas y reversos, pero que nunca podremos contemplar en su totalidad.

En *Sans soleil*, Marker recurre a *Vértigo* para expresar un conjunto de ideas sobre la construcción de la memoria en espiral y “la imposibilidad de vivir en la memoria sino es engañándola. Inventando una doble de Madeleine en otra dimensión del tiempo, una zona que sería tan sólo para él, y en la que podría explicar la inexplicable historia que empezó en el Golden Gate, cuando rescató a Madeleine de la bahía de San Francisco, cuando la salvó de la muerte, antes de volver a tirarla. ¿O bien era al revés?”. En un bellissimo artículo posterior¹⁰ insistirá en una lectura del filme que privilegia la segunda oportunidad de Scottie para *reescribir la memoria*. Parece un texto decisivo para comprender el cine de Marker: con sus películas, el cineasta no pretende sino tener un *free replay*, una nueva oportunidad. Treinta años después de filmar *La Jetée*, Marker escribía así un artículo sobre *Vértigo* para hablar de la bahía de San Francisco en que Madeleine “s’était jetée”: “El honesto Scottie transportará el vértigo a la cumbre de la utopía humana: vencer al tiempo allí donde las heridas son más irreparables, hacer revivir un amor muerto. Y toda la segunda parte del filme, el paso al otro lado del Espejo, no es más que su tentativa demente, maniaca y aterradora de negar el tiempo, de recomponer a través de signos irrisorios y necesarios como las figuras de una liturgia, vestidos, maquillajes, peinados, a la mujer a que en el fondo de sí mismo rechaza haber perdido (...) *You’re my second chance!*”, grita Scottie arrastrando a Judy por la escalera de la torre. Nadie siente aquí deseos de entender en estas palabras que el vértigo ha sido superado: se trata de reencontrar un momento engullido por el pasado y de devolverlo a la vida, aunque se pierda de nuevo. No resucitaremos a los muertos, no volveremos a ver el rostro de Eurídice. Scottie habrá recibido la mayor felicidad que un hombre pueda imaginar, una segunda vida, pero a cambio de su peor desgracia, una segunda muerte. ¿Qué nos proponen los juegos de video que nos dice más sobre el inconsciente que las obras completas de Lacan? Ni dinero ni gloria: una nueva partida”.¹¹

“Lo que está sucediendo en este lugar, en este momento” señalaba Bascho, la necesidad de una nueva reescritura, añade Marker. Ese es el sentido de la zona (pues Hayao también es un heterónimo de Marker), que juega con los signos del tiempo, al igual que sucedía en la prosa de Proust.¹²

10 Marker, Chris. “A free replay; notes sur *Vértigo*”. *Positif*, nº 400.

11 “A free replay; notes sur *Vértigo*”, op.cit. 84.

12 Ver Gilles Deleuze, *Proust y los signos*. Barcelona: Anagrama, 1972.

Marker, situado en un “mundo de apariencias”,¹³ reflexiona sobre la televisión, sobre unos anuncios que ostentan un aire de *haikus*. En su búsqueda de la poesía encuentra el diálogo, y en su reunión con el diálogo una composición política. Lo que está en cuestión en Marker no es la búsqueda de una “política de autor” –sobre la que ya decía Godard que el error había sido considerar que la palabra importante era “autor” cuando la que importaba era “política”–, ni tampoco la búsqueda de una “imagen política”. Todo lo contrario: las imágenes de Marker tan solo buscan una “política de la imagen” y, como tal, una visión moral que tiene mucho de sentimental.

Sans soleil responde a esa situación reivindicado la necesidad de mostrar una imagen en tanto que imagen (los niños de Islandia: “imagen de la felicidad” registrada en el pasado por el propio cineasta), evidenciando los mecanismos de construcción, apelando al espectador como constructor de la imagen, desconfiando, como ante la imagen de Cabral, de lo que se nos muestra, y tratando de unificar a las imágenes con el mundo.

Deleuze, preocupado por las afinidades de la lucha del hombre con la obra de arte escribiría: “¿Qué relación hay entre la lucha de los hombres y la obra de arte? La relación más estrecha y para mí la más misteriosa. Exactamente lo que Paul Klee quería decir cuando decía: “El pueblo falta”. El pueblo falta y, al mismo tiempo, no falta. Que el pueblo falta quiere decir que esa afinidad fundamental entre la obra de arte y un pueblo que no existe todavía no es, no será nunca clara. No hay obra de arte que no invoque un pueblo que no existe todavía”.¹⁴

Podemos volver ahora a la cita de Racine. (Más tarde, el texto dirá: “Sabía que en el siglo XIX la humanidad había ajustado cuentas con el espacio, y que la apuesta del siglo XX era la cohabitación de los tiempos”). Existe un lugar en el que los espacios se vuelven próximos; un lugar en el que todas las imágenes que componen *Sans soleil*, procedentes de diversos espacios y tiempos, encuentran su conjugación: es el tiempo absoluto de la poesía. “Él dice que la materia electrónica es la única que puede tratar el sentimiento, la memoria y la imaginación”. La zona de Hayao evolucionará en el cine de Marker hasta llegar a *Level Five*, pero la búsqueda seguirá siendo la misma: “Dibujar perfiles en los muros de las prisiones”. Es el sentido último de *cette poignance des choses*, esa impresión dolorosa que busca una reconciliación con un mundo lejano. En uno de sus primeros trabajos, el comentario del filme *Les statues meurent aussi* (Alain Renais y Chris Marker,

13 “Os escribo todo esto desde otro mundo, un mundo de apariencias. De alguna manera los dos mundos se comunican. La memoria es para uno lo que la historia es para el otro. Una imposibilidad. Las leyendas nacen de la necesidad de explicar lo inexplicable. Las memorias se han de contentar con su delirio, su deriva. Un instante fijado exclamaría como la imagen de una película bloqueada en el proyector”.

14 *Tener una idea en cine*, op. cit, 59.

1953), Marker escribía a propósito de la cultura africana y el “signo de una unidad perdida en la que el arte era el garante del acuerdo entre el hombre y el mundo”.¹⁵ Y en el inicio: “Un objeto está muerto cuando la mirada que se posa sobre él ha desaparecido”.¹⁶

Los filmes de Marker, autocalificados de ensayos, forman una de las obras más decisivas de esa(s) Historia(s) del Cine que durante demasiado tiempo lo han orillado. Tal como se planteaba Debord en *In girum imus nocte et consumimur igni*, el cine se convertirá en “análisis histórico, teoría, ensayo, memoria”,¹⁷ o tal como presagiaba hace cincuenta años Alexandre Astruc en su célebre artículo “Naissance d’une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo”.¹⁸ escritura íntima.¹⁹

En *Immemory*, Chris Marker intenta disolver de nuevo la distancia existente entre palabras e imágenes. Si cuando filmaba películas estaba escribiendo literatura, y cuando escribía literatura estaba filmando películas, lo que ahora nos concede es una nueva oportunidad para (re)construir nuestra memoria, historia o sentimiento, en un cruce expresivo que diluye la ontología baziniana porque considera que las imágenes no son las huellas de un pasado (la filmación) sino las huellas de un presente (la contemplación) que justo en ese instante desaparece. Ese instante congelado, retenido “más allá de la espiral del tiempo”, en el que ubicamos “aquello que nos hace latir el corazón”, y que tal vez sea el único que cuente. De ahí que sepamos que *Sans soleil* es un filme musical y no político, pero también que el análisis de su organización estructural (rítmica) desbordaría la extensión de este artículo.

En espera de su “pueblo”, *Sans soleil* es un filme de resistencia, pues apela a la emoción de la palabra “primavera”, es decir, a la imagen pura liberada de toda suerte de simbolismo, la imagen poética que el espectador puede componer en su cabeza, la imagen interior, por hacer. En un instante de *Sans soleil*, Marker efectúa una traslación o correspondencia cinematográfica para el *haiku* de Basho: “El sauce contempla al revés la imagen de la garza”. Si el poema de Basho contiene una imagen que el lector debe ver o componer en su cabeza, el cine puede corresponder a esa imagen por

hacer: tras la imagen de un sauce, se nos muestra otra del reflejo del árbol en el agua, es decir, la imagen invertida de la garza desde el punto de vista del sauce que se contempla reflejado.

Al final del filme, el cineasta se halla en la Zona de Hayao ante una superficie de imágenes, en una realidad que quisiera recrear mediante la imaginación: como el prisionero que tiene ante él un muro —recordemos la idea de Godard sobre la invención del cine por Poncelet—²⁰, frente a la tela blanca de la pantalla, surge su deseo de evasión, de abrir un espacio en que proyectar nuestra imaginación y liberar nuestros sueños, dibujando “contornos en los muros de los prisiones”.

Despojado de sentido, el plano de los niños islandeses regresa así como una contemplación de la espiral del tiempo, una imagen “interior” de la felicidad, vista en nuestro propio cuerpo. ¿Y entonces cómo no percibir que tras las bellísimas frases de Samura Koichi se encuentra el lamento por la separación de las imágenes y el mundo?: “¿Quién ha dicho que el tiempo triunfa sobre todas las heridas? Se tendría que decir que el tiempo triunfa sobre todas las cosas excepto las heridas. Con el tiempo, la herida de la separación pierde sus contornos reales. Con el tiempo, el cuerpo deseado ya no lo será más, y si el cuerpo deseado ha dejado de ser para el otro, lo que queda es una herida sin cuerpo”.

REFERENCIAS

- Astruc, A. “Naissance d’une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo”. En Astruc, A. *Du stylo a la caméra... et de la caméra au stylo. Écrits (1942-1948)*. París: L’Archipel, 1982.
- Debord, G. *Oeuvres cinématographiques complètes 1952-1978*. París: Gallimard, 1994.
- Deleuze, G. “Tener una idea en cine”. En *Archipiélago*, 22, 1995, pp. 57-58.
- . *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona: Paidós, 1996, p. 31.
- Kohn, O. “Si loin, si proche”. En *Positif*, 433, 1997.
- Marker, C. *Commentaires*. Éd. du Seuil, 1961.
- . “A free replay; notes sur *Vértigo*”. En *Positif*, 400, 1996.
- Martin, M. “Godard parle du groupe Dziga-Vertov”. En *Cinéma*, 151, 1970.

15 Chris Marker, *Commentaires*. Éd. du Seuil, 1961, 10.

16 Chris Marker, *Commentaires*, op.cit, 11.

17 Debord, Guy. *Oeuvres cinématographiques complètes 1952-1978*. París: Gallimard, 1994.

18 *Naissance d’une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo* en Astruc, Alexandre. *Du stylo a la caméra... et de la caméra au stylo. Écrits (1942-1948)*. París: L’Archipel, 1982.

19 Marker, en 1996: “Nunca podrías hacer *Lawrence de Arabia* así. Ni *Andrei Rublev*. Ni *Vértigo*. Pero poseemos los medios —y esto es algo nuevo— para una nueva forma de hacer cine íntima, solitaria. El proceso de hacer películas en comunión con uno mismo, la forma en la que trabaja un pintor o un escritor, ahora no sólo tiene que ser experimental. El concepto de mi camarada Astruc de la cámara como estilográfica era sólo una metáfora. En su época, el producto cinematográfico más humilde necesitaba un laboratorio, una sala de montaje y mucho dinero. Ahora, un joven cineasta necesita sólo una idea y un pequeño equipamiento para probarse a sí mismo. No necesita dar coba a productores, cadenas de televisión o comités”.

20 “Después, encontramos a Jean-Victor Poncelet, sabio y oficial de Napoleón. Estuvo encarcelado en Rusia y es ahí donde concibió su *Tratado de propiedades proyectivas de las figuras*, que es la base de la teoría moderna sobre esta cuestión. No es casualidad que hiciera este descubrimiento en prisión. Tenía un muro ante él y hacía lo que hacen todos los prisioneros: proyectaba. Deseo de evasión. Como era matemático, escribió la traducción en ecuaciones. A finales del siglo XIX, llegó la realización técnica”. En Aidelman, Núría y Gonzalo de Lucas, [ed.]: *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes*. Barcelona: Intermedio, 2010, 284.

SANS SOLEIL



Sans Soleil (1983)



AFTER LOBIN: THE THINKER

CAPÍTULO 3

“... Y ERA UN GATO, DESPUÉS DE TODO”

DEL ATALAYA AL OBSERVATORIO

EL CINE DESDE LAS INSTALACIONES DE CHRIS MARKER

EDUARDO A. RUSSO

*He decidido no utilizar más la palabra “instalación”,
que ha encubierto demasiadas nulidades.¹*

Chris Marker

LA ZONA MARKER

La evocación de Chris Marker convoca inevitablemente a la interrogación por el cine. No para hacernos formular una vez más en clave ontológica ¿qué es el cine?, sino para renovar la cuestión en términos exploratorios, atentos a lo inestable, a ese estado donde conviven la incertidumbre junto a la posibilidad de orientación. La cuestión sería entonces, en términos caros a un Nelson Goodman, situar más bien cuándo es el cine, o de modo complementario: dónde está, de dónde proviene y hacia dónde se dirige eso que reconocemos como cine.

Por supuesto, cualquier respuesta posible a lo anterior oscila entre el ensayo y la conjetura, apelando a extrañas combinaciones de evidencia, ficción y teoría.

La interrogación sobre el cine en Marker ahonda en un verdadero *black hole* de la experiencia cinematográfica en cuyo espacio central no se encuentra más (ni menos) que una mirada. Fiel a su proverbial nomadismo, el autor ha deambulado largamente por los confines de lo cinematográfico, desde la escritura, la fotografía, el video, el filme, la televisión o la panoplia de *new media* posibilitada por lo digital, tanto en distintos soportes físicos como en espacios virtuales. Más proclive al deambular por los márgenes que a la instalación en los centros, demorándose más en las cortezas que en los núcleos, ha ido delineando los contornos de una verdadera *zona markeriana* cuyo relieve remite a una multiplicidad de experiencias que, no obstante su diversidad, cuentan con el cine como factor aglutinante.

Raymond Bellour ha detectado la larga insistencia en Marker de la idea de una *zona*, figura tan temprana como para que el entonces escritor la

¹ Marker, Chris. “The Rest is Silent”, *Trafic* 46, été 2003, 57.

detectase hacia 1950, al mencionar la presencia de cierta inquietante “zona radiactiva” en la obra de Jean Cocteau.² A partir de ahí, dicha imagen insiste en su producción como cierta posibilidad de construcción de una región altamente incógnita enrarecida, ambivalente y desorientadora. La *zona* opera mucho antes de aquella alusión directa al homónimo territorio del *Stalker* de Andrei Tarkovski, que el artista resaltaba en *Sans soleil* al mencionar el sintetizador de imagen electrónica que había fabricado su amigo Hayao Yamaneko y que había sido bautizado así en homenaje al filme (entonces reciente) del director ruso. Ya había una *zona* problemática operando en Marker tanto en los equívocos espacios y situaciones de *Carta de Siberia* como en la temible superficie radiactiva de *La Jetée*. Fuera la de la muy material y distante tundra siberiana de los tiempos de la Guerra Fría o la imaginaria superficie de la París devastada luego de una Tercera Guerra Mundial “podrida por la radioactividad”, como sentencia en su lectura Jean Cayrol.

En esos espacios en riesgo, territorios de núcleo incierto y con límites difusos cuyo interior es continuamente redefinido y reconfigurado, espacios en los que se abisman algunas cuestiones fundamentales de la experiencia cinematográfica, se extiende su trabajo. No resulta extravagante, a partir de esta comprobación, la propuesta de examinar esa *zona* especialmente propicia a pensar el cine desde un ángulo que ha sido de elaboración constante en las últimas décadas del decurso markeriano. Un costado particularmente propicio para caracterizarlo como promotor mismo de la rareza de esa zona. Por su condición artefactual y polimorfa, ese sector de la producción de Marker desafía por sus contornos y estrategias cambiantes cualquier inscripción tecnológica tendiente a las especificidades mediáticas. De inicio, entonces, formulamos nuestra propuesta: examinar las instalaciones *media* de Marker como dispositivos exploratorios e interrogativos sobre el cine, sus estados, transformaciones y posibilidades.

