

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

AMNESIA FUTURA. TIEMPO Y MEMORIA EN LA OBRA DE CHRIS MARKER

Autor/es:

Antonio Weinrichter

Citar como:

Antonio Weinrichter (2001). AMNESIA FUTURA. TIEMPO Y MEMORIA EN LA OBRA DE CHRIS MARKER. Nosferatu. Revista de cine. (34).

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41210>

Copyright:

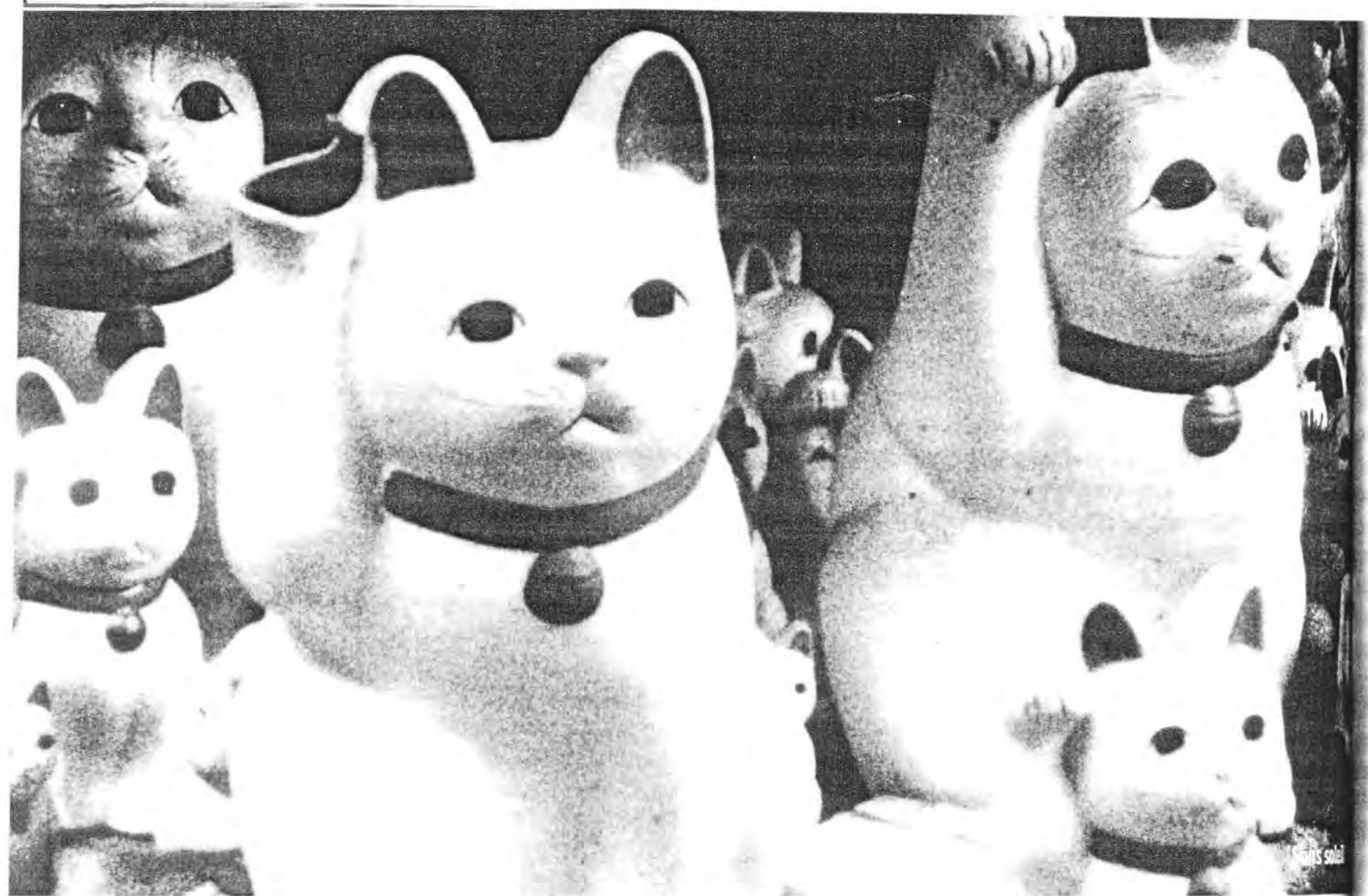
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com



Amnesia futura

Tiempo y memoria en la obra de Chris Marker

Zinegile iluna eta bitxia, *Sans soleil*, *Level Five* edo *La jetée* bezalako izenburu hain sailka ezinen egilea, azkena izan dela bere obrarik ezagunena eta fikziozko (egia esan, zientzi fikziozko) film bakarra bere ibilbide luzean zehar. Chris Marker-ek beti erakutsi digu denboragatik zuen ardura, bere hiru obren eta bere karreraren zati handi baten ardatz nagusia.

