

DVD (INTERMEDIO)

CHRIS MARKER



ALGUNAS NOTAS SOBRE EL CINE DE CHRIS MARKER

“C.M.: *viaja, filma, fotografía, ama los gatos*”. Así se presenta Chris Marker en su libro *Le Dépayés* y así quisiera seguir siendo presentado. Después de todo la vieja leyenda todavía parece válida. Se podría añadir, no obstante, que escribe, y lo hace muy bien; y que monta, y lo hace extraordinariamente. El resto es silencio o cuestión de detalles.

Su carrera cinematográfica arranca con *Olympia 52* (1952), donde filma los avatares de las olimpiadas celebradas en Helsinki. Entre tanto, se encuentra en plena realización de *Les Statues meurent aussi* (1950). Se trata de un encargo de la revista *Présence Africaine*, que lleva a cabo junto a Alain Resnais. El cortometraje —indudable documento sobre la conversión de objetos rituales en puros fetiches para el consumo turístico como síntoma del espíritu de la colonización— engrosa con mayor frecuencia en el haber de Resnais que en la obra de Marker. La colaboración entre ambos proseguiría en *Noche y Niebla* (1955), en la que Marker figura como ayudante de dirección. El documental funciona como una estremecedora máquina de memoria operada a partir de la combinación de movimientos reminiscentes de cámara y un trabajo de montaje que revivifica historia y pensamiento en el encuentro entre imágenes presentes y documentos de archivo, imagen precaria y texto evocador. Marker se ve así involucrado en una de las películas ya decisivas para el cine moderno y, posiblemente, en el mejor documento sobre el horror de Auschwitz. Todavía contribuiría a otros dos espléndidos cortometrajes de Resnais: *Toute la mémoire du monde* (1956) y *Le Mystère de l'atelier quinze* (1957).

La carrera cinematográfica de Chris Marker sigue creciendo al tiempo que continúa su actividad variable, lanzada en múltiples flancos. Una de esas actividades será la creación en la editorial Seuil de la colección *Petite Planète*, una suerte de guías de viaje ilustradas que inauguran un concepto novedoso fundado en la lógica del montaje y la mirada del viajero curioso antes que en la del turista perezoso. Se acostumbra a convenir que en esas guías se encuentra el germen de los trabajos del Marker cineasta-viajero y los esbozos de su escritura cinematográfica. Tanto más cuando las dos guías que se le atribuyen con más énfasis —la de China y la de la URSS— preludian sus incursiones cinematográficas en Pekín y Siberia.

Dimanche à Pékin (1956) y *Lettre de Sibérie* (1958) son las primeras muestras de una serie de cuatro ejercicios de observación sobre universos en los que perseguir las huellas de un porvenir, de una transformación revolucionaria. El primer film, rodado en color, apunta procedimientos

DVD (INTERMEDIO)

CHRIS MARKER

característicos como la enunciación en primera persona, la conflagración temporal y geográfica o la evocación de la belleza a través de la memoria; pero es el segundo el que consigue un verdadero eco con su particular disposición estructural que sirve para explorar los diferentes sentidos que adquiere un mismo relato según tres modos diferentes de articulación de voz e imágenes. Esta especie de invención de un dispositivo en la descripción de una pequeña escena de calle —situada en la capital de la región de Yakutia— resulta de un concepto claro de montaje como escritura. Una escritura del pensamiento, desde el yo, que recaba los ecos de la *caméra-stylo* enunciada por Astruc; donde el cineasta esboza los meandros del pensamiento como lo hace el filósofo desde su habitación. Bazin escribe un célebre artículo sobre el film y postula el nacimiento de una forma, la del ensayo filmico. Asistimos, entonces, más allá del valor del propio film, al instante creador en que se da nombre y se localiza el origen de una nueva experiencia cinematográfica, en la que el cineasta piensa, ve, oye y escribe el mundo en un mismo torbellino de operaciones y desde un nuevo lugar.

En la coexistencia de tiempos, en la dialéctica que atraviesa las imágenes —entre la lejanía y la cercanía, la presencia y la desaparición, el pasado y el futuro— se definirá el campo de batalla del cine de Marker. “*Os escribo desde un país lejano*” había comenzado en *Lettre de Sibérie*, citando a Michaux. Escritor viajero como éste, tiene necesidad de dejarse atrapar por las percepciones, sumergirse en un cabalístico entramado de signos por descifrar y describir. *Description d'un combat* (1960) se escribe sobre un enigma y una fascinación. La fascinación de un país en construcción —Israel—, edificado sobre la nada, que avanza hacia el futuro asentado, sobre todo, en las formas cooperativas del Kibbutz. Se trata de una línea de futuro atravesada en profundidad por el espectro de un pasado que, en cierta manera, obliga a leer de manera diferente todas y cada una de las imágenes. En este vaivén se conjuga un enigma, que arranca en el mismo título —tomado de Kafka— y se declina en los contrastes entre fotografías en blanco y negro e imágenes rodadas en color.