EL SÍNDROME DE MEDVEDKIN

Si de avizorar el cine se trata, en primer término podremos comprobar que el ejercicio en cuestión se hace desde una serie de plataformas radicalmente diferentes que podríamos caracterizar como un atalaya, ese tipo de construcciones que la tradición árabe-hispánica ha ligado tradicionalmente a un ejercicio de mirada defensiva, en este caso, de defender la ciu-

dadela del cine de sus posibles vecinos o aspirantes a sucesores. Tras esa mirada en guardia nunca ha cesado de rondar el fantasma de una presunta muerte del cine y su reemplazo por alguna forma audiovisual propia del tiempo de los “post”.

Chris Marker, siempre barquero, nunca gendarme, ha desplegado una idea de lo cinematográfico que desborda la política fronteriza de la postulación de un cierto “post-cine”, como también ha evitado demarcar el presunto nacimiento antes de los cuales imperase un “pre-cine”. Más bien, de lo que aquí se trata es de explorar el mundo de las imágenes en tránsito de *hacer(se) cine*. Bajo esta perspectiva, pueden considerarse los artefactos heteróclitos, siempre abiertos a la reinención, que configuran sus instalaciones: aparatos complejos que dejan entrever al cine *en tren de hacerse*. Reinventándolo, como lo había querido su viejo amigo y mentor Alexander Medvedkin cuando en tiempos revolucionarios puso en marcha su legendario cine sobre rieles. Alguna vez Marker diagnosticó algo a lo que denominó como “Síndrome de Medvedkin”: lo detectaba en aquellos que con las tecnologías de la imagen y lo audiovisual se lanzaban a reformular el medio hacia nuevas funciones y perspectivas. Su viejo amigo bolchevique, afirmaba, había partido del cine-tren para proponer algo que en su culto de la velocidad y la inmediatez, se acercaba a lo televisivo. En el presente del cambio de milenio, detectaba ese síndrome en la forma en que los kosovares hacían uso de los equipos audiovisuales suministrados por las ONG para establecer inéditas redes de contrainformación.³ Pero podríamos detectar también en el mismo Marker esa curiosa afección, tanto en el uso que hizo de cada uno de los medios establecidos que incluso le dieron cierta ubicabilidad respecto de una práctica o arte particular (Marker escritor de crítica y ensayo o de ficción, fotógrafo, cineasta, videasta, artista digital, etc.) como en la forma en que supo conjugar los diseños de sus instalaciones con sus formulaciones transmediáticas. Por lo tanto, en su condición compuesta, heterogénea, las instalaciones de Marker son una consecuencia última de ese síndrome medvedkiniano que religa invención y creación: avistan al cine como si fueran atípicos observatorios *ad hoc* de alguna galaxia apenas conocida, que como tal, nos llega desde un espacio y un tiempo radicalmente distintos al del observador: tan evidente a la percepción como dificultosa a la intelección.

No se trataría entonces de mantener resguardado un cine concebido como propio, algo íntimo y largamente conocido, sino de indagar una constelación extraña, que revela sus formas solo en el curso de una

2 Bellour, Raymond. *La querelle des dispositifs*. París: POL, 2012, 207.

3 Entrevista en *Libération*, en María Luisa Ortega y Antonio Weinrichter, *Mystère Marker*.

observación sostenida, en la cual adquiere, a la vez, los rasgos que permiten un cierto conocimiento mixturados con cierta condición enigmática que le es constitutiva.

HIBRIDACIONES, AMBIVALENCIAS, INTERMEDIALIDADES

Como fue certeramente caracterizado por Guy Gauthier, Chris Marker, acaso más que periodista, ensayista, fotógrafo, cineasta o artista audiovisual (una lista sucinta, que podría ampliarse), es un escritor multimedia.⁴

Llamativamente, en la enumeración que sigue a su presentación, el libro de Gauthier enumera desde su misma portada un listado de localizaciones mediáticas en los que Marker ha diseñado su producción, a saber: “escrito, grabado, fotografía, filme-video, imagen de síntesis, internet, CD-Rom”.⁵

Puede observarse que las instalaciones, aunque sean luego atendidas en el curso de su estudio de Gauthier, no forman parte de esta lista, no obstante en momentos de la publicación de ese libro ya llevarán dos décadas desplegándose en la producción markeriana y no como incrustación atípica en su trabajo, sino como parte decisiva de su trayectoria, en estrecho diálogo con sus producciones para cine, video y televisión. Formulemos una breve reseña de ese trayecto, que luego examinaremos con mayor detención.

Hacia 1978, en la misma década en que las instalaciones comienzan a ser una presencia frecuente en el ámbito de las exhibiciones de arte contemporáneo, Marker realizó su experiencia inicial de videoinstalación con *Quand le siècle a pris forme*.⁶ Posteriormente ingresó cada vez más en el trabajo con la imagen electrónica; además de hacerlas intervenir en sus filmes y producciones televisivas, las incorporó en instalaciones cada vez más centradas en la imagen video y extendidas al multimedia, como *Zapping Zone* (1991) y *Silent Movie* (1995), que se intercalaron con emisiones de programas de TV como las series *The Owl's Legacy* (1989), *Berliner Ballade* (1990) y fundamentalmente el largometraje *Le tombeau d'Alexandre/The Last Bolshevik* (1993) de difusión paralela en la televisión francesa y británica. Simultáneamente a esta correlativa incursión en el mundo de la imagen electrónica televisiva y presencia en espacios de exhibición, Marker ingresaría su creación en los nuevos medios digitales: no solo por la participación de imágenes de síntesis en distintas producciones, sino también por

la adopción de tecnologías como las del CD-Rom en *Immemory* (1997) o los distintos recursos de procesamiento, almacenamiento y transferencia de datos en la instalación interactiva *Roseware* (1998). A lo largo de todo ese proceso, el cine se sostiene como un espacio-tiempo a interrogar, un escenario de acontecimientos al que se retorna para extraer lo pasado, pero siempre renovado. Por un lado, el cine se extiende como memoria de un siglo; por otro, se propone como un legado para recuperar un futuro que no se resigna a ser pura reproducción de un presente continuo.

Las hibridaciones y los pliegues ambivalentes de materiales, medios y tecnologías se remontan a comienzos de la carrera de Marker. Basta reparar cómo su permanente tráfico entre medios neutraliza cualquier efecto de reposo en cierto estado de la imagen o en algún soporte de escritura que juzgase más conveniente o promisorio que otro. Por lo contrario, fue siempre en el tránsito y la contaminación recíproca de palabra e imagen, de técnicas y formas, de dispositivos y medios, donde encontró la maquinaria propicia (siempre desde el taller de artesano, alejado de los métodos estandarizados de la factoría) para dar curso a su producción. Durante el último cuarto de siglo, las instalaciones mediáticas se han impuesto como un espacio tan central como heterogéneo e intermediático en la producción markeriana, que impactan no sólo por su presencia en puntos clave de su recorrido, localizados en diversos museos o galerías durante un limitado período de tiempo, sino que derraman su influencia sobre otras producciones, sean las tradicionales piezas monocal para ser emitidas por televisión, exhibidas en sala de cine o editadas en DVD, como en aquellas para ser accedidas en pantallas de computadoras personales. Su deriva desde el cine tematizando los videojuegos en *Level Five* (1997) pasando por la cámara digital ultraliviana de *Chat Perchés* (2004), hasta las experiencias en Internet o sus últimas muestras fotográficas, reafirman una producción sostenida en el diálogo entre distintos modos de la imagen. Es importante destacar que Marker nunca se ha lanzado a las nuevas tecnologías con un ánimo simplemente celebratorio de las “novedosas herramientas”, como lo pretende el discurso del marketing y la publicidad, sino que las incorpora cuestionando sus límites, haciendo uso crítico de sus recursos y hasta aprovechando el uso creativo y desviante de sus propios puntos débiles, sus zonas de incertidumbre. Mas aún, sus producciones suelen enfatizar la misma condición de rápida obsolescencia de los así llamados “nuevos medios”. En lugar de entregarse al esplendor tecnológico de una novedad, extrae sus recursos de su condición efímera. Las limitaciones de cada medio son para Marker una forma de resistencia contra la captura por la velocidad y la instalación de un sentido programado. La estructura de

4 Gauthier, Guy. *Chris Marker, écrivain multimedia ou Voyage à travers les médias*. París: L'Harmattan, 1998.

5 Gauthier, Guy (op. cit.), 3.

6 *Paris-Berlin. Rapports et Contrastes*. France-Allemagne 1900-1933. Centre Georges Pompidou, 12 de julio al 6 noviembre de 1978.

Immemory, por ejemplo, aprovecha la lentitud de procesamiento y respuesta del CD-Rom para adoptar un régimen contemplativo, de lectura atenta de texto e imagen. Las severas limitaciones de su capacidad y arquitectura, por ejemplo, para lidiar con la imagen en movimiento, hacen del encuentro con cada imagen fija la posibilidad de sostener un contacto pleno, así como cada pequeño clip de video opera como una irrupción, un pequeño acontecimiento-cine recuperado en ocasiones de excepción. Por otra parte, la densidad del contacto sonoro y la perseverancia de los escritos contrarresta el proceso de transformación visual que comporta su navegación en tanto trata con imágenes.

Level Five (1997) había sido definido por Marker como un documental de ciencia ficción. Allí, una mujer, personaje ficcional, diseña un *videogame*. Nuevamente se nos presenta a una mujer en el centro del trato con el espectador. Ya había sido la voz de Florence Delay (la Juana de Bresson en *Le procès de Jeanne D'Arc*) quien anoticiase al espectador de las novedades de su corresponsal distante en *Sans soleil*, pero aquí es la voz y la imagen de una actriz las que organizan el trayecto e imponen sus modulaciones. Las imágenes de síntesis van ingresando en el filme a medida que se programa el videojuego. Un *videogame* bastante limitado, al modo de los juegos de estrategia bélica, que busca modelizar —ante la carencia de imágenes— la Batalla de Okinawa. Como había ocurrido en *2084* (1984) la computadora se convierte en algo más que un artefacto en pantalla; se hace poderosa metáfora: en *Level Five*, la modelización apunta al mismo trabajo de la memoria, más que al recuento de hechos o la compilación de imágenes. Modelos mediante, el gesto conduciría un par de años después a ese álbum familiar, museo, libro de historia y autobiografía que primero se ocultan bajo el modo de una instalación multimedia en el Centro Pompidou: *Immemory*⁷ y poco más tarde, editado por el mismo Pompidou como conjunto de disco y libro, bajo la arquitectura de un CD-Rom en cuyo epicentro, a modo de Minotauro, Marker aguarda: *Immemory One*.⁸

El artista afirmó alguna vez que todo lo que tenía por ofrecer: sus películas, sus libros de escritos y de fotografías, no eran otra cosa que él mismo. Como si a lo largo de su obra fuese perfilando un autorretrato que es, a la vez, un paisaje de su siglo. Paradójicamente, se ha hurtado de toda visibilidad, evitando el registro de su rostro, aunque persiste como una mirada singular, una voz sobre el mundo y sobre la historia. Marker no es un narrador, sino un productor de textos descriptivos, poéticos o argumentativos. Sus

formas son más propias del ensayo que de la narración, aunque la historia no esté ausente como instancia fundadora, cronología o drama colectivo. Sus estructuras son categoriales, no nacen del encadenamiento entre causa y efecto propio de lo narrativo. Raymond Bellour ha insistido en el punto: Marker no narra sino que ordena signos. Los recorre, acumula y compone. La ficción markeriana surge de su puesta en situación y circulación, no de relatos. Si hay una narración, será la que podamos establecer a partir de nuestro propio trabajo. Operadores, más que espectadores. Acaso montajistas.

MONTAJE, INSTALACIÓN Y PRESENTACIÓN

En un célebre ensayo escrito ante la difusión de *Lettre de Sibirie* (1956), André Bazin detectó que Marker estaba inventando allí nada menos que una nueva forma de montaje. En lugar de la esperable sucesión o yuxtaposición de imágenes, los efectos de sentido eran producidos por la correlación de imágenes y palabras, en su vinculación simultánea. Desde esos tiempos tempranos y a través de distintos medios, Chris Marker ha ido componiendo sus experiencias de relación entre palabra e imagen, como si en algún punto no pertenecieran a materias diversas. Así como lo hizo en sus libros o películas, siguió haciéndolo en la mezcla electrónica de la imagen video y luego en sus *collages* informáticos. Las miniaturas bautizadas como *explugs* en *Immemory* son composiciones insólitas, que suelen contener una aguda dimensión crítica y a la vez permiten efectos de repentina belleza. Resulta completamente pertinente ingresar a la galaxia Marker al modo en que creemos lo hubiera hecho Walter Benjamin, por el detalle, por lo presuntamente nimio, porque allí suelen residir algunas llaves decisivas para abrir su sentido. Un presunto divertimento como el de los sorprendentes *explugs* que poblaban *Immemory* y en el presente se instalan en los rincones más inesperados de sus sitios web remite a esa matriz que opera no en las imágenes o palabras, sino *entre* imágenes, palabras y medios.

Para Marker, las instalaciones han sido una forma de reparar y cultivar la naturaleza multimediática del montaje, maniobra híbrida por definición y no operación de una presunta lengua específica del cine. Marker se revela en ellas, como nunca, habilidoso *bricoleur*. Su misma estructura y funcionamiento recuerda que el cine es un artefacto complejo, producido por el montaje de máquinas de procedencia diversa, para el registro, la conservación y la proyección de imágenes móviles, obligadamente reinventado en cada una de las instalaciones y resignificando su operación en distintos espacios en los que adquieren sentido.

⁷ *Immemory*. Instalación multimedia interactiva, montada en el Centre Georges Pompidou, entre el 4 de junio y 29 de septiembre 1997.

⁸ *Immemory One*, CD-Rom interactivo. MAC/WIN, Centre Georges Pompidou, París, 1998.

Si en los tiempos iniciales de *Cartas desde Siberia* Marker había encontrado una nueva forma de montaje entre imagen y palabra, en las instalaciones multimedia ha seguido explorando alternativas en un *ars combinatoria* entre tecnologías, medios y discursos, fabricando formas de la mirada y la escucha abiertas a la revitalización del cine. Lo mismo se observa en su cronología realizadora, hibridando ámbitos y tecnologías: así como entre los filmes *Le fond de l'air est rouge* (1977) y *Sans soleil* (1982) interpuso su temprana videoinstalación *Quand le siècle à pris forme* (1978), y poco después las mucho más complejas instalaciones *Zapping Zone* (1990) y *Silent Movie* (1994) precedieron en su heterogeneidad tanto a *Level Five* como *Immemory*, entre esta última (en sus dos modos de existencia, como instalación y CD-Rom) y *Chats Perchés* se intercaló *Roseware*: una instalación interactiva montada inicialmente 1998 en Bruselas y luego repuesta en Sevilla y Barcelona. *Roseware* estuvo compuesta a modo de umbral; un sector de su arquitectura tuvo una base física en los museos en que se instaló, aunque contó también con una parte crucial ubicada en discos duros transportables entre uno y otro montaje, permitiendo la elaboración de una memoria en curso. Por otra parte, luego de la estimulante y traviesa *Chat Perchés*, sería engañoso ligar la producción markeriana con cierta opción por la levedad y la crónica de un resurgir de una conciencia política teñida de vitalismo en pleno clima ominoso frente a un siglo XXI iniciado con las acechanzas del 11S y su oleada de paranoia global. *Chat perchés* debe ser situado frente al contrapeso decisivo que a ese largometraje propone su sombría y meditativa instalación *Owls at Noon* (2005).

Algunos podrán ver en el movimiento de Marker entre piezas audiovisuales encuadradas en un medio y sus instalaciones multimedia una suerte de zig-zag. Más acertado sería advertir un decurso en espiral, que se desplaza desde la presunta especificidad de cada medio, con el ocultamiento de las hibridaciones y heterogeneidades que le son constitutivas de sus institucionalizaciones hacia la asunción de sus propias multiplicidades y el potencial de sus reconfiguraciones. Los trayectos de Marker no dejan de tender hacia un modo de operatividad mixta, un nomadismo intermediático que en la última década se ha expandido tanto en nuevas formas de exhibición del espacio físico como en el ciberespacio. Y durante sus últimos años, atenuado un tanto por la edad el impulso viajero que lo acompañó toda la vida, supo multiplicarse en Internet, ese ámbito que por otra parte es, recordemos, no exactamente un medio, sino un motor de una gran diversidad de medios diferentes, en distinto grado de expansión y mutación.