Antonio Weinrichter

"Empiezan a surgirle imágenes como confesiones y se mezclan en un museo que puede ser el de su memoria". (*La jetée*)

¿Es necesario justificar la inclusión de Chris Marker en un *dossier* sobre cine fantástico? Lo que se sabe de él (muy poco: a la legendaria capacidad de ocultación de un artista que sólo se revela, y de manera indirecta, en su obra, se une el desconoci-

miento general de la misma) es que hace documentales poco ortodoxos, que llevaron a que André Bazin celebrara hace 40 años, a propósito de **Lettre de Sibérie** (1957), las virtudes de un potencial cine ensayístico antes de que esa categoría quedara acaparada por las intransferibles reflexiones filmadas de Godard. Por supuesto, Marker hizo una (única) obra de ficción (más aún, de ciencia-ficción), **La jetée** (1962), por la que le conocen hasta quienes no suelen interesarse por la No Ficción. Claro que era "sólo" un medimetraje y su interés podría parecer anecdótico.

Sin embargo, **La jetée** plantea ya, en su brevedad y en forma de paradoja, el tema de la memoria, un tema central del cine de Marker, por otro lado tan volcado hacia el registro de un presente histórico. Así lo señalan dos títulos entre los que se enmarca casi toda su obra: **Toute la mémoire du monde** (1956), su temprana colaboración con Alain Resnais, e **Immemory** (1997), su última creación, ya en soporte CD-Rom, que ronda el ideal de encontrar la forma de actualizar toda una memoria del mundo, o al menos de una visión singular y subjetiva de la Historia. Si a **La jetée** le sumamos **Sans soleil** (1982), que postula que la memoria depende de la imagen (en su sentido proyectivo pero también en el visual, lo que sin duda resulta una idea muy adecuada para ser explorada por el cine) hasta el punto de que las imágenes reemplazan a nuestros recuerdos, y si luego incluimos el procesamiento virtual de las imágenes históricas que muestra **Level Five** (1997), encontraremos que Marker ha tomado el hilo de la paradoja temporal de **La jetée** y lo ha enrollado en espiral -la espiral del tiempo: como el moño de la Madeleine de **De entre los muertos** (*Vertigo*, 1958), la particular magdalena proustiana adoptada por Marker-, hasta formar un núcleo temático vertiginoso:

uno quisiera encontrar alguna película de ciencia-ficción que trate el tiempo (uno de los grandes temas del género, al fin y al cabo) con tanta capacidad especulativa como este trío de obras de difícil categorización genérica: ¿ensayo-ficción?

Lo primero que llama la atención de **La jetée** es su humilde formato: está íntegramente contada con fotos fijas, lo que la convierte, como reza el título de crédito inicial, en una "foto-novela". La razón parece haber sido tan sencilla como ésta: Antoine Bonfanti, ingeniero de sonido de Marker en **Le joli mai** (1962), se trajo de un viaje a Hong Kong el primer modelo de cámara Pentax 24x36. Entusiasmado, Marker se la tomó prestada y "*cuatro meses más tarde, llegó con **La jetée***" (*Positif*, número 433, marzo 1997, página 92). Sea como fuera, lo cierto es que esta sucesión de fotos estáticas (con la sublime excepción de un parpadeo de ojos, que subraya la nostalgia del movimiento y la metáfora de la visión que se contienen en la película) se revela adecuada para un ejercicio de memoria, facultad que funciona seleccionando imágenes aisladas, privilegiadas (1). La gran origina-