El prisma revolucionario se completa en Cuba, lugar jubilar de afirmación y obertura a las palabras y los cuerpos. *Cuba Si* (1961) forma parte de una lista apreciable de retratos gozosos del triunfo del socialismo en la isla caribeña, apoteosis del pueblo y sus esperanzas renovadas. Supone, además, el reencuentro de Marker con los lugares y las imágenes de una infancia real o imaginaria.

Hasta aquí la prehistoria, la porción de obra, apenas preparatoria, que el propio cineasta considera despojada de interés para la posteridad. Así pues, y a pesar de todo, en 1962 nace el cine de Chris Marker.

Ese año coinciden *La Jélée*, una fotonovela en clave fantástica y tono apocalíptico que constituye la única obra de ficción, por así decir, de Marker; y *Le Joli Mai*, documental en el que cristaliza cierta influencia del cine directo en su acercamiento más abierto y menos mediado a la gente y los espacios. Dos caminos, no tan disímiles, empiezan a trenzarse en el cine de Marker. De un lado, la brecha política abierta desde la intervención directa en el terreno documental: desde los discursos ciudadanos y el retrato de paisajes urbanos —de los viejos barrios a las nuevas unidades habitacionales—, en la exposición de cicatrices y deudas no saldadas, en la lectura sobre el presente de los silencios de una historia que el film pone en juego tras la sombra

DVD (INTERMEDIO)

CHRIS MARKER

de los acuerdos de Evian, que pretendían poner fin, sin más, a la sangrante cuestión colonial. *Le Joli Mai* traza en cierto modo un retrato pregnante de la ciudad de París y las imágenes que ofrecía, en aquel momento, al presente. La misma ciudad, devastada, acosada por sus espectros, intuida en las ruinas de su propia historia, se ofrece como paisaje en *La Jetée*, sin lugar a dudas una de las películas emblema, más singulares, de la modernidad cinematográfica. Es otro Marker; el investigador de la imagen, el ofrecido al ángel de la historia, el que pone en juego toda clase de dialécticas fulgurantes para atrapar una verdadera experiencia cinematográfica de la historia. *La Jetée* es, precisamente, la historia de una imagen y todo lo que pone en marcha, de instantes fijados en la memoria: un niño y el rostro de una mujer. Sobre esa imagen puede funcionar todo un dispositivo de desciframiento, de reactivación de la memoria, una precisa búsqueda de lo real a través de la imagen y de la imagen en la historia. Se pueden intuir todos los ecos de Proust; la necesidad de releer los signos evocados en las imágenes como modo de conocimiento, la conjura de la muerte en la experiencia temporal; se puede pensar el cine como lugar de la memoria, como espacio de fricción entre lo durativo y lo fugaz, lo móvil y lo estático. *La Jetée*, película filmada a partir de fotografías, suscita aún hoy la idea de cine como un viaje entre las ruinas de la historia que no cesa de evocar el origen creador; de revelar las huellas de un desastre tanto como el recuerdo de un porvenir. Se trata de un objeto-fantasma, vertiginoso, que sitúa al espectador ante el abismo que convocan únicamente las grandes obras.

La Jetée se estrena en 1964 junto ... à Valparaiso, el excelente documental de Joris Ivens con comentario escrito por el propio Marker. Ese mismo año, el cineasta viaja a Japón, lugar que, en adelante, va a convertirse en territorio fílmico decisivo en su obra. Los frutos no tardan en llegar. *Le Mystère Koumiko* (1965) señala otra puerta por la que entrar en el universo Marker. De nuevo el rostro de una mujer, el enigma espectral de una mirada, sirve como guía o invitación para perseguir las imágenes de una ciudad-tiempo abierta tanto al futuro más inmediato como al pasado milenario.

Un año después, *Si j'avais quatre dromadaires* (1966), aparece como primera recapitulación del cineasta viajero que rememora tiempos y lugares a través de una especie de álbum de fotos. La tensión entre imagen cinematográfica e imagen fotográfica adquiere de nuevo especial relevancia y el modo de discurso se declina en la conversación, tanto entre personajes como entre sonido e imagen.