Lo que permiten advertir las instalaciones de Marker a lo largo de su recorrido es la centralidad del cine en un arte mediado por pantallas, aun-

que no ese tipo de núcleo provisto por un punto fijo y pleno, sino más bien un centro promovido dinámicamente por un vórtice rodeado por flujos de imágenes más o menos afectados por cierta dosis de turbulencia. La figura que le conviene no es, por tanto, la alusión al orden irradiado a partir de un punto fijo desde el cual se establece un sistema con aspiración a la permanencia, sino de una espiral en rotación más o menos tumultuosa.⁹

En una reciente introducción a las prácticas de las *media installations* en el arte contemporáneo, Kate Mondloch ha propuesto denominarlas, en lugar de la frecuente propuesta de instalaciones “basadas en pantalla” (*Screen Based*) como *Screen-Reliant Installation Arts*. Prácticas artísticas no fundadas en las pantallas como puntos de apoyo o bases firmes, sino *dependientes* de pantallas como zonas de apertura, ambivalentes, tendientes tanto a mostrar como a ocultar, tanto a percibir como a operar. Resalta la autora: “Mi elección del término *Instalación dependiente de pantallas* intenta cruzar las fronteras de la especificidades mediáticas para conducir la atención al rol estructurante de la pantalla en la actividad del espectador en las instalaciones”.¹⁰

Esta condición de dependencia también relativiza la situación de la pantalla en la instalación, no siempre ajustada a una condición de fundamento, sino articuladora de distintas posibilidades. Mondloch remarca que esta denominación contempla más cabalmente que las pantallas son superficies performativas y de exhibición. Así, las instalaciones se convierten en complejos dispositivos generadores de interfaces, recreadores de tiempos y espacios tanto como de subjetividades en estado de cambio. A lo largo de su práctica, Marker nunca dejó de indagar estas características propias de las instalaciones, que podríamos resumir a grandes rasgos.

En primer término, la misma presencia de una instalación, en su operatividad, interroga la especificidad de un sitio. Cuestiona su posible unicidad, su consistencia interna, abriendo brechas donde se abre paso otra dimensión espacial. Por otra parte, convoca y cuestiona los modos de movilidad viables en dicho espacio, sus formas de habitar y su exploración. De esta manera, plantea no solamente una habitabilidad tendiente a una mera ocupación observacional del espacio, sino que lleva a intervenir. El que ingresa a una instalación ya es de inicio un participante, redefiniendo su posición y sus posibilidades de acción en ese entorno del que nunca está exento una dimensión de conflicto presentada de manera inicial, en la colisión entre las previsibilidades del espacio de exhibición y la alteración propiciada por lo instalado.

9 Russo, Eduardo “La espiral Marker: vestigios de un cine del futuro”, en Satarain, Mónica (comp.) *Fuera de campo*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras-UBA, 2013.

10 Mondloch, Kate, *Screens. Viewing Media Installation Arts*, 98.

Planteando al ingreso y las acciones posibles como participación activa, las instalaciones redefinen su sujeto que de observador pasa a ser un explorador alerta, deambulante, tendiente a operar con el entorno. En esa actividad transformadora de su posición convencional, atento a las alteraciones que la instalación promueve, el efecto se vuelca no solo sobre el mismo dispositivo sino en las relaciones que este sostiene con el macroespacio que lo alberga, tanto en términos físicos como simbólicos; de allí que uno de los ángulos decisivos de la práctica de las instalaciones apunta a la crítica institucional, en primer término, de los espacios ofrecidos para establecerla.

Paralelamente a este trabajo de cuestionamiento y reconfiguración del espacio, lo propio de las instalaciones consiste en desplegar, a través de su potencial performativo, nuevos modos de temporalidad. Todo tránsito y operación propuesta instala tanto otro tiempo como otro lugar a un sujeto tan afectado como interpelado en pro de una acción posible.

Por último, y dato nada menor, la práctica de las instalaciones, así se desarrollen ligadas a un sitio específico o montadas en distintos escenarios en un nomadismo siempre problemático, una dimensión crucial de su operación se encuentra ligada a la negociación con su condición efímera. Hay un tiempo y espacio ligado a la instalación, en tanto intensifica su curso como hace más dramático el instante de su desmantelamiento. Al examinar la creciente presencia del arte de instalaciones en la escena museística de los años setenta, junto a este pequeño catálogo de características reseñado, va de suyo que Marker debería acercarse a estas prácticas, sumando otro sector más a su *zona*. Fue en esa misma década cuando su primera instalación, un verdadero gozne a pesar de su propuesta en cierto modo minimalista, fue montada en el Centro Pompidou.

Quand le siècle a pris forme (1978), como lo hemos señalado, tuvo como entorno la muestra *París-Berlín (1900-1933)*, en el Centro Pompidou.

Al fondo de un estrecho pasillo que permitía al espectador acercarse con una paulatina visualización de dos monitores, las pantallas mostraban dos series de imágenes grabadas en video U-Matic en *loop* de quince minutos: algunas provenían de la Primera Guerra Mundial, otras de la Revolución de Octubre, los dos primeros acontecimientos de masas en los que el cine *tuvo que ver* de manera central. En un montaje paralelo y a medida de la observación, cada observador podía establecer las relaciones entre las dos series dirigiendo la mirada hacia una u otra pantalla. Pero un dato crucial se agrega a esta experiencia: las imágenes de archivo eran alteradas electrónicamente mediante el uso de un sintetizador. Pasado y presente de la imagen, por su referente y por sus materias y formas mediáticas, proponían otro modo de montaje. Catherine Lupton ha destacado cómo entre esta

instalación inicial y la serie televisiva *L'heritage de la Chouette* existe un eslabón tan invisible como decisivo: la computadora que desde entonces acompañó sus producciones. Marker fue usuario de una de las primeras Apple II, con la cual comenzó pronto a diseñar gráficos que, si bien primitivos, fueron utilizados ya en esas primeras producciones en imagen electrónica.¹¹ Ya en esta etapa temprana los estados de la imagen no solo eran trabajados en su posible convivencia o colisión, sino también por sus posibilidades de *pasaje*, característica que se acentuaría en el paso siguiente.

Zapping Zone (Proposals for an Imaginary Television) (1990), fue una instalación multimedia interactiva montada en el marco de la exhibición *Passages de l'image*, en el Centre Pompidou.¹² Consistía en un arreglo compuesto por una computadora Apple Mac GS, doce discos láser, un reproductor U-matic con dos casetes, trece monitores, un reproductor de sonido, un control remoto, CD-Rom y diez fotos de 40 x 50 cm colgadas en el recinto. El efecto del conjunto era de un taller dispuesto en círculo en una sala oscura (una *zona*) con pantallas y paneles que permitían tanto la observación deambulante como la operación, computadora, control remoto y botones de equipos mediante, por parte de los asistentes. Lo que mostraba el arreglo estaba dividido a su vez en subzonas temáticas de sugestivos títulos: *Matta, Christo, Tarkovski, Clip, Frisco, Bestiaire, Spectre, TV, Tokyo, Berlin, Photos, Éclats, Séquences*. Dichas zonas fueron cambiando a lo largo de los años de exhibición de *Zapping Zone*, incorporando videos realizados por Marker en esa década, por ejemplo, sobre el conflicto de los Balcanes. Examinando la propuesta de esta instalación multimedia, queda en evidencia aquello expresado por Raymond Bellour bajo el influjo directo de su participación como curador en *Passages de l'image*, que no sería exagerado considerar que abrió perspectivas inéditas en su trabajo, resultado de lo cual es muestra su volumen *Entre-images*.

Destaca Bellour las imbricaciones entre el sujeto de la instalación y el pasaje markeriano respecto de un entorno que largamente muchos consideraron evocador de los célebres pasajes de Walter Benjamin, pero que en verdad era mucho más deudor de los *passages* de Henri Michaux, una experiencia transformadora tanto de la materia de la imagen como de la percepción y del mismo sujeto que percibe. Señala el autor: "La instalación (...) pertenece, por excelencia, al lugar de una mezcla de experiencias en la que se encarna ese nuevo cuerpo de imagen prescrito por las transformaciones

11 Lupton, Catherine. *Memories of the Future*. Londres: Reaktion Books, 2005.

12 *Passages de l'image*. París: Centre Georges Pompidou, septiembre 1990-enero 1991. *Zapping Zone* fue luego instalación itinerante presentada en la Fundación Caixa, Barcelona (1991), Wexner Center for the Arts de Columbus-Ohio (1991) y Modern Art Museum de San Francisco (1991), entre otros espacios, montada con algunas modificaciones hasta 1997.

que estamos viviendo”. Y luego de referir a este efecto de la instalación en un sujeto sometido a un régimen tan provisorio como determinante en el curso de su participación, propone un nombre alternativo para aquel que ya no cabe calificar con el lugar estático del espectador o el más riguroso en guardar las distancias del observador: “El espectador de la instalación es un *paseante*, tanto más sensible al pasaje entre las imágenes cuanto que su propio cuerpo pasa a veces por la imagen, y que él mismo circula entre imágenes.”¹³ Acaso convendría reservar una denominación más implicada para este nuevo tipo de sujeto, dado que no se trata de un paseo, o más bien habría que pensar en las características de un paseo, de ese tipo que lleva justamente a un pasaje de uno a otro estado. Recuperación de una experiencia intensa y transformadora que, como se verá respecto de su última instalación, riza el rizo en torno a una espiral en cuyo centro parece estar el enigma de una experiencia que puede caracterizarse como cinematográfica.

Protagonista central fue claramente el cine, en tanto sujeto de homenaje, en *Silent Movie* (1995), intencionalmente montada en el año del Centenario Lumière.¹⁴ La instalación consistía en una evocación del cine mudo mediante una torre que albergaba cinco monitores de veinticinco pulgadas alineados verticalmente. En ellos cinco canales emitían imagen y sonido en forma aleatoria, controlados por computadora. Las imágenes provenían de cinco videodisc láser con secuencias de veintitrés minutos tituladas: *The Journey*, *The Face*, *Captions*, *The Gesture*, *The Waltz*. En el recinto, además de la torre en un espacio central como extraño monolito de imágenes móviles, se proyectaban dieciocho diapositivas y una decena de posters de cine se disponían en el entorno, mientras la banda sonora reproducía un solo de piano al estilo del cine silente. Aunque la sala contaba con sillas en clara referencia a la posición física del espectador de cine, la presencia de las diapositivas y los afiches en el mismo espacio convocaba al espectador sentado a deambular, y al paseante a volver a examinar sentado lo simultáneamente expuesto en la torre de monitores. El montaje, tanto cinematográfico como intermediático, quedaba a cargo de cada asistente en la fabricación de su propio cine mudo privado.

La experiencia de *Immemory* (1997) fue de inicio múltiple. Por un lado, la instalación en el Centro Pompidou. Por otro, su conversión en dispositivo portátil para uso privado en computadora personal mediante la edición de la caja DVD al año siguiente, mutada en *Immemory One* (1998).

13 Bellour, Raymond. *Entre imágenes*. Buenos Aires: Colihue, 2009.

14 *Silent Movie*, Wexner Center for the Arts. Ohio State University, Columbus, enero-abril de 1995. Luego, itinerante hasta 2004.

El conjunto de la versión en instalación, más heteróclito aún que el de *Zapping Zone*, un poco menos ostentoso pero con el acecho de una dimensión de software que multiplicaba sus posibilidades, estaba compuesto por tres computadoras Macintosh, un disco de 1gb, tres monitores de 17 pulgadas, dos altoparlantes, tres mesas, seis asientos ergonómicos, un gato mural pintado y la aplicación *Immemory*, programada en Hyperstudio, software multimedia en el que Marker había encontrado para esos años algo así como su Santo Grial del montaje.

Mezcla de autobiografía, museo imaginario, apelando a la multiplicidad mediática del Hyperstudio y a la arquitectura de CD-Rom (la primera y única consigna para el usuario, al mismo ingreso en su itinerario virtual era: “No haga zapping, tómese su tiempo”). Hemos analizado en su momento la experiencia crucial que significó *Immemory One* en el contexto de transición de la obra markeriana hacia una forma de existencia multimedia y a medida de un interlocutor en transformación entre distintos estados de la imagen y la escritura.¹⁵ En una mirada atenta a los aportes ulteriores, cabe destacar las implicancias crecientes de la experiencia *Immemory* en una incursión por sus laberintos, tal como lo examina atento al detalle Walter Bongers en su artículo del presente volumen.¹⁶

Lo que es posible argumentar respecto del desplazamiento de *Immemory* desde uno a otro estado, desde el espacio de exhibición del centro cultural hacia el dispositivo tecnohumano del usuario de una computadora personal, es que las instalaciones ponen en juego una experiencia donde no solamente el objeto es emplazado y transformado, sino también el sujeto que experimenta ese entorno de alteraciones en la creación de entornos espaciotemporales participativos. Antes de postular qué ver, de lo que se trata es de interrogar y problematizar un *cómo ver*. De ese modo, la presunta consigna “tómese su tiempo” no era tanto una instrucción sino una clave de acceso a otra forma de percibir lo que se abría en esa entrada al universo Marker a través de una experiencia privada que se trasladaba de lo público a lo privado.

Las instalaciones *media* de Chris Marker se dirigen, como objetivo privilegiado, a desinstalar, reinstalar y relanzar el cine a nuevos modos de existencia para su sujeto: un cine más allá del medio, acaso posible de ser plasmado como una idea. Por un lado, idea tendiente a cierto efecto de fuga, por otro, una idea que pugna aún, tras la prolongada historia de un

15 Russo, Eduardo. “Acerca de *Immemory*, de Chris Marker: un intermediático país de la memoria”, en La Ferla, Jorge, *Cine, Video, Multimedia. La ruptura de lo audiovisual*. Buenos Aires: Eudeba, 2001.

16 Bongers, Walter. “Cine expandido en la era de las memorias erráticas. Apuntes sobre *Immemory*, de Chris Marker”, en el presente libro.

siglo, por adquirir nuevos modos de presencia. *Roseware* (1998-2002), condensación del *ware*, las herramientas y aparatos necesarios para activar su funcionamiento, con el *Rosebud* de Citizen Kane, es otra compleja máquina de memoria, considerada por sus autores (Marker junto a la asociación Constant, de Bruselas) más que una instalación interactiva, un artefacto móvil de arte conceptual.¹⁷

El conjunto era relativamente sencillo, casi de un taller a escala doméstica: tres computadoras Apple, dos monitores, un escáner, una cámara video, un disco duro, un proyector de diapositivas, pantalla, más las tradicionales mesa, sillas, materiales de dibujo. Otra vez el software Hyperstudio marcaba su presencia, pero esta vez disponible por su facilidad de uso para cada usuario, que podía ingresar sus escritos, dibujos e imágenes registradas. Armándose en el espacio y tiempo, *Roseware* progresó como una *Immemory* colectiva, donde los participantes virtualizaban sus imágenes, las compartían, acaso más ocupados en promover sus propias imágenes que en contactarse con ese Marker que había dejado su traza en el diseño del proyecto. Expansión de la arquitectura del CD-Rom pero propuesta a escala colectiva, con *Roseware* Marker parece haber intentado poner en marcha su propio cine-tren en los albores del nuevo siglo.

El ciclo de las instalaciones de Marker se cierra con *Owls at Noon Prelude: The Hollow Men* (2005). Poco antes, en la cita que encabeza este artículo, había declarado su interés en denominar como “presentaciones” a sus obras en espacios museísticos y galerías, por su desconfianza ante la creciente banalidad que a su juicio comportaban demasiadas propuestas de instalaciones en el mundo del arte contemporáneo. Presentaciones, acaso convendría pensarlas como presentificaciones, dado que la siguiente experiencia conlleva un dramático encuentro con la dimensión fantasmagórica que se halla en el epicentro de la proyección cinematográfica, aunque parezca disimularse ante una formación más bien delimitada de unas pantallas en fila, alternando imagen y texto, mientras en la sala oscura la música introduce a los asistentes a un rito intenso y doblemente memorable, ya que su propia materia prima es la memoria de un trauma evocada por la imagen y la poesía.