lidad de **La jetée**, empero, es argumental: en un escenario posapocalíptico la policía de los sueños ayuda a elegir un "voluntario" con una imagen mental especialmente fuerte del pasado para que viaje en el tiempo en busca de una solución para la supervivencia de la raza humana. El golpe maestro es que la imagen de infancia que marca al héroe, y a la que quiere volver con obsesión edípica, coincide con el momento de su propia muerte: es él mismo, de adulto, el que había visto morir, en esa imagen terrible que quedó grabada indeleblemente en su mente de niño. La paradoja del viaje en el tiempo se funde con la fantasía de repetir la escena primaria freudiana, como ha observado Constance Penley, lo que "*conduce a la aniquilación del sujeto*" (*Fantasy and the Cinema*, BFI, 1989, página 208). Las reverberaciones de **La jetée** han sido muchas: antes del *remake* explícito de Terry Gilliam -**Doce monos** (*Twelve Monkeys*, 1995)-, vino la premisa muy similar de **Terminator** (*Terminator*, 1984); la diferencia es que la de Marker era una obra radical que cancelaba la posibilidad de una secuela (aunque Thierry Kuntzel inició un remontaje en video de la misma,



La jetée

titulado "La rejetée", que quedó inconcluso), cosa que sabemos que sí ocurrió con **Terminator**, aunque en la segunda entrega cambiara de bando. Así mismo, el núcleo central -y más "afrancesado"- del film de Marker, los primeros viajes en el tiempo del protagonista para volver a lo que parece ser una misma jornada amorosa repetida con la mujer de sus recuerdos ("*¿Era el mismo día?... Vendrán muchos paseos*"), parecen prefigurar los saltos temporales circulares de **Te amo, te amo** (*Je t'aime, je t'aime*, 1968) y hasta de **Atrapado en el tiempo** (*Groundhog Day*, 1993).

Al propio Marker le gustó tanto la idea de su viajero en el tiempo que la retomó veinte años después. **Sans soleil** es una obra maestra que bajo la apariencia de una especulación etnográfica, llena de resonancias e imposible de resumir aquí, contiene entre otras ideas una divagación sobre la capacidad de la imagen para evocar, construir o suplantar la memoria personal y la historia colectiva. Tras un análisis de **De entre los muertos** propiciado por una visita a los escenarios en donde rodó Hitchcock (2), Marker salta del peregrinaje a San Francisco a un volcán que acaba de hacer erupción en Islandia, en donde encuentra también a unos astronautas que vienen a entrenarse para ir

a la luna "*en este paisaje que se le parece tanto*", y (re)imagina un argumento de ciencia-ficción: un visitante caído en este lugar que a cada paso salta en el espacio y en el tiempo ("*¿por qué este corte en el tiempo, por qué esta conexión de recuerdos?*") hasta que descubre que viene del futuro, del año 4001, un mundo que ha abolido el dolor aboliendo la memoria. Pero nuestro hombre, un héroe trágico, un "tercermundista del tiempo", ha olvidado olvidar y vuelve al pasado con curiosidad y luego compasión hasta descubrir que la infelicidad que una vez reinó en la Tierra le resulta tan inaccesible como la extrema pobreza a los niños del Primer Mundo. "*Por supuesto*" -dice la voz (3)- "*nunca haré esa película. Sólo estoy 'coleccionando' escenarios...*". Claro que Marker hará esa película, veinte años atrás en el bucle del tiempo, con la principal diferencia de presentar una "distopía" apocalíptica en vez de una anestesia de la memoria.

Según avanza el siglo parece que lo segundo puede ser causa de lo primero; al menos va quedando claro que la aceleración de la Historia favorece la simultaneidad de diferentes concepciones del tiempo. Marker rueda en 1984 el corto **2084**, en donde celebra por anticipado, en un nuevo bucle temporal, el segundo centenario de la ley de 1884, que marcó el co-

mienzo del movimiento sindical. Es un ejercicio de exorcismo de la amnesia histórica: "*La nueva Biblia*" -decía en **Sans soleil**- "*será la eterna cinta grabada del Tiempo, condenada a leerse sin cesar sólo para saber que ha existido*". Pero incluso ese *playback* eterno puede ser un movimiento condenado al fracaso: ya en la misma **Sans soleil** se incluían viejas escenas documentales de revuelta política, imágenes de acción radical teóricamente archivadas en la memoria del siglo, pero Marker las presenta irreconocibles, solarizadas y tratadas a través del ordenador por su amigo Hayao Yamanaka, hasta que llegan a adquirir un carácter casi abstracto. La Historia se reduce a una incesante circulación de imágenes que pueden haber perdido su sentido: ha entrado en una Zona virtual (4).