Pronto el fondo del aire empieza a adquirir tonalidades rojizas, se prepara la era del compromiso, de la lucha. El autor cederá provisionalmente el primer plano aunque el cineasta, aún eclipsado en el movimiento colectivo, continuará bien presente.

En 1967, Marker entrega el segundo volumen de *Commentaires*, amalgama de textos para films realizados, proyectados o pensados. Entre tanto, se inicia el ruido de sables entre las huestes cinematográficas. Marker crea SLON (*Société pour le Lancement des Œuvres Nouvelles*), la productora con nombre de elefante ruso. Será uno de los organismo más intensos y productivos en el terreno del cine político y militante. Su primera referencia es, ni más ni menos, *Loin du Vietnam* (1967), el mítico film colectivo que reúne en torno a la denuncia de la guerra neocolonial, además de a Marker, a vecinos cinematográficos e ideológicos como Joris Ivens, Jean-Luc Godard, Alain Resnais, etc.

DVD (INTERMEDIO)

CHRIS MARKER

Marker y SLON catalizarán todo tipo de intervenciones filmicas, buscarán devolver el cine al pueblo. Indudablemente, el espíritu del cine-tren de Aleksandr Medvedkin —figura tutelar que Marker descubre gracias a Jacques Ledoux en la cinemateca belga— determina todo este proceso. Tanto más después de los resultados de la proyección pública de *À bientôt, j'espère* (1967), retrato de los avatares de la huelga de los obreros de la fábrica Rhodiaceta en Besançon. Cine claro, testimonio directo que, sin embargo, no satisface del todo a los protagonistas de la película, que la sienten un tanto ajena e incompleta.

La respuesta será bien clara. El pueblo tiene hambre de cine, pero no necesita pescado sino aprender a manejar una caña de pescar. Marker trae un grupo de profesionales de París para dar a los obreros formación técnica y luego les entrega cámaras y equipos de montaje. Nace el cine colectivo, la lucha en común; nacen los, así llamados, grupos Medvedkin.

A partir de aquí, y empezando por *Classe de lutte* (1969), se imponen las imágenes militantes, rabiosas, orgullosas, reivindicativas, proletarias, de combate... Imágenes revolucionarias, contra-informativas, de resistencia; especialmente a través de la serie *On vous parle...* una serie de películas colectivas con la palabra como centro y la política como objeto. La participación de Marker es variable. Su actividad es febril, ahora en la calle junto a los manifestantes en contra de la guerra de Vietnam —*La Sixième face du Pentagone* (1968)—, en medio de luchas obreras —*Puisqu'on vos dit que c'est possible* (1973)—, interpelando a camaradas de lucha —*La solitude du chanteur de fond* (1974)— o reclamando la presencia del espíritu revolucionario de Medvedkin —*Le Train en marche* (1971)—.

Pasados los fulgores, desde las ruinas del cine militante y los gestos desvaídos, todo puede releerse en el esplendor restante de las imágenes resistentes, en la persistencia sorda y lejana, pero poderosa, de las energías que propiciaron una fugaz revolución. Todo se encuentra en el film bello y dolorido que es *Le Fond de l'air est rouge* (1978). La película que cierra otra etapa de la obra de Chris Marker.

Los siguientes pasos nos muestran ya a un Chris Marker fundamentalmente viajero; geográfico e imaginario, entre territorios y prácticas artísticas, entre tipos y niveles de imagen; que integra una determinada concepción de la historia y la política como aquello cifrado en los huecos y las fricciones entre imágenes y palabras; para el que la memoria y el montaje actúan como instrumento de acceso al conocimiento a través de la relectura de los signos.

En 1978, y avanzándose decenas de años a prácticas hoy muy celebradas, Marker comienza —quizás habría que decir que prosigue por otros medios—, un trabajo transversal donde el cine entra en el museo a través de la lógica del video y de la instalación artística. Prácticas híbridas, impuras y abiertas, interdisciplinarias, para dar cuenta de las reverberaciones de la historia en la imagen. El proyecto no es menor. Su título, *Quand le siècle a pris forme : Guerre et Revolution*. Se trata de un encargo para la gran exposición del Centro Pompidou de París reunida bajo el epígrafe *Paris-Berlin 1900-1933*. Marker empieza a explorar territorios de la imagen que le van a conducir a fascinantes aventuras en el futuro. Fascinante es, justamente, el díptico —libro y película— que ve la luz en 1982: *Le Dépayés y Sans Soleil*.