Owls at Noon fue la primera parte de un *work in progress* creado por Marker para la Yoshiko & Akio Morita Gallery del MoMA en Nueva York. El punto de partida era el célebre poema *The Hollow Men*, publicado por T. S. Eliot en 1925. “La tierra baldía” de entreguerras es visualizada ochenta años después mediante imágenes digitales en loop, simultáneas e intercala-

das con el poema de Eliot. El contrapunto entre el video digital y la cámara ultraliviana de *Chat Perchés*, con sus imágenes realistas, y la gravedad de *Owls at Noon* con sus imágenes de una belleza que parece reclamar, mediante la intensísima intervención digital, un estatuto plástico, convierten a esta presentación en el último laberinto y manifiesto oscuro de Marker. Una propuesta cuya lectura posee implicancias tan extensas para una teoría de las imágenes en movimiento como aquellas que pueden extraerse de su cortometraje *La Jétée*. *Chat perchés* parece una última y luminosa intervención markeriana en el espacio cinematográfico y el urbano al mismo tiempo, de lo que nos hemos ocupado extensamente en otro artículo.¹⁸ *Owls at noon*, en su propuesta de reclusión, es su contracara, como indicando que luces y sombras componen en igual medida la perspectiva markeriana. En una admirable lectura reciente de esta experiencia, Raymond Bellour argumenta sobre esta última incursión markeriana en una lectura sintética del siglo veinte y extiende una mirada sombría en la apertura de la nueva centuria, consciente de que la aniquilación acecha, que ese tiempo, que es propio del cine, está amenazado por el riesgo de la desaparición. El recurso a la instalación sería no otra cosa que un nuevo modo de apelación a la densidad y gravedad de la percepción propia del cine, continuado por otros medios. Un acto de recuperación del *tiempo del cine*:

“La instalación supone así una sola mirada posible, que deviene análoga de aquella del cine del pasado. Hacen falta, por cierto, opuestamente a la visión bloqueada del espectador de cine, el rito de la sala y la sesión que ella supone, un visitante de museo o galería que acepta ocupar la posición, por una parte, fictiva. Pero el tiempo de esa ficción es el de la pura experiencia del tiempo que se otorga por una multiplicación de espacios, como memoria no memorizable de un exceso de movimiento arrancado a sus fijaciones. Tales serían las condiciones requeridas de una memoria del siglo.”¹⁹

EPÍLOGO: DANZANDO EN EL CIBERESPACIO

Como corresponde a una instalación interactiva, *Roseware* tomó forma de modo colectivo, lanzada por Marker y continuada por sus participantes en distintos contextos de instalación. Ella fue el precedente en el campo de las instalaciones multimedia a lo que fue *Chats perchés* en el documental digital: un desplazamiento desde la indagación en las operaciones de la memoria

17 Ver al respecto la reveladora entrevista a Laurence Rassel en el website de *Constant*. Accesible en <http://kris.constantvzw.org/?p=15>

18 Russo, Eduardo. “Laberintos de la memoria, cartografías del presente”, en Gerardo Yoel y Alejandra Figliola, *Bordes y texturas. Reflexiones sobre el número y la imagen*. Buenos Aires: UNGS-Imago Mundi, 2011.
19 Bellour, Raymond. *La querelle...* (cit.), 210.

hacia la cartografía dinámica y colectiva de un presente en construcción. Dicha operación crecientemente orientada al presente se intensifica al reparar la producción markeriana posterior al 2005, que fue ingresando paulatinamente en el ciberespacio. Si bien *Owls at Noon* en su poder de síntesis puede ser considerada como una pieza clave en su trayectoria, un verdadero nudo de preocupaciones y sublimación formal tan avanzado que resulta solo comparable al de la *La Jetée*, como lo plantea un convencido Bellour,²⁰ la presencia markeriana en Internet no solamente ha agregado luego nuevas contribuciones decisivas al *corpus*, sino que ha permitido el reencuentro con otras que la deriva de la rápida obsolescencia electrónica y digital había afectado prematuramente. No habría que subestimar la relevancia de esos cortos, collages o micropresentaciones aparentemente sin mayor pretensión en un autor largamente inclinado a conceder la mayor significación al pequeño gesto, al detalle o al culto de la miniatura. La mayor parte intenta capturar acontecimientos presentes, eventos mediáticos, como insumos para la creación de pequeñas piezas atravesadas por un humor crítico a veces demolidor: así desfilan pequeños clips sobre la muerte de Steve Jobs, la persecución de Bin Laden, las revueltas callejeras en Londres o el affaire Strauss-Kahn, entre otros. Si bien puede considerarse que su filmografía oficial culmina, en cuanto al habitual largometraje, con *Chat Perchés*, y sus instalaciones con *Owls at Noon*, su producción no ha cesado de crecer hasta poco antes de su aparición, con las experiencias accesibles por internet, en especial a partir de los portales chrismarker.org y gorgomancy.net, y del el canal de Youtube, que supo mantener en los últimos años bajo el seudónimo de Kosinki.²¹

Esta disponibilidad inédita, y que habría sonado inverosímil hace tan solo una década, no deja de comportar interrogantes en el presente dado la presentación continúa, aunque con los riesgos de desvanecimiento propios de lo virtual.

El entrelazado entre soportes, medios y plataformas diversas adquiere así, en el último Marker, el carácter de una macroinstalación virtual, ofrecida a los ciber navegantes con una generosidad que resulta tan evidente como la proverbial renuencia a ser retratado que lo acompañó durante toda su carrera.

Para ofrecer un vistazo final de este estado en el que la desaparición de Marker ha encontrado su universo multimediático, no está demás verificar la visita que no hace mucho le ha hecho una vieja amiga. En una parte inicial de su documental televisivo *Agnes de Ci de la Varda*, acompañada de una gigantografía de Guillaume-en-Egypte, Agnes Varda camina por París para

incursionar en el taller del viejo Chris. Lo visita en la mismísima cocina de sus instalaciones, en medio de un llamativo revoltijo cuya acumulación parece repasar la historia de la imagen electrónica y digital, con preferencia por los aparatos a punto de quedar obsoletos. Marker habla, se ven su torso y sus manos, aunque el rostro, fiel a la tradición de su negativa al retrato, queda respetuosamente fuera de cuadro. Muestra imágenes de televisión, digitalizaciones, tapas de revistas y pantallas de telefonía móvil, para arribar, al final del segmento, a la isla virtual de Marker en *Second Life*. En ese mundo numérico que luego del furor inicial parece haberse convertido en una curiosa mezcla de feria de diversiones y continente perdido, semiabandonada, entre glamorosa y ruinosa, los avatares de Agnes y Chris, amablemente guiados por Guillaume y con numerosos vestigios de la iconografía markeriana a disposición, bailan al son de una canción pop iluminados bajo un sol virtual. Acaso más que la celebración de un instante eterno esté, en este momento que elegimos para el final de nuestro recorrido, la invitación a sumarse a esa Zona Marker siempre reinventada, apta tanto para la perplejidad como al encuentro, como indicando que la proyección aún no ha cesado, que la exploración debe continuar.²²

REFERENCIAS

- Bellour, R. *Entre imágenes*. Buenos Aires: Colihue, 2009.
 ———. *La querelle des dispositifs*. París: POL, 2012.
 Bongers, W. “Cine expandido en la era de las memorias erráticas. Apuntes sobre Immemory, de Chris Marker”. En Greene, R. e I. Pinto, *La Zona Marker*. Santiago: Ediciones FIDOCs, 2013.
 Gauthier, G. *Chris Marker, écrivain multimedia ou Voyage à travers les médias*. París: LHarmattan, 1998.
 Marker, C. “The Rest is Silent”. En *Trafic* 46, eté 2003.
 Mondloch, Kate, *Screens. Viewing Media Installation Arts*, 2010.
 Lupton, C. *Memories of the Future*. Londres: Reaktion Books, 2005.
 Russo, E. “Acerca de Immemory, de Chris Marker: un intermediático país de la memoria”. En La Ferla, J., *Cine, Video, Multimedia. La ruptura de lo audiovisual*. Buenos Aires: Eudeba, 2001.
 ———. “Laberintos de la memoria, cartografías del presente”. En G. Yoel y A. Figliola, *Bordes y texturas. Reflexiones sobre el número y la imagen*. Buenos Aires: UNGS-Imago Mundi, 2011.
 ———. “La espiral Marker: vestigios de un cine del futuro”, en Satarain, M. (comp.) *Fuera de campo*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras-UBA, 2013.

20 Bellour, Raymond. *La querelle...* (cit.) 200-207.

21 Canal de Kosinki en Youtube Channels. Accesible en: www.youtube.com/user/Kosinki

22 Agnes Varda, *Agnes de ci de la Varda. Episode 1*. Documental Televisivo producido por ARTE TV. Emisión del 11 de diciembre de 2011.



Zapping Zone (registro de instalación, 1990)



Imagen digital de Chris Marker y el búho



Owls at Noon Prelude: The Hollow Men (2005)

MARKER FOREVER*

RAYMOND BELLOUR

Abro nuevamente *Immemory*, como podrá hacerlo cualquiera dentro de poco en el sitio Gorgomancy del Centro Pompidou.¹ Abro el CD-Rom que se ha vuelto ilegible para quien no haya guardado un antiguo Mac G3, cuyo sistema 9 permite acceder aún a esta obra casi medieval (1997). Encuentro la página de acceso y sus ocho zonas. Abro la zona “Cine” con sus “3 películas de culto”. Escojo la entrada *Wings*, el filme bélico de William Wellman (1927) que, con sus tres imágenes dispuestas en forma vertical, cual fotogramas, transcurren al son de una música que refuerza el drama en la imagen central, mientras dos aviones se estrellan en pleno vuelo, dejándole al piloto apenas el tiempo de protegerse con la mano en el instante de su muerte.

“¿Será ésta la primera película que VI?”, pregunta el cartel inicial, antes de que, en la pestaña siguiente, sobre la imagen de la pareja protagónica que se abraza contra un cielo incrustado de aviones, aparezcan inscritas las siguientes palabras: “¿Eres el único en recordar que para su estreno, la orquesta que acompañaba *Wings*, tocaba el scherzo de *Sueño de una noche de verano*, durante la escena de los combates aéreos?”. Luego, dejando de lado las otras dos opciones de la zona “Cine” *Aelita* y *Vértigo*, me sumerjo en la sección *Wings* mediante repetidos clics. Primero que nada, la imagen de puesta en escena tan delicada y amorosamente comentada por Simona Genevois: la Juana de Arco de 1929 que “enseñó a un niño de siete años cómo un rostro llenando la pantalla podía ser repentinamente la cosa más preciosa del mundo”. Luego, la guerra, con la que vuelve a insistir mediante algunas películas más: *La cruz de madera*, *Sin novedad en el frente*, (“*De guerras y tumbas*, un buen comienzo para una vida de cinéfilo”). Luego el Conde Drácula, indicio de una genealogía metafórica. Y siempre que no nos dispersemos al interior de un panorama lleno de tentaciones, llegan las mujeres en masa: La Garbo ofrecida como un

* Texto originalmente publicado en revista *Trafic* (n° 84, invierno 2013). Traducido del francés por Claudia Casanova y editado por Antonia Girardi.

¹ Lanzado oficialmente en el transcurso del 2013, está a veces ya accesible pero le faltan datos (producción Centro Georges-Pompidou, Christine Van Assche/ Les films du Jeudi, Laurence Braunberger).

ramillete, una cascada de nombres; una imagen de Ingrid Thulin, que Marker llamaba “la actriz más bella del mundo” en *Si tuviera cuatro dromedarios*, y Tatiana Saïmolova, cuyas cinco imágenes, de un idealismo desgarrador, cerraban la secuencia “Mujer”, recordando tan fuertemente la pose y la sonrisa de aquella última imagen de la heroína de *La Jetée*. Luego, en una página se aglomeran títulos de películas, que al apelar a algunos cineastas cómplices (Tarkovski, Kurosawa, Coppola, Costa-Gavras con *La confesión*), se transforman en seguida en signos de una cinefilia rara y ejemplar. Y llegamos finalmente, como ante la escucha de un sonido que resuena sin apelación, al término de esta sección, dialogando con esas palabras que la reaparición del ícono de inicio de la zona “Cine”, figura de síntesis hueca, “estatua trenzada de hilo naranja” trae para nosotros a escena. Palabras muchas veces citadas, pero que con la muerte de Marker cobran una intensidad mayor y adquieren una determinada pregnancia. “De *Wings* a *Star Wars*, he visto volar muchas cosas sobre las pantallas del mundo. Quizá el cine dio todo lo que podía dar, quizá deba dejar lugar a otra cosa. Jean Pré vost escribe en alguna parte que la muerte no es algo tan grave, que consiste únicamente en ir a encontrarse con eso que uno ha amado y ha perdido. La muerte del cine no sería más que eso, un inmenso recuerdo; un destino honorable”.

Vuelvo a ver *Level Five* (1997), su último largometraje, que el juego de las fechas oficiales sitúa entre *Silent Movie* (1995), instalación homenaje al cine mudo, e *Immemory*. El filme estuvo mucho tiempo detenido por la dificultad de encontrar al reverendo Shigeaki Finjo, testigo crucial de la tragedia de Okinawa. Y el proyecto de CD-Rom, iniciado oficialmente en 1993, dormía desde hace mucho tiempo y en forma de fragmentos, en el computador de Marker, imaginamos que desde *Zapping Zone* al menos, en 1990, su primera gran instalación para la exposición *Pasajes de la imagen* (luego del simple muro de pantallas del “Cuando el siglo tomó formas”, de la exposición París-Berlín 1978). *Zapping-Zone*, titulada *Proposal for an imaginary television*, e inicialmente titulada *Logiciel/Catacombes*. Lo cual no hace más que dibujar un solo movimiento múltiple con sus fuerzas y sus tensiones internas. En el folleto de prensa en el que se sopesó cada palabra, Marker presenta *Level Five* como el último estado de una investigación que ha conducido desde hace algunos años, “hacia aquello que llamamos, un poco pomposamente, las nuevas tecnologías, para vivenciar la interacción con un propósito histórico o documental”. En la auto-entrevista concedida a Dolores Walfisch, donde él mismo efectúa las preguntas y las respuestas, Marker consigna entre sus “*alucinaciones preferidas*”, junto a los juegos de video y a las imágenes computacionales, “la presencia de una dama”, contrapunto necesario del horror histórico, tanto de su captación sensible como de su intelección.

Es allí donde su película adquiere el carácter de un semi-documental.² Dice también que esta película filmada a dos manos, en su casa y en 6 m2, abre “un cine posible, [...] un cine de la intimidad, de la soledad, un cine elaborado en el cara a cara consigo mismo, aquel del pintor o del escritor”.

Vuelvo a ver *Level Five* —anteriormente vista y re-vista en salas de cine—, en mi computador, de un tirón y con audífonos. Estoy conmovido; y nuevamente, convencido de que esta película, cuarenta años después, obliga aún, como *Nuit et Brouillard* e *Hiroshima mon Amour*, “a contar con un personaje más: la especie humana”;³ se equilibra, como ninguna otra, sobre un hilo muy delgado entre lo antiguo y lo nuevo, entre el cine que hemos conocido y que felizmente perdura, y otra cosa que se socava en él. Esa otra cosa, se relaciona con la soledad, esa que Blanchot llamaba “esencial”, pero una soledad poblada por el computador, como jamás una máquina había antes poblado a un ser. Esto se experimenta a lo largo de *Level Five*, viendo a Laura debatirse en el juego de vida y muerte que ella construye, donde, en cada momento, la máquina le ofrece tanto la realidad como la virtualidad. Particularmente, a través de las modalidades de imágenes que esta reúne y trabaja, desde la más simple analogía fotográfica a la abstracción más delineada, entremezclándose ambas, engendrando verso y reverso de un mismo enigma. O bien, con eso que se creó en el fondo del método de Marker, “imágenes embestidas de palabras” y “palabras golpeadas de imágenes”, que medio siglo atrás Resnais ya consideraba superior al de Leonardo da Vinci.⁴ Pero con el suplemento inusitado que la máquina induce mediante la ficción que genera, y que *Level Five* encarna y virtualiza. O.W.L., “Optional World Link”, “la red de redes”, que “permite el acceso a todas las redes disponibles: radio, televisión, informática, existentes y no existentes, presentes y por venir”.