Ése es el escenario que dramatiza, finalmente, **Level Five**, apoteosis en cine -a falta de conocer su trabajo en CD-Rom- de la autoproclamada tendencia de Marker a "*poner a prueba la interacción de las nuevas tecnologías con propósitos históricos o documentales*". Es quizá su primera película con una interpretación dramática: Catherine Belkhodja (que había sido otra "viajera por el tiempo" de Marker en su instalación "Silent Movie", de 1995) se convierte en un personaje ficticio, Laura, encerrada en un espacio abigarrado, lleno de imágenes electrónicas y del equipo de montaje del propio Marker; es una mujer en la intimidad pero la suya es una soledad poblada de fantasmas: Raymond Bellour ha observado, en el librito que acompañó la exhibición de **Im-memory** en el Centre Georges Pompidou, la complejidad de su largo monólogo, dirigido, en el mismo aliento de voz, a su amante muerto (la pérdida personal), al ordenador (al que le pide reconstruir, ergo virtualizar, un doloroso episodio de la Historia co-



Sans soleil



lectiva, sobre el que se ha impuesto una amnesia por decreto: los suicidios civiles en masa que siguieron a la batalla de Okinawa), al propio Marker, como siempre ausente (en una reedición de la relación epistolar de **Sans soleil**) y, por supuesto, al espectador. Una vez más Marker propone un artefacto complejo y vertiginoso que contrasta las diferentes formas de organizar, conservar y representar la memoria; una vez más nos muestra en acción que el recuerdo, y quizá en general el pensamiento, funciona dando saltos y bandazos en un banco de imágenes -que alberga toda la memoria (o immemoria) del mundo-, que debemos aprender a manejar antes de que se convierta en un mero repertorio para un video-juego de estrategia cuyas reglas han escrito otros por nosotros. El cine de Chris Marker es un monumento nacional (apátrida) que conviene visitar para prevenir la amnesia futura, un manual de instrucciones para viajeros por los circuitos temporales de la Historia.

NOTAS

1. "La memoria afectiva es como el zapping: funciona paseándose por los recuerdos de forma caprichosa y no lineal", me dijo una vez Ágnes Varda defendiendo el movimiento aleatorio de su peculiar memoria del cine, **Las cien y una noches** (*Les cent et une nuits*, 1994); y Oliver Stone abundó en lo mismo cuando, refiriéndose al carácter crecientemente fragmentado de su cine, dijo que "no recordamos nuestra vida como una narración lineal sino de forma digital, saltando de un momento clave a otro". Marker no da entrevistas y no conozco declaraciones suyas al respecto, pero desde hace tiempo su cine de montaje, discontinuo, ha tenido un funcionamiento que anunciaba, o casi solicitaba, la estructura ramificada de su reciente trabajo multimedia.

2. Marker, que se adelantó en esto al Guérin de **Innisfree** (1990), ha sacado casi tanto provecho como Eugenio Trías a la película en la que James Stewart, en palabras de Marker, "se inventa una doble de Madeleine en otra dimensión del tiempo", una película que había visto, en 1982, 19 veces, y que ya en 1962 citaba en **La jetée**, en la escena en la que la pareja examina las marcas del tiempo en una sequoia.

3. Ah, la voz de **Sans soleil** es uno de los elementos que le dan a esta película

su insondable, compleja carga poética: pertenece a una mujer que (nos) lee en voz alta las cartas que le manda un cineasta viajero (Marker, bajo el seudónimo de Sandor Krasna). Es decir, la narradora no ha visto necesariamente los planos, tomados por Krasna, que describe en su narración; su elocuencia se sustenta sobre imágenes ajenas, quizás aleatorias, pero que parecen necesarias y resonantes para su discurso. Esencia del ensayo filmico, **Sans soleil** usa el *off* como pocas veces hemos visto/oido en la ficción.

4. Marker toma el concepto del **Stalker** (*Stalker*, 1980) de Tarkovski, a quien dedicará un medimetro, **Tarkovski 86**, que rebasa los límites del reportaje televisivo para convertirse en una instancia, a la vez analítica y conmovedora, de cine-crítica.