DVD (INTERMEDIO)

CHRIS MARKER

En Chris Marker, el discurso siempre toma, en cierta manera, al menos dos caminos; puede bifurcarse o reaparecer en nuevos meandros al cabo de los años. Las obras se comentan, abordan el vértigo del tiempo y la memoria, proponen la fórmula del cine como viaje entre imágenes, como ejercicio de lectura perseguido entre texto, palabra e imagen; vestigios de la conflagración temporal que se abre hacia la historia y se consume en el futuro. El dispositivo es, como afirma Raymond Bellour, el de la segunda persona. El cine de Marker interpela, necesita interlocución, tanto en el espectador como en su articulación estructural. Por eso el diálogo, la carta, las declinaciones del “tú” adquieren especial importancia. Son las formulaciones propias de un cine-ensayo pero también, y fundamentalmente, responden a un espíritu dialéctico según se entiende no tanto en Marx como en Walter Benjamin.

Sans Soleil devuelve las imágenes cercanas de lugares lejanos leídas junto a las cartas enviadas por el fotógrafo —*alter ego* del director— Sandor Krasna, que recita una mujer. De África a Japón, entre capas de tiempo y destellos de memoria, surge una polifonía de imágenes y rostros; ecos distantes y rumores presentes. Todos los procedimientos, todo el cine de Marker está presente. También sus pequeños motivos, sus recurrentes obsesiones, sus geografías: los gatos y otros animales, Tokio, los rostros femeninos, las máquinas de memoria, etc.

Otro fotógrafo —quizás el mismo—, el llamado Chris Marker, recogía en paralelo sus fotografías y textos en el álbum *Le Dépayés*. En ambos casos, emerge la necesidad extraterritorial, fronteriza, la mirada sólo posada en los constantes desplazamientos. Lo escribe el propio fotógrafo-cineasta: “*el pasado es como el extranjero: no es una cuestión de distancia, sino de atravesar una frontera*”.

La obra de Chris Marker prosigue sin obediencias ni acomodaciones, entre formatos diversos, duraciones insólitas, creciendo en todas las direcciones, con toda libertad, entre homenajes a compañeras de viaje —*Mémoires pour Simone* [Signoret] (1986)—; retratos de cineastas y exploración de sus imágenes —*A.K.* (1985), *Le Tombeau d’Alexandre* (1992) y *Une Journée d’Andrei Arsenevitch* (1999)—; y retorno de la política en el ojo del huracán del tiempo y de la historia: *Berliner ballade* (1990), *Le 20 heures dans les camps* (1993), *Casque Bleu* (1995). Viajero en el mundo de las imágenes, se desliza con facilidad del cine a la televisión y explora las posibilidades de nuevos dispositivos, diferentes lógicas: del museo a la instalación video; y de ésta a las frondosidades infinitas, los huecos profundos y las combinaciones inéditas del multimedia.

L’Héritage de la chouette (1989), serie de televisión en 13 capítulos, reclama el legado de la lechuza, ave tradicionalmente asociada a la sabiduría, para otear en el horizonte de una cultura en ruinas las huellas del origen y así despertar del sueño de la historia; al rescate del pasado para entender el presente y poder formular —sólo así— el futuro. Tal es la tarea del Marker-historiador, el mismo que en *2084* (1984) tiene necesidad de imaginar, de nuevo, los signos del futuro para poder captar de manera clara la reverberación del presente.

Esta última tarea pasa, claro está, por la imagen; por el escalofrío de un instante detenido y animado en profundidad por las capas del tiempo. En la fotografía, el temblor de la historia abre el camino a una arma cargada de futuro. Algo de eso se desprende del encuentro entre Marker cineasta y Denise Bellon fotógrafa en *Le Souvenir d’un avenir* (2001), film co-realizado con la hija de la fotógrafa, Yannick Bellon.

DVD (INTERMEDIO)

CHRIS MARKER

En el fin del siglo XX, en los albores del XXI, Marker no cesa de transitar en los pasajes entre imágenes para mejor descifrar la experiencia histórica y su posible carga política. Entre las tentativas múltiples y transmediales de las que participa, cabe destacar sus incursiones museísticas, tanto en la instalación video, como esa especie de obra-total, *summa* de Marker, que es el CD-ROM *Immemory*. Marker ha sido siempre —antes que un director de grupos o equipos— un artista recluido en un pequeño estudio, que ha creado desde la soledad, desde lo íntimo; que se ha interesado por lo pequeño como manera de iluminar ciertos aspectos de algo más grande.