Una película como esta abriría dos direcciones de improbable superposición. Por un lado, el deseo de una película aún más tentacular, que en acuerdo con esos nuevos medios, tendría en sus garras al siglo a través de sus guerras, sobre todo la Primera Guerra Mundial, donde se consuma la destrucción de Europa. Se trata del proyecto de OWLS AT NOON, donde el prólogo, basado en el famoso poema de T.S. Elliot, se realiza en forma de una instalación anunciada como “Prólogo”: *The Hollow Men*, (2005). Instalación para ocho pantallas que multiplicaban bajo una estricta alternancia (a/b/a/b/a/b/a/b) planos-fotos de archivos polimorfos en blanco y negro, y planos-palabras del poema, tratados también como imágenes, como planos

2 Según el adagio de Harry Cohn, el patrón de Columbia que Marker recuerda: “Un documental es una película sin mujer. Si hay una mujer es un semi-documental”.

3 Serge Daney habla así a través de Blanchot de Resnais tomado de “la escritura del desastre” (Ciné journal, Cahier du Cinéma, 1986, 164).

4 Consultar la entrevista de Guy Gauthier a Alain Resnais.

animados a base de movimientos constantes que regulan y trastocan la percepción. *The Hollow Men* es formalmente la obra más inquietante de Marker desde *La Jetée*, –con toda la distancia que hay entre una instalación (o una presentación, como él prefiere decir)– y una película.

La segunda vía era rendirse a las lógicas de Internet, para lo cual, la singular artesanía de *Immemory* mostraba el camino. Además de ser una especie de autorretrato que extremaba las falsas antinomias de la ficción y del documental, el CD-Rom suponía una extensión indefinida de su materia, así como de su juego: estaba en efecto conminado, –desde una perspectiva ideal– a ofrecer, no solamente el *todo* de su obra y de sus contornos (textos, libros, películas, fotos, archivos, etc., libremente comentados y relacionados por su autor), sino a extenderse además, a todos los nexos posibles que una obra de cultura y de memoria como esta potencia. Esto, el día en que, más que como objeto físico restringido a las performances y en un sentido otro del que se dice de los filmes, *Immemory* fuera proyectado directamente en Internet, en el corazón de una memoria virtualmente ilimitada. Convertido, en este sentido, plenamente en una “Inmemoria” –toda la memoria del mundo concentrada en un punto–, incluso si el verdadero *Immemory*, actualizado pero invariable, no es hoy más que uno de los sencillos –no tan sencillos– componentes de Gorgomancy.

Por motivos que sin duda responden tanto a las lógicas de la invención y de la vida, o de la subsistencia, así como a aquellas de la edad y la fatiga,⁵ Marker eligió, con plena determinación, la vía de Internet. No dejó, lógicamente, de rodar películas más o menos cortas, destinadas a encontrar allí espacios nuevos de difusión. Más aún, regresó a su pasión de siempre, la fotografía ese arte cotidiano y liviano que transita con fluidez, de la galería al libro, y a la pantalla del computador.⁶ Encontró asimismo en Internet el lugar ideal de intervención para un actualismo de la inteligencia, que siempre fue su fuerza y que quedó ilustrada con su colaboración-humorada en el sitio Poptronics (otro más de los elementos de Gorgomancy). Sobre todo, parece que Marker hubiese encontrado en *Second Life* (sitio abierto el 2003) dos ventajas inestimables: dar libre curso a la modestia intransigente de un subjetivismo desenfrenado (decía en el folleto de *Level Five*: “Todo lo que puedo ofrecerles soy yo”) y tranquilizar con un tono un poco burlón, una obsesión voraz por el tiempo y la muerte, fijada por siempre en *La Jetée* (1962). Como en *Level Five*, que parece ser un remake de dicha película,

y cuya obsesión suponía a la vez la realización atormentada del cine y la promesa oscura de su puesta en escena virtual.

Se ha escrito tanto sobre *La Jetée*, desde hace ya medio siglo; pero quizás queda por decir aún lo siguiente: ¿Qué le sucede al espectador de *La Jetée*, esta película compuesta únicamente de imágenes fijas, a excepción de un instante pasajero que hace surgir la paradoja? Parece evidente que el hecho mismo (en ese entonces nuevo), de concebir una narración en base a imágenes aparentemente desprovistas de movimiento, no basta para inhabilitarlas, puesto que la simple concatenación apoyada por procedimientos ópticos (fundidos encadenados y fundidos al negro), así como por una voz en *off* y música, son suficientes para devolverle al tiempo lo que aparentemente le había sido sustraído. Para convencerse, basta ver esa otra película de imágenes fijas (fotografías y pinturas) concebida cuatro años más tarde, *Si j'avais quatre dromadaires*. Sorprende por su encanto que divaga cual ensayo con toda libertad, sostenido por un comentario-diálogo a tres voces; informa, critica, emociona, pero no inquieta al espectador sino a través de algunas cúspides transitorias de fascinación, en donde las imágenes fijas se muestran más claramente como el soporte. La inquietud profunda inducida por *La Jetée* proviene entonces tanto de lo que muestran las imágenes como de lo que dice la voz, confiriendo a su fijeza una potencia de perturbación extrema.

Un extenso primer momento acumula datos que, pese a su apariencia objetiva, se deslizan hacia lo fantástico: la afirmación del trauma, la marca de la imagen de infancia oscilando entre el rostro entrevisto de una mujer y la muerte de un hombre; la Tercera Guerra Mundial y la destrucción de París; los experimentos, en subterráneos protegidos de la radioactividad, de los vencedores sobre los prisioneros para transmutar el Espacio en Tiempo, *un otro tiempo*; la opción del hombre por su fijación en una imagen del pasado, cuya historia se relata en la película. Es en ese punto donde el filme cambia de dirección, y a partir del rostro tapado del hombre tendido comienzan a brotar las imágenes. Desde allí –a excepción de los primeros planos donde se regresa al héroe para atestiguar su mirada invisible– todo lo que vemos se transforma en lo que se supone que él ve, incluyendo los planos donde él aparece reencontrándose con la mujer (y más allá, en sus encuentros con los hombres del futuro), en una incertidumbre temporal y síquica que se desliza entre la percepción, la imagen mental y la imagen onírica. Entonces, la imagen fija adquiere toda su importancia. Pues, si el recuerdo más o menos inmediato de todo filme, tal como se vive –por intermitencias variables durante el desfile de la proyección–, procede por interposición de imágenes fijas, o apenas en movimiento, o por esas trepidaciones de fijeza que son las

5 Acerca de la producción *The Hollow Men* y el abandono de OWLS AT NOON, ver aquí también, Colin Mac Cabe, “Las visitas a la calle Courat”.

6 Ver por ejemplo su libro *Staring Back*, Columbus, WEXNER Center of the Arts, The Ohio State University/Cambridge, (Mass.), London: The MIT Press, 2007.

imágenes mentales; acá, es específicamente mediante el amontonamiento de imágenes fijas, que el espectador no deja a su vez de obsesionarse hasta el final, donde el héroe, corriendo hacia la mujer en la pista de aterrizaje, comprende que “ese instante que le había tocado ver de niño, y que no había dejado de obsesionarlo, era el de su propia muerte”.

Este efecto tan comentado de retorno del filme sobre su comienzo, tiene como consecuencia multiplicar en el espectador los efectos acumulados de las imágenes ya fracturadas entre recuerdo y olvido.

La memoria imposible, la memoria loca es una película que Marker siempre confesó como deudora de *Vértigo*, “ese filme visto diecinueve veces”,⁷ del que escribe que *La Jetée* era “su remake en París”; pero también para recalcar la obligación de ver *Vértigo* dos veces, a fin de “releer la primera parte a la luz de la segunda”, y así tener “una doble visión”⁸—“visión doble”, que demostrara asimismo el efecto que supone, para quien transita frente a *La Jetée*, toda nueva visión de *Vértigo*.

Pero entre el original y su remake hay de entrada dos diferencias. La fijeza de los planos-imágenes, que apelan a otra economía mental, verdaderamente a “un otro tiempo”, como si el cerebro se empeñara en observarse para liberarse de una angustia. Y la fuente de estas imágenes, que religan ineluctablemente la imagen idealizada de la mujer a la guerra, al peligro del desastre atómico, a la exterminación masiva. Basta con releer el *Le Coeur Net*, esa novela de juventud (1947), en donde Marker toma prestado de Malraux y de Saint-Exupéry como de *Only Angels Have Wings* de Hawks (situado en un lugar privilegiado en la lista de films de *Immemory*), para ver hasta dónde va esta sobreimpresión continua de imágenes de amor y de muerte, captadas en los desastres de la historia del siglo.

Este siglo del cual Marker tantas veces dijo que convendría borrar, para pasar directamente del siglo XIX al siglo XXI, como si el nuevo siglo no fuese ya en línea recta hacia lo peor. Así, no es sólo por el placer de las palabras que Marker hace decir a Laura, continuando con la historia de su amante muerto, que ella perpetúa en la memoria a través del computador: “Okinawa, mon amour”. Homenaje a Resnais, regreso de *La Jetée*, a través *Sans soleil*, anunciando *Level Five*, “un rizo al tiempo que se rizaba”,⁹ y que *The Hollow Men* desarrollaría aún más, gracias a una invención de formas hecha a la medida de la desesperanza de las imágenes, llevando el poema funerario de Eliot hasta el concepto de un nuevo juego trágico de la red de redes *OWLSATNOON*; el siglo, nuevamente, de una guerra mundial a otra.

Pero el pájaro de Minerva al cual, a fines de los ochenta, Marker había consagrado una serie de televisión (trece veces 26 minutos), que debería figurar en los programas de todas las escuelas de Francia (también está *L'Héritage de la Chouette* en Gorgomancy), sintió que ya era demasiado, y que más le valía aliarse a este gato voluptuoso y chistoso que servía tan bien a su amo desde *Immemory*, para buscar en otra parte la forma seguir haciendo lo que siempre había hecho, pero de otra manera; siguiendo la pendiente de una curiosidad inestimable que fue para él una regla de vida. De ahí *Second Life*, el deseo de una irreal realidad, de una otra vida y de un juego de *engañar-la-muerte*¹⁰ por elaborar para sobrevivir a la inhumanidad de los tiempos sin jamás ignorar nada. Todo esto honrando una pasión de juventud de Marker conservada intacta por el cine de animación, cuando el Christian Marker de esa época elogiaba a Jiri Trnka y a su Príncipe Bayaya, exaltando uno de los poderes fundamentales del cine, “ese don del tiempo que es capaz, como él sólo, en el dibujo, la pintura y la imagería, de hacer surgir a voluntad”.¹¹

Es así como en una entrevista, levantando el velo acerca del misterio de su origen, Guillaume-en-Egipto responde: “¿Qué te gusta de este universo paralelo? El mundo De Bioy:¹² un mundo de fantasmas, esas personas de las cuales no sabemos nada, cuya apariencia es forzosamente una mentira, pero donde justamente es tan fácil mentir que ciertas almas perversas, estoy seguro, sienten un malicioso placer al decir la verdad, únicamente para que no les crean. Ahora, yo tengo mi isla en SL. Doy citas a personas que vienen de todos los rincones del mundo. Y es un hecho que logramos algo completamente inédito en la historia de las comunicaciones. No es totalmente la realidad, pero sin embargo... El teléfono, los correos electrónicos, inclusive una videoconferencia, no logran abolir las distancias, sino que subrayan más bien nuestro esfuerzo por sobrepasarlas. En SL está derogada, estamos allí, y no estamos al mismo tiempo, como mi otro primo, el gato de Schrödinger. Jamás alguien había experimentado esto”.¹³

Desde el momento en que se ingresa a *L'Ouvroir*, tanto al archipiélago como a la película, —una de las películas posibles de *Second Life*, realizada por Chris Marker y Max Mozgitzer, su informático-presentador-cómplice—, se está en un mundo donde todo resbala, ingravidez que se funde con la marcha, con la carrera, no se sabe, los pasos llenos de piruetas en la nueva versión de Guillaume, atractivo, en su cuerpo compacto, los pelos desgreñados del bigote y sus grandes ojos redondos, llevándonos de la sala

7 Chris Marker, *Sans soleil*, *Trafic* N° 6, primavera 1993, 91-92.

8 Chris Marker “A free replay” *Positif*, 2 *Le cinéma vu par les cinéastes*, junio 1994, 79-84 y en *Immemory*

9 “De Boucler la boucle”, expresión francesa que se refiere a volver constantemente al punto de partida.

10 *Trompe-la mort*, seguro un juego de palabras con *Trompe-l'œil*.

11 Christian Marker “Une forme d'ornement”, *Cahiers du Cinéma*, n° 8, enero 1952, 66-68

12 Se trata evidentemente de *La Invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares.

13 <<http://www.poptronics.fr/Sans-Chris-Marker>> (consultada el 22 de octubre de 2012).

de proyecciones a la gran sala central y a la galería de las imágenes transformadas, las X-Plugs. Virtualmente, todo está allí, las fotografías, los libros, las películas, las instalaciones, todo el presente-pasado de la obra, con su carga histórica y de reflexión, y su capacidad permanente de intervención.

Sin embargo, todo se encuentra al mismo tiempo aliviado, transmutado, el devenir-gato de Marker sosteniendo sin estupor la mirada de Gorgo, la Medusa, gracias a la mano que sujeta al mouse. Al final del trayecto de los XPlugs, una vez agotados los ciclos de guerras, Guillaume, frente al mar, hace aparecer a Chateaubriand y las palabras con las cuales decía haber visto el fin del mundo en Waterloo. “¿Qué estás mirando?”, nos pregunta Guillaume.

Si Chris Marker, como cuenta la leyenda, murió frente a su computador, le deseamos haberse encontrado con la segunda vida que se había inventado para continuar tolerando la primera, gracias a la dulzura inventiva de su gato que hace de todo, y a la elegancia juvenil de su avatar ruso-japonés, Sergei Murasaki, de pantalón ajustado y polera blanca –por siempre–.

Tenía veinticinco años cuando, con mi amigo Jean Michaud, tuvimos la imprudencia de imaginar, siguiendo el modelo provisto por Platón, una “Apología de Chris Marker”.¹⁴ Tenía veinticuatro años cuando en la escalera de caracol que conducía entre otras partes, a la oficina de “Petite Planète” de las ediciones Seuil, Marker me suplicó (la palabra se me aparece y reaparece con una carga muy fuerte pero no veo otra), o me rogó, que no escribiera para la colección “Cineastas de hoy”, que en ese entonces se encontraba en sus inicios, el pequeño libro que me había pedido Pierre Lherminier sobre la obra cinematográfica de Marker, luego de un primer libro sobre Alexandre Astruc. Esto precisamente después de que apareciera *La Jetée* (comentada en el último número de *Artsept*, nuestra revista lyonesa en la cual Marker fue un invitado permanente). Evidentemente no escribí jamás ese libro, ni ningún otro sobre Marker.

Ojalá puedan estas páginas tomar ese lugar con respeto, admiración y amistad lejana, luego de tantos textos a lo largo de los años, escritos para una persona viva.

Un enorme agradecimiento a Christine Van Assche y a Étienne Sandrin por haberme informado sobre Gorgomancy y *Second Life*; a Laurence Braunberger por haberme prestado su avatar para pasear con él; y a Agnès Varda por preservar en el primer episodio de su serie de televisión: *Agnès de ci de la Varda* una imagen viva del improbable taller-studio de la calle Courat, donde, a falta de un rostro, ella hizo aparecer, con la complicidad de su viejo amigo, al menos de sus manos manipulando libros e imágenes, permitiéndome escuchar su inimitable voz.

14 Raymond Bellour y Jean Michaud, “Apologie de Chris Marker: Signos”, *Cinéma 61*, n° 57, enero de 1961.



La jetée (1962)



Level Five (1997)



Level Five (1997)

CINE EXPANDIDO EN LA ERA DE MEMORIAS ERRÁTICAS. APUNTES SOBRE *IMMEMORY* DE CHRIS MARKER

WOLFGANG BONGERS

*A cada quien su Madeleine**
Chris Marker, *Immemory* booklet

ENTRADAS

Immemory, el primer proyecto interactivo multimedia de Chris Marker, fue editado en formato CD-Rom por el Centre Pompidou en 1998, producido en francés e inglés con los programas Fractal Design Painter, Adobe Photoshop, Studio 32, Morph y Kai's Power Tools, y concebido inicialmente para Macintosh OS X versión 7.5.¹ La primera máscara que se abre después de iniciar el programa contiene las siguientes entradas: Enter the memory / Commands / Index / Quit. Al lado derecho de estas entradas se encuentra una simulada cinta de celuloide con siete fotogramas en los que se reproduce una rápida sucesión de imágenes, siempre a la misma velocidad y con las mismas imágenes en cada fotograma (se identifican, entre ellas: diferentes caras, ojos y bocas, ideogramas asiáticos, las letras Xpl por "Xplugs", dibujos extraños, el gato Guillaume-en-Égypte). Estas imágenes van acompañadas por una música extraña y repetitiva de teclado, acoplada al ritmo veloz de las imágenes. Cuando el visitante-lector-espectador activa con su ratón una de las entradas situadas a la izquierda, los fotogramas se detienen en momentos siempre diferentes de la reproducción antes de que cambie la máscara. Podríamos decir que desde el inicio de la presentación del material, *Immemory* hace referencia a la imagen en movimiento del cine producido en celuloide, y repite este gesto a lo largo de los recorridos. Con esto, cita una vieja forma y apariencia del cine, juega con ella y la desplaza

*Textos de *Immemory* traducidos por los editores. El CD-Rom *Immemory*, así como parte importante de la obra de Chris Marker, no han sido traducidas al castellano.

¹ Sin embargo, el sistema operativo 10 de Macintosh ya no leía el CD-Rom original. En 2008 aparecieron nuevas versiones tanto para Macintosh OS X versión 10.4.11 y sucesivo, como para PC. La solución es Internet. Raymond Bellour indica en su ensayo del presente libro la nueva versión online, subida en 2013: <http://gorgomancy.net/HTML/immemory.html>.

hacia otro formato, hacia lo que podríamos llamar “cine expandido”: “el uso de las tecnologías electrónicas y digitales como opciones ampliadas de lo cinematográfico (La Ferla 2009: 23)”.² A partir de ahora, el cine es parte de un complejo entramado de representaciones y operaciones audiovisuales, cuyo orden y cuya organización dependen, en gran parte, de las elecciones y decisiones que toma el usuario-lector-espectador frente al computador, máquina de imágenes y sonidos, cuya pantalla es la interfaz de navegación.

En “Commands” leemos: “Consejo: no haga zapping, tómese su tiempo. Si pasea el curso por la pantalla puede que un texto aparezca, u otra imagen. Al pasar por encima de las líneas, puede que una o más palabras aparezcan en negativo -una señal para hacer click-, y si es paciente, Guillaume-en-Égypt, el gato servicial, aparecerá de vez en cuando para ofrecerle una bifurcación adicional”. Es una advertencia que nos invita a navegar sin prisa por este universo de imágenes y textos cruzados y superpuestos, preparados para perdernos en las bifurcaciones de la memoria, y guiados por Guillaume-en-Égypte, *alter ego* felino de Marker que ofrece, en puntos específicos del viaje por el material dispuesto, alternativas de navegación. Aquí encontramos también explicaciones sobre el funcionamiento del CD-Rom y sobre los íconos que aparecen durante la navegación. El “Index”, por su parte, se basa en una lista alfabética de A a Z al pie de la máscara, organizada arbitrariamente por nombres, títulos y conceptos que aparecen en el material y que, en un cuadro arriba del abecedario, están articuladas gráficamente con las distintas zonas por las que se accede a la memoria: Travel, Museum, Memory, Poetry, War, Photo, Cinema, Xplugs.³ A estas ocho zonas,⁴ el corazón del CD-Rom, se entra a través de la opción “Enter the memory”.

RUTAS

Todas esas zonas contienen materiales presentados, producidos, mezclados y distribuidos en el disco por el fotógrafo y cineasta Chris Marker,

2 Jorge La Ferla (2009) retoma el concepto de la propuesta de Gene Youngblood (*Expanded cinema*, Nueva York: E.P. Dutton & Co., 1970) y de Peter Weibel (“Expanded Cinema, Video and Virtual Environment”, *Future cinema, The Cinematic Imagery after Film*, Karlsruhe: ZKM, 2003) y lo articula con obras de Ahtila, Cantoni, Greenaway, Marino, Marker, Shaw y Viola que “producen y conciben trabajos para ámbitos que trascienden la pantalla de la sala oscura” (23).

3 Esta categoría fue agregada a las nuevas versiones y contiene una colección de cuadros generados con Xplugs, un programa diseñado por Apple. En lo que sigue, no nos vamos a detener en esta zona de artefactos artísticos.

4 La zona, que ya aparece en el sintetizador con el que el videoartista Yamaneko manipula las imágenes en *Sans soleil* (1982), es un homenaje a la zona de *Stalker* (1979), de Andréi Tarkovski. Escuchamos en *Sans soleil* esta visión de una escritura nueva, poética, subjetiva que hace latir el corazón, y que se realiza en *Immemory*: “Une écriture dont chacun se servira pour composer sa propre liste de choses qui font battre le coeur, pour l’offrir, ou pour l’effacer. A ce moment-là, la poésie sera faite par tous, et il y aura des émeus dans la Zone.”

quien, como Jean-Luc Godard, Peter Greenaway y otros cineastas contemporáneos, se convierte, en ocasiones, en artista de instalaciones y obras multimedia durante los años ochenta y noventa.⁵ El centro de su filmografía lo constituyen, desde los años cincuenta, sus ensayos fílmicos realizados durante una serie de viajes a diversas regiones del mundo, y cuyo tema recurrente es la producción de memorias y antimemorias en tiempos del espectáculo global, siendo los principales agentes del espectáculo los medios masivos y las tecnologías audiovisuales.⁶ En *Lettre de Sibérie* (1957), *La Jetée* (1962), *Si j’avais quatre dromadaires* (1966), y *Sans soleil* (1982), Marker piensa desde el cine las (re)configuraciones del tiempo y del espacio de las memorias culturales entre la experiencia del viaje, la fotografía, el cine y -en *Sans soleil*- la televisión.⁷ *Zapping Zone (Proposals for an imaginary television)* (1990-1994) es una instalación interactiva iniciada en el contexto de la notoria exposición *Passages de l’image*, realizada en 1990 en el Musée National d’Art Moderne de París, Centre Georges Pompidou.⁸ Esta obra inaugura la nueva etapa interactiva en el trabajo de Marker: aquí, los visitantes-espectadores pueden intervenir y manipular las zonas de una serie de filmes presentados en los monitores de los computadores que están distribuidos en una sala.⁹ En el largometraje *Level Five* (1997), finalmente, la protagonista Laura

5 Podemos entender *Immemory* como proyecto paralelo a las *Histoire(s) du cinéma* (1988-98) de Godard, pensado con otros parámetros, desde luego. Los dos relatan historias desde el cine y mezclan acontecimientos y hechos culturales con obsesiones y memorias personales, trabajando con los procesos digitales de producción de un artefacto post-cinematográfico. La gran diferencia reside en la relación con el espectador-consumidor: Godard escribe y monta sus historias en capítulos que duran cuatro horas y media sin intervención posible de otros, mientras Marker, con el cambio de formato a CD-Rom, abre un espacio interactivo y un tiempo curvo, no lineal.

6 Sobre la necesidad crítica de recuperar (anti)memorias y crear olvidos voluntarios e identidades alternativas a la “memoria instrumental, mediática, consumista y pop global” (20) cfr. Trigo 2011, quien retoma, principalmente, las ideas de Friedrich Nietzsche y de Renato Ortiz (*Mundialização e cultura*, São Paulo: Editora Brasiliense, 1994). La obra audiovisual de Marker está ligada a ese proyecto de rescate de memorias alternativas.

7 Cabe señalar que Marker comparte el interés cinematográfico por la memoria con su compañero de ruta Alain Resnais, con el que ya había colaborado en tres obras emblemáticas sobre las memorias culturales del mundo antes de filmar *Lettre de Sibérie: Les statues meurent aussi* (1953), *Nuit et brouillard* (1955), *Toute la mémoire du monde* (1956). En esos años, Resnais seguirá caminos paralelos a los de Marker, vinculados al cine-memoria: *Hiroshima mi amor* (1959) y *El año pasado en Marienbad* (1961).

8 En la publicación dedicada a la exposición (1990), varios críticos reconocidos de arte y cine reflexionan sobre el estatus de la imagen contemporánea y sus manifestaciones en el arte, entre ellos Jacques Aumont, Raymond Bellour, Alain Bergala, Pascal Bonitzer, Serge Daney, Catherine David, Jacques Derrida, Anne-Marie Duguet, Louis Marin, Jean-Louis Schefer, Christine van Assche, y Paul Virilio. Sobre lo digital entre cine, video y computador cfr. también Bellour (2009), Flusser (2004), La Ferla (2009 y 2012), Machado (2008), Manovich (2006). De esta reflexión participa el proyecto audiovisual de Marker desde el lado de la propia imagen: “El cine de Marker es un cine del pensamiento. Pero en él, el pensamiento no se impone sobre la imagen y el sonido desde el exterior, sino que nace de ellos.” <http://elangelexterminador.com.ar/articulosnro.19/marker.html>

9 Algunos filmes mostrados en la exposición tienen relación con la contingencia política del momento (por ejemplo, la caída del muro de Berlín o la muerte de Ceaucescu en Rumanía); otros se dedican a la obra de artistas y cineastas (Matta, Christo, Tarkovsky); y otros, a animales. Hay una lista de los trabajos con links a visionados en Internet en este sitio: <http://chrismarker.ch/zappingzone/index.html>. Trazando una genealogía de la obra de Marker en los años noventa, Bellour (1997) dice en su libro sobre *Immemory*: “But in the late eighties, with *Zapping Zone* for the exhibition *Passages de l’image* (also at the Pompidou Center), Marker took the step which truly led him outside the screen and projection, to the installation and monitors: then for the first time he found the occasion to deliver the image that he had been seeking to conceive for so many

(Catherine Belkhodja)¹⁰ es una programadora de videojuegos que debe diseñar un juego sobre la batalla de Okinawa, ocurrida en 1945 al final de la Segunda Guerra Mundial, en la que se produjo un suicidio colectivo entre los soldados y habitantes de la isla. Para configurar este juego y reconstruir el drama de esa guerra cruenta, Laura, sentada en su estudio delante de su computador y dialogando con un hombre invisible o muerto que le había heredado esta tarea, emprende búsquedas de información por Internet y realiza entrevistas con expertos, con afectados y con el cineasta Nagisa Oshima que hizo una película sobre los hechos ocurridos en Okinawa. También se conecta con una red llamada O.W.L., Optional World Link, para conectarse al mundo virtual y dialogar con su amigo montajista Chris. Estas memorias plurales –individuales, colectivas, mediáticas– confluyen en las imágenes de la película, centrada en la experiencia de Laura que al final desaparece en la red de la desmemoria cultural, ni siquiera reconocida por su propio ordenador. Tanto *Zapping Zone* como *Level Five*¹¹ pueden considerarse antecedentes directos de *Immemory*, trabajo en el que el juego de (anti)memorias se radicaliza.

VIAJES

Volviendo a la obra, el **viaje**, entonces, puede entenderse en primer lugar como una experiencia concreta de estar en el mundo, una forma de vida que caracteriza al escritor, fotógrafo, cineasta y artista visual. Esta zona presenta al comienzo una imagen en blanco y negro, al lado izquierdo un dedo índice señalando una ruta invisible y, abajo de la mano, un ideograma asiático. Al lado derecho se lee el fragmento de un relato de viajes de culto de Nicolas Bouvier, *L'usage du monde* (1963), escrito durante un viaje entre Yugoslavia y Afganistán en su Fiat Topolino, realizado en 1953 y 1954 junto a su amigo, el pintor e ilustrador Thierry Vernet. Es un párrafo que “me habría gustado escribir”, como dice arriba de todo el comentario de Marker. El texto de Bouvier habla del mundo como un agua que te atraviesa y por un tiempo presta sus colores, y que después se retira y te

years in front of his computer. In its voluntary disorder, its fractured zones, its ways of relating the different registers of historical and personal experience and its sketch of interactivity, *Zapping Zone* is something like a first outline of *Immemory*. It is a space of subjectivity constituted as a network, opposing its logic to that of the institution which inspires it and which it ransacks: *Proposals for an imaginary television*” (116-117). Cfr. también el texto de Eduardo Russo en el presente libro.

10 En 1995, Catherine Belkhodja ya aparece en las imágenes transmitidas por los cinco monitores apilados de la instalación *Silent movie*, realizado por Marker en el Wexner Center for the Arts, Ohio, dedicado a los cien años del cine. Cfr. <http://chrismarker.ch/expositions/index.html#bv000001>.

11 Sobre otros contextos de la película cfr. el ensayo de Raymond Bellour en el presente libro.

coloca ante un vacío interior, una insuficiencia central del alma con la cual hay que lidiar en la vida y que quizás es, paradójicamente, nuestra motivación más segura. Podemos leer en estas frases un credo melancólico que atraviesa toda la obra de Marker, el motor de su vida nómada y de su fuerte compromiso político que lo llevan a documentar y relatar las memorias culturales de las distintas regiones del mundo, las injusticias cometidas a lo largo de medio siglo y en todos los continentes, y, asimismo, mostrar algunos proyectos políticos esperanzadores, entre ellos también el de la Unidad Popular de Salvador Allende en Chile.

En el material de esta zona, encontramos fragmentos de textos e imágenes que juegan con los imaginarios, sueños y relatos de viaje de algunos autores que marcaron la vida de Marker: Jules Verne; la serie francesa de dibujos animados, publicada en revistas desde los fines de siglo XIX, *La Famille Fenouillard*; y el libro poco conocido de Ludovic Comte de Beauvoir, *Viaje alrededor del mundo* (1867). Durante el recorrido, se dan varias opciones de bifurcación con otras zonas, pero si uno opta por seguir en el camino de la misma, también se transita hacia otra, la de las fotografías y tarjetas postales hechas y enviadas por el propio Marker en sus caminos por el mundo, acompañadas por pequeñas descripciones, observaciones o aforismos en forma de poemas. Las zonas del viaje y de la fotografía se funden en memorias individuales, plurales y culturales, y estas superposiciones y mezclas entre las zonas tienen lugar constantemente durante la navegación por el disco –que a su vez es un viaje del usuario-espectador-lector por las capas de memoria de Chris Marker– hasta llegar a puntos en los que las zonas mismas se vuelven indiferenciables. Y en algún momento aparece Guillaume-en-Égypte y ofrece sus servicios, que más que una ayuda es la invitación a una mayor confusión de zonas y memorias.

También el museo, la poesía, la guerra, la fotografía y el cine son zonas que forman parte del mapa de una memoria viva, errática, selectiva, ubicada entre la individualidad del cineasta y la colectividad de los usuarios-espectadores-lectores de *Immemory*. Son espacios que (re)producen y presentan objetos de memoria que corresponden a experiencias, intereses, obsesiones e intensidades de Marker, y que buscan, en el contacto interactivo, ser apropiadas y desplazadas por las experiencias del navegador dialogante. Como dice el cineasta en el texto del booklet del CD-Rom:

En cualquier vida podríamos encontrar continentes, islas, desiertos, pantanos, territorios sobrepoblados y tierras incógnitas. Podríamos mapear esas memorias y extraer imágenes de ellas con más facilidad (y verdad) que de las historias y leyendas. Que esta memoria trate sobre un fotógrafo y un cineasta no quiere decir que sea, en esencia, más interesante que la

de cualquier otro hombre (o mujer), sino sólo que ha dejado rastros con los que uno puede trabajar, trazar el contorno de su mapa (...) mi idea era sumergirme en este remolino de imágenes para establecer su geografía.

MUSEOS, POEMAS Y GUERRAS

En la zona del **museo** hay seis entradas multimedia que muestran cuadros conocidos y desconocidos de varias épocas y continentes, y algunos juegos interactivos permiten la manipulación del material a través del ratón. En varios puntos del recorrido hay bifurcaciones con otras zonas, y el gato Guillaume-en-Égypte sorprende con algunas intervenciones. La zona de **poesía** está compuesta por algunos poemas de los “gigantes” (Shakespeare, Quevedo, Rilke), de los “raros” (Hélinant de Froidmont, Jacques Pelletier du Mans, Louis de Gallot de Chasteuil, “Grégoire”) y de “otros lados”: Siberia, Bretaña, Japón, Rumanía, Animaikus (haikus animados); y “antes de salir” hay un texto de Marker sobre los momentos poéticos que desemboca en su definición preferida de la poesía, hecha por René Char: “El poema es el amor por el deseo que, consumido, continúa siendo deseo”. El viaje por la zona de la **guerra** —y aquí cabe recordar que Marker es hijo de una época convulsiva: una infancia entre guerras y los efectos funestos de la Segunda Guerra Mundial y sus secuelas en la Guerra Fría lo marcaron profundamente— comienza con un juego animado de una misma palabra en varias lenguas: “guerra”. Después se produce una interferencia con la zona del cine: aparecen tres fotogramas de la película *Wings* (1927), colocados encima del muro de palabras, seguidos por otros fotogramas a pantalla completa. *Wings* es uno de los tres “filmes de culto” en la otra categoría, y en la secuencia se muestra la muerte de un piloto en el choque entre dos aviones de guerra. Si seguimos el camino en esta zona, vemos algunos vestigios de arte (imágenes y poemas) realizados desde las experiencias de guerra y de los campos de concentración nazis de una generación de escritores y artistas franceses a la que Marker pertenece. Se ven otras “huellas” de esa guerra y hacia el final del recorrido, esta zona se mezcla primero con la de las fotografías tomadas de otras guerras durante los viajes de Marker: Corea, Vietnam, Bosnia, ofreciendo al navegador varias bifurcaciones; y después desemboca en el “museo imaginario” de la zona de fotografías, en la que Marker coloca collages con imágenes de guerra, “para verificar, incluso en una pequeña escala, el poder de las imágenes para desterrar desgracias”.

FILMES Y FOTOS

Los afiches de tres películas “de culto” (personal) abren la zona del **cine**: una es la ya citada película de guerra *Wings*, filmada en 1927 por William Wellman, con Clara Bow y Charles Rogers como estrellas, ganadora del primer premio de la Academia, en 1929, en la categoría “mejor película”. Si se pincha en el afiche, se ve la misma secuencia que ya está en la zona de guerra, y aparece en letras enormes la pregunta: “¿Es esta la primera película que vi?” Esta película parece ser la primera experiencia cinematográfica de Chris Marker niño. Es en esta lógica que le sigue un primer plano de la actriz Simone Genevois en *La merveilleuse vie de Jeanne d’Arc* (1929), de Marco de Gastyne, filme recuperado por la Cinemateca francesa en 1986. Es una imagen “que enseñó a un niño de siete años cómo una rostro que llena la pantalla puede, de pronto, ser la cosa más preciosa del mundo, algo que te cautiva por siempre, colándose en cada rincón e instante de tu vida (...) en una palabra, la imagen que te dijo lo que era el amor”, como dice un fragmento al lado de los fotogramas. El resto de este texto se explaya sobre el primer plano como esencia del cine que nunca puede ser alcanzado por la pantalla chica de la televisión; y también habla del increíble (re) encuentro en la sala del cine donde se estrenó el filme restaurado en 1986, en presencia de la misma Simone Genevois, a quien Marker debe “uno de los descubrimientos más curiosos de su vida, el de las cosas que aceleran el corazón”.¹² Navegando por este mismo camino, encontramos afiches e imágenes de otras películas, varias de ellas de guerra, para luego encontrarnos con *Drácula*, otro personaje que marcó la juventud de Marker, y, finalmente, llegar al elogio de las mujeres del cine, cuyas imágenes están, por lo demás, archivadas en la zona de las fotografías, bajo la categoría “Fairies” (hadas).

Otra película de culto en esta zona es *Aérita* (1924), del director ruso Yakov Protazanov que adapta al cine la novela homónima de ciencia ficción de Alekséi Tolstói. Según Marker, con sus vestuarios y coreografías es el único ejemplo de un cine constructivista, y sin duda un antecedente relevante de *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang, y de *Star Wars* (1977), de George Lucas.

El tercer filme de culto es *Vértigo* (1958) de Alfred Hitchcock, una de las máximas obsesiones de Marker que no puede faltar en esta zona (ni en la otra llamada “memoria”). Si pinchamos aquí, encontramos primero una advertencia irónica: “Si no conoces *Vertigo* al dedillo, no tiene sentido que sigas

12 Marker comparte esta pasión con Sei Shōnagon, cortesana japonesa del siglo X y autora del *Libro de la almohada*, su diario en el que anota listas con todas las sensaciones y acontecimientos que le “hacen latir el corazón”. Esta referencia está presente en varias obras de Marker, también en algunas partes de *Immemory*. Por su parte, Jorge Luis Borges y María Kodama realizaron una traducción del libro de Shōnagon al español.

leyendo”. Esto obliga a volver a ver la película antes de seguir navegando por *Immemory*. En lo que sigue, Marker realiza un análisis del “vértigo del tiempo” como tema central de la película: el vértigo del protagonista Scottie es, precisamente, “traer a un amor muerto nuevamente a la vida (...), el intento insano, maniaco y aterrador de negar el tiempo”. Como en la famosa secuencia de *Sans soleil*, Marker revisita los lugares de filmación en San Francisco, pero esta vez en palabras, desplegadas o mezcladas con un mapa de la ciudad e imágenes del filme que van escondidas en el texto. El recorrido termina en Fort Point, debajo del Golden Gate. “Scottie hubiera recibido la alegría más grande que un hombre puede imaginar, una segunda vida, a cambio de la desgracia más grande, una segunda muerte”.¹³

Como ya hemos visto, la zona de la **fotografía** se articula con todas las demás; es un enorme archivo de imágenes heterogéneas, documentos históricos y visiones personales e íntimas que atraviesan *Immemory*, y no solo la zona específica de la fotografía.¹⁴ En la máscara de entrada, se mencionan Cuba, Corea, Japón, China, Rusia, pero aparte de la sección dedicada a las hadas (personales) del cine, también existen “otros lados”, en los que figuran fotos tomadas en Europa, África y Latinoamérica.¹⁵ A esto, se suma el archivo de fotografías del tío Anton Krasna, un fotógrafo de la familia cuyos álbumes de fotos y tarjetas postales constituyen una parte importante de la memoria que se cruza, desde luego, con varias otras zonas.

MEMORIAS

“What is a Madeleine?” es la pregunta que subtitula las imágenes distorsionadas de Proust y Hitchcock en la entrada a la zona de la **memoria** (de la in-memoria). Este collage centra la atención en un escritor y un cineasta que piensan, en palabras y en imágenes, la memoria a través de una Madeleine (que en *Vértigo* también se llama Judy) y se convierten en guías espirituales

13 Tanto *La Jetée* (1962) como *Sans soleil* (1982) son obras que retoman la idea de una memoria imposible y vertiginosa del tiempo que prefigura Hitchcock en su filme. El cine es un arte que juega con el movimiento como “corte móvil de la duración” (26), como dice Deleuze (1991) con Bergson y, de cierta manera, con Proust. Es el territorio idóneo para poner en escena las paradojas del tiempo de la memoria. El título de otro filme de Marker, realizado junto a Yannick Bellon en homenaje a la fotógrafa Denise Bellon, lo señala una vez más: *Le souvenir d'un avenir* (2001), el recuerdo de un futuro.

14 A partir de la realización de las portadas para la revista *Petite planète* en los años cincuenta, la fotografía, como el arte del instante y de la melancolía, siempre ha sido una forma de expresión esencial para Marker y la ha puesto varias veces en tensión con la forma cinematográfica. Diez años después de lanzar su CD-Rom multimedia, en 2007 realiza una exposición de fotos en el Wexner Center for the Arts, Ohio: *Staring back*, una selección de 200 fotos hechas entre 1952 y 2006. En cierto sentido, es otro complemento autobiográfico exteriorizado de *Immemory*.

15 En 1972, Marker visita Chile y toma fotos de los activistas de la UP, de mineros y de mapuches. También hay fotos de Isla Negra y el texto que las acompaña habla de Pablo Neruda.

del viaje por el disco. Es un *coup* genial, porque Marker se inscribe en esa tradición de la memoria involuntaria e imposible con su propia (in)memoria “autobiográfica” que a la vez es memoria colectiva inspirada en la literatura y el cine, y que despliega “todos esos objetos, todos esos instantes que pueden servir como catalizadores de los extraños mecanismos de la Memoria”, como dice un fragmento en la parte de Proust. Y en la parte de Hitchcock, antes de entrar en otras zonas de posibles Madeleines, leemos: “la memoria, si pierde el rumbo, puede ser usada para algo muy distinto que recordar: puede ser usada para reinventar la vida y, finalmente, conquistar la muerte.”.

La cartografía de memorias fragmentarias y erráticas de *Immemory* permite, a través de la interfaz multimedia del ordenador, el intercambio de las memorias del cineasta con las de cada individuo que forma parte de su público. Los laberintos, bifurcaciones y cruces sorprendidos entre las distintas zonas de memoria señalan la importancia del desplazamiento de una lógica cinematográfica unidireccional a la lógica digital no-lineal y circular que implica la experiencia y el vértigo de un tiempo reversible.¹⁶ Es la diferencia del nuevo formato: el cine expandido ofrece la interacción de las memorias (y mentes) expandidas que transitan por las pantallas interiores y exteriores de los usuarios-espectadores, montando y desmontando, de esta manera, elementos de memorias individuales y colectivas en una nueva geografía. Aturdido después de transitar por los laberintos inmemoriales, una frase notable de Marker en la zona cine persiste en mi mente: “La muerte del cine sería sólo eso, una inmensa memoria. Es un destino honroso.”.

REFERENCIAS

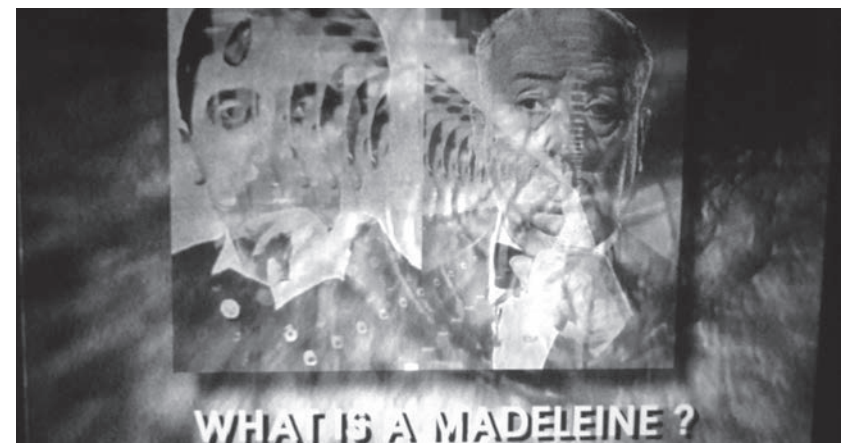
- Bellour, R. y L. Roth. *Qu'est-ce qu'une madeleine?* A propos du CD-ROM *Immemory* de Chris Marker. París: Yves Gevaert Editeur / Centre Georges Pompidou, 1997.
- _____. *Entre imágenes. Foto. Cine. Video*. Buenos Aires: Colihue, 2009.
- Deleuze, G. *La imagen-movimiento*. Estudios sobre cine 1. Barcelona: Paidós, 1991.
- Flusser, V. “Apariencia digital”, en Yoel, Gerardo (Comp.), *Pensar el cine 2, .Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Manantial, 2004, 351-364.
- La Ferla, J. Cine (y) digital. *Aproximaciones a posibles convergencias entre el cinematógrafo y la computadora*. Buenos Aires: Manantial, 2009.
- _____. y S. R. (Comp.). *Territorios audiovisuales*. Buenos Aires: Librería, 2012.
- Machado, A. “Pós-cinemas: Ensaio sobre a contemporaneidade” en: *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 2008.
- Manovich, L. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Buenos Aires: Paidós, 2006.

16 Cfr. el lúcido comentario sobre *Immemory* en este sitio: <http://chrismarker.ch/1982-2011/index.html>

Trigo, A. "De memorias, desmemorias y antimemorias". *En Taller de Letras* 49. Santiago de Chile, 2011, pp. 17-28.
 V.A., *Passages de l'image*, Catálogo, Musée national d'art moderne de Paris. Paris: Centre Georges Pompidou, 1990.

INTERNET

<http://elangelexterminador.com.ar/articulosnro.19/marker.html>
<http://gorgomancy.net/HTML/immemoryEnglish/index.html>
<http://shangrilatextosaparte.blogspot.com/2007/05/carpeta-chris-marker.html>
www.chrismarker.ch
www.chrismarker.org



CD ROM *Immemory* (1998)

CARICATURAS

Durante sus últimos años Chris Marker no sólo se dedicó a realizar pequeñas piezas de video y animación (subidas a su canal en youtube Kosinski), producir muestras de fotografía, crear un complejo universo paralelo en la plataforma virtual *Second Life* o actualizar su sitio *Gorgomancy*. También realizó collages y caricaturas, la mayoría de ellas aparecidas en el sitio Poptronics.fr, teniendo como protagonista al gato Guillaume. Ellas se destacan por el uso precario de tecnologías, así como un agudo comentario a la contingencia pop y política contemporánea. Hemos seleccionado un pequeño grupo de ellas a modo de muestra y homenaje.



Fig 1: Collage con Guillaume y Camila Vallejo en apoyo al movimiento estudiantil del 2011 enviado a la plataforma audiovisual CinEducación.cl Guillaume y el gato “sonriente” de Chats Perchés acompañan la marcha de los pingüinos.



Fig2- Del sitio poptronics.fr, a propósito del encuentro XXX del Partido Socialista. A la izquierda: “Nosotros habíamos advertido que tenía fallas de fabricación”. Derecha: “Es curioso... nadie nos escuchó”.



Fig 3. Una de las muchas caricaturas protagonizadas por Nicolas Sarkozy. La foto, de agosto 2008, corresponde a la conferencia de prensa en que Sarkozy apoya la castración de peredastas. Arriba: "Todo es una cuestión de decoro". Abajo: "El comandante Sarko y su equipo anuncian un viaje sin Historia".

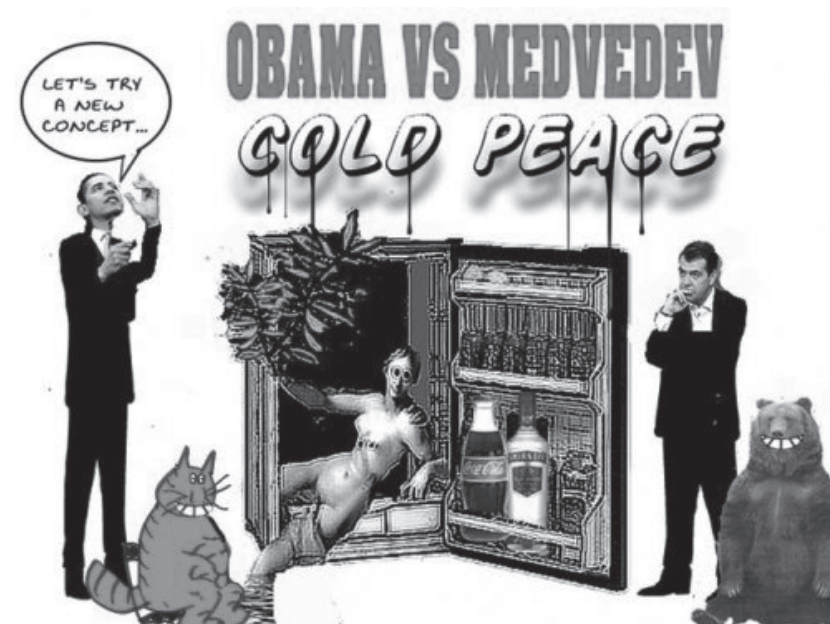


Fig 4. En junio 2010, Obama y Medvedev salen juntos a comer hamburguesas. Izq: "Intentemos un nuevo concepto" Al centro: "Paz fría".



Fig 5. Arriba: "Yo tuve un sueño...", dice Martin Luther King bajo la sonrisa del gato de Cheshire. Izq, abajo: "¿Un gato?", le pregunta Guillaume a Alicia. Derecha, Abajo: "¡Un gato!", señala Guillaume, bajo la sonrisa de Obama.



Fig 6. Arriba: “La continuación de la política por otros medios”. Izquierda: “Yo sé, es terrible, pero es el único medio para parar Netanyaou”. “¿Y qué habrá hecho Netanyaou?”: “¡La guerra!”



Fig 7. Un homenaje a Jacques Tati a propósito de su fallecimiento. Arriba, der: “Jacques Tati ha perdido su pipa a favor de un molino de viento...”. Guillaume: “Extiendo el concepto: un molino de viento a todo lo que moleste”.

HOMMAGE À LÉVI-STRAUSS



et s'il ne fallait retenir qu'une seule phrase...

...chance, vitale pour la vie de se déprendre et qui consiste - pendant les brefs intervalles où notre espèce supporte d'interrompre son labeur de ruche, à saisir l'essence de ce qu'elle fut et continue d'être, en deçà de la pensée et au-delà de la société : dans la contemplation d'un minéral plus beau que toutes nos œuvres, dans le parfum, plus savant que tous nos livres, respiré au creux d'un lis ; ou dans le clin d'œil alourdi de patience, de sérénité et de pardon réciproque, qu'une entente involontaire permet parfois d'échanger avec un chat.

DERNIÈRES LIGNES DE "TRISTES TROPIQUES"



“Homenaje a Lévi-Strauss”. Texto: “Y si se retuviera sólo una frase (...) oportunidad esencial para la vida, de desprenderse y que consiste -durante los breves intervalos en que nuestra especie soporta suspender su trabajo de colmena, en aprehender la esencia de lo que fue y continúa siendo más acá del pensamiento y más allá de la sociedad: en la contemplación de un mineral más bello que todas nuestras obras, en el perfume, más sabio que nuestros libros, respirado en el hueco de un lirio, o en el guiño cargado de paciencia, de serenidad y de perdón recíproco que un acuerdo involuntario permite a veces intercambiar **con un gato**” Guillaume: “Últimas líneas de Tristes trópicos”.

BIOGRAFÍAS

RICARDO GREENE

Sociólogo, máster en urbanismo y PhD (c) en antropología visual por Goldsmiths, University of London. Fundador y director de *Bifurcaciones*, revista de estudios culturales urbanos, ha escrito ensayos y libros en varios medios y países. En 2008 comenzó su carrera audiovisual con piezas de antropo-arte, que han sido exhibidas en museos, festivales y galerías. Ese mismo año finalizó *La ausencia*, su primer cortometraje documental. Hoy trabaja en la Universidad Católica del Maule, participa en investigaciones sobre empleo doméstico, desigualdad, espacio urbano y nuevas tecnologías, y se encuentra terminando su primer largometraje, *El sueño de la razón*. Desde 2012 dirige FIDOCS, Festival Internacional de Documentales de Santiago.

IVÁN PINTO VEAS

Licenciado en estética por la Universidad Católica de Chile, y licenciado de cine y televisión por la Universidad ARCIS, con estudios en comunicación y cultura por la Universidad de Buenos Aires. Editor del sitio *lafuga.cl*, especializado en cine contemporáneo. Co-editor de la antología sobre Raúl Ruiz, *Fantasmas, simulacros, artificios* (Uqbar, 2010), recientemente participó en los libros *El novísimo cine chileno* (Uqbar, 2011) y *Prismas del cine latinoamericano* (Cuarto Propio, 2012); autor, además, de diversos artículos sobre cine chileno y latinoamericano. Actualmente cursa un doctorado en estudios latinoamericanos (Universidad de Chile), programa el ciclo “Visiones Laterales” en Cineteca Nacional y participa en el blog *elagentecine.wordpress.com*

PATRICIO GUZMÁN

Nació en Santiago de Chile, tiene la nacionalidad chilena y española. Reside en Francia desde 1998. Su trilogía *La batalla de Chile* está considerada entre los mejores documentales de la historia. Seis de sus obras han sido estrenadas en Cannes, entre las que sobresalen *El caso Pinochet*, *Salvador Allende* y *Nostalgia de la Luz*. Con esta última recibió el Gran Premio Europa otorgado por la Academia del Cine Europea en 2010. Es fundador y presidente del Festival Documental de Santiago. Retrospectivas de su obra han sido realizadas en el Harvard Film Archive, Los Angeles Film Archive, Pacific Film Archive Berkeley (2011), British Film Institute (2012) Thessaloniki y Lasalle (2013).

TREVOR STARK

Máster en historia del arte por la McGill University de Montreal, con tesis sobre la teoría política y artística de Guy Debord. Actualmente cursa un doctorado en Harvard en el Departamento de Historia del Arte y Arquitectura. Su investigación trata acerca de la intersección entre la poesía moderna post-Mallarmé y el arte visual de vanguardia en la primera década del siglo XX. Está pronto a publicar el ensayo “Complexio Oppositorum: Hugo Ball and Carl Schmitt” en la revista *October*.

CAROLINA AMARAL DE AGUIAR

Doctora en historia social (2013), máster en estética e historia del arte (2007) y grado en historia (2002) por la Universidad de São Paulo. Hizo un período del doctorado en el Institut des Hautes Études de l'Amérique Latine (Sorbonne Nouvelle - París III), entre 2011 y 2012. Hoy integra el equipo de investigadores del proyecto USP-Cofecub, *Ejercicios de historia cultural conectada: caminos cruzados entre Brasil, América Latina y Francia*. Ha publicado diversos artículos sobre Chris Marker y su relación con el cine latinoamericano.

CHRIS MARKER

Nace en 1921 en Neuilly-Sur-Seine, Francia o Ulán Bator, Mongolia, según sea el caso. Estudia filosofía pero el despertar de la Segunda Guerra lo lleva a participar de la Resistencia Francesa. Hay quienes dicen que par-

ticipa como paracaidista en el Ejército Estadounidense. Trabaja como periodista y colabora con André Bazin en la revista *Trabajo y Cultura*. Publica su primer libro en 1949 y en los cincuenta comienza su carrera audiovisual. Junto a Agnès Varda y otros conforma la “Rive Gauche”, en oposición complementaria a la Nouvelle Vague. Con Alain Resnais estrena *Las estatuas también mueren* en 1953 y la cinta es censurada en Francia hasta 1968. En 1962 filma *La Jettée*, película de ciencia ficción que le otorga fama mundial. Inventa el cine-ensayo. Desarrolla una amplia cantidad de documentales sobre las más diversas temáticas culturales. Explora diversos formatos, soportes y lenguajes. Muere en 2012 en Ulán Bator o París, según sea el caso.

MARÍA PAZ PEIRANO

Candidata a doctora en antropología social en la Universidad de Kent, Reino Unido. Es antropóloga social de la Universidad de Chile, con estudios de postgrado en cine documental de la misma universidad y diploma en estudios de cine de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Se ha desempeñado como académica de la Universidad de Chile, Universidad Alberto Hurtado, Universidad Diego Portales y la Universidad de Kent. Su investigación académica se ha especializado en antropología visual y antropología del cine, enfocada especialmente en cine chileno y cine documental. Actualmente desarrolla su investigación doctoral sobre cine chileno contemporáneo y su circulación en circuitos transnacionales.

MARÍA LUISA ORTEGA

Doctora en filosofía y profesora de comunicación audiovisual de la Universidad Autónoma de Madrid. Forma parte del comité de dirección de *Secuencias*, revista de historia del cine y es programadora de los festivales internacionales Documenta Madrid y Cines del Sur (Granada). Co-autora de obras colectivas como *Tierra en Trance* (Alianza Editorial, 1999), *The Cinema of Latin America* (Wallflower Press, 2003), *Cine documental en América Latina* (Cátedra, 2003) y *Cuba: cinéma et revolution* (Lyon, 2006). Además, es autora del libro *Espejos rotos. Aproximaciones al documental norteamericano contemporáneo* (2006) y ha coordinado, junto con Antonio Weinrichter, la edición de *Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker* (Festival Internacional de Cine de Las Palmas-T&B, 2006).

GONZALO DE LUCAS

Profesor lector de comunicación audiovisual en la Universitat Pompeu Fabra, programador de cine en Xcèntric (Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona), director del posgrado en montaje audiovisual (IDEC) y director de la revista *Cinema Comparat/ive Cinema*. Ha escrito los libros *Vida secreta de las sombras* (Paidós, 2001) y *El blanco de los orígenes* (Festival de Cine de Gijón) y ha editado, con Núria Aidelman, *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes* (Intermedio, 2010). Ha escrito artículos en una veintena de libros colectivos, como *Erice-Kiarostami. Correspondencias*; *La voz de Pasolini*; *Claire Denis. Fusión fría*; *Naomi Kawase. El cine en el umbral*; *Cineastas frente al espejo*; *Miradas para un nuevo milenio*; *Jean Eustache. Un fulgor arcaico*; *Elegías íntimas*; *Vientos del Este*; *Robert Rossen: su obra y su tiempo*; *Philippe Garrel. El cine revelado*; *Paisajes y figuras: perplejos. El nuevo cine alemán*, entre otros.

EDUARDO A. RUSSO

Crítico, docente e investigador de cine y artes audiovisuales. Doctor en psicología social, dirige el doctorado en artes de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Profesor de teoría, análisis y crítica de artes audiovisuales y nuevos medios en varias instituciones de Argentina y del resto de Latinoamérica. Autor de libros como *Diccionario de Cine* (Paidós, 1998), *El cine clásico: itinerario, variaciones y replanteos de una idea* (Manantial, 2008). Compilador de *Interrogaciones sobre Hitchcock* (Simurg, 2001), *Cine Ojo: un punto de vista en el territorio de lo real* (2007), *Hacer Cine: Producción Audiovisual en América Latina* (Paidós, 2008) y *The Film Edge: Contemporary Filmmaking in Latin America* (2010). Actualmente prepara una nueva edición de su *Diccionario de Cine* y el libro *Kenji Mizoguchi: retrato del artista con mujeres y fantasmas*.

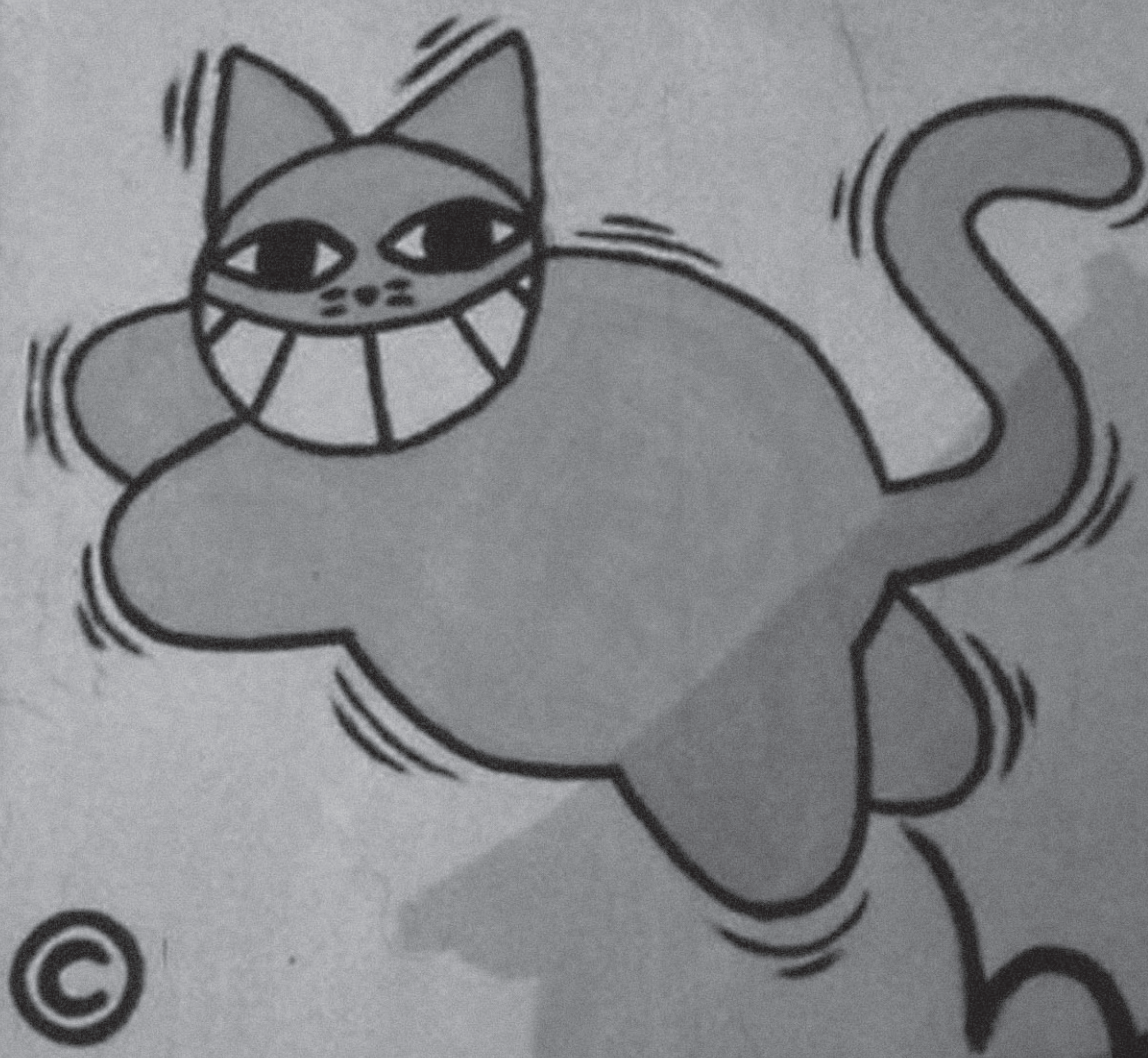
RAYMOND BELLOUR

Nace en Lyon en 1939. Escritor, crítico y teórico francés, es especialmente reconocido por sus ensayos sobre temas relacionados con el cine. Tras estudiar literatura, escribió críticas de cine para diferentes medios de comunicación franceses. Fundó la revista *Artsept* en 1963 y al año siguiente ingresó en el Centro Nacional de Investigación Científica, CNRS. Desde

1986 ha impartido cursos en la Universidad de París III. En 1989 participó en la exposición “Pasajes de la imagen” y en 1991 en la creación de la revista *Tráfico* con Serge Daney. Algunos de sus libros son *Henri Michaux* (1966, 1986), *L'Analyse du film* (1979, 1995), *Mademoiselle Guillotine* (1989), *Oubli* (1992), *L'Entre-images 2* (1999), *Partages de l'ombre* (2002) y *Le Corps du cinéma* (2009).

WOLFGANG BONGERS

Es profesor asociado de literatura y cine en la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile e imparte clases en el Diplomado de Teoría y Crítica de Cine de la misma universidad. Realizó un magister en letras románicas en la Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, y un PhD en literatura, mención intermedialidad, en la Universidad de Siegen, Alemania. Desarrolla proyectos de investigación, nacionales e internacionales, sobre las relaciones entre literatura y medios audiovisuales, el impacto del cine en la cultura latinoamericana y sobre teorías de archivo y memoria. Es autor y editor de numerosos estudios y ensayos, entre ellos los libros *Literatura, cultura, enfermedad* (2006), *Archivos i letrados. Escritos sobre cine en Chile: 1908-1940* (2011) y *Prismas del cine latinoamericano* (2012).



FIDOCs
FESTIVAL INTERNACIONAL DOCUMENTALES SANTIAGO CHILE