La relación de Marker con las nuevas imágenes y los nuevos dispositivos es continua, pero es la instalación *Zapping Zone (Proposals for an Imaginary Television)* (1984 -1994) la que anticipa la densidad de un pensamiento en movimiento, que sintoniza y se mueve rápidamente entre niveles de representación, espacios de la memoria y estratos temporales; en un viaje infinito conducido sobre el vértigo de las imágenes. *Vertigo*, como el de Hitchcock, que abre la espiral de la memoria y la historia, un trayecto plagado de fantasmas y deseos; tanto como el tiempo perdido y recobrado de Proust, organiza los múltiples caminos de *Immemory*, CD-ROM que toma indistintamente los contornos de una película, álbum de fotos, autobiografía, libro de memorias, manual de historia y poema en una sola obra. Muchos años después, vista en el solemne marco del Centro Pompidou o en la intimidad del hogar, sigue sin desvelar totalmente su misterio y aparece obstinadamente como cita con un artista y un discurso en su dimensión más inconmensurable.

En un plano paralelo, en una vecindad incontestable, hay que situar *Level Five* (1996), último largometraje, por así decir y por el momento, de la obra de Marker y, quizás, uno de los más ambiciosos entre sus últimos proyectos. Resulta ser otra cara de una *summa* totalizadora, una especie de reunión de *La Jetée* y *Sans Soleil*, en el dibujo de un futuro incierto y las reminiscencias de un pasado construido sobre el diálogo espectral, en la circulación incesantes de imágenes y memorias. La interpelación directa, el dispositivo en segunda persona, el trasiego entre niveles de la imagen, las dialécticas cruzadas; aparecen en un film principal, obra de historiador, ensayista y, sobre todo, de montador. El montaje, instrumento de escritura, es el vehículo para el Marker lanzado en el viaje hacia lo desconocido, hacia el lugar de la ausencia en el que habitan los ecos de múltiples presencias.

Sin embargo, después de todo, *Level Five* no es más que un juego conducido por una bella mujer. La obra de Marker no se desprende de esta ligereza, no quiere darse demasiada importancia. Tiene ese aspecto lúdico, jugueteón, que conduce a digresiones, a pasajes donde lo ínfimo adquiere protagonismo: un gato (con predilección por Guillaume-en-Egypte, el suyo) toma la pantalla, una cara, un sonido, un paisaje. *Chats Perchés* (2004), opera de nuevo ese deslizamiento desde lo pequeño en busca de la reverberación del tiempo; de los tiempos. De declaración de amor a los gatos —animal predilecto— deriva rápidamente en una especie de investigación-búsqueda por un París que revela, ahora como hace 35 años, cicatrices políticas, configuraciones ideológicas e imágenes que esbozarán la historia futura. El viajero-ensayista deviene en detective. Husmeando, no cesa de encontrar las huellas del crimen. El cine-ensayo se afianza, de esta manera, como avatar moderno de cine negro; en busca de un espectro del que se desprenden nostalgias, se dejan oír sus ecos, se dibujan las sombras.

DVD (INTERMEDIO)

CHRIS MARKER

Entre sombras, en una de las estancias del recién reformado MOMA, se pudo ver la última de las obras, a falta de nuevas noticias, de Chris Marker. Una instalación video titulada *Owls at Noon Prelude: The Hollow Men*. Un acontecimiento de gran magnitud en la hora del apogeo del cine en los museos. Menos ruidosa y escandalosa que el Godard del Pompidou, menos publicitada que la exposición de Varda en la Fondation Cartier, la propuesta de Marker recupera cuestiones pregnantes en su obra: la Primera Guerra Mundial como eje central del siglo XX y los espectros que proyecta en la historia; cómo articular ese discurso desde la imagen fija; cómo precisar el lugar del espectador, etc. Quizás el texto del artista que aguardaba al visitante a la entrada de la instalación contenía, finalmente, alguna de las claves que cifran el misterio de una vida o, más bien, de una obra: “*Es más o menos el proyecto que alimentó Benjamin en Los Pasajes: aplicarse a los detalles, a las pequeñas cosas despreciadas por historiadores y sociólogos. Es de esta materia prima, la pequeña moneda de la Historia, de la que trato de extraer un viaje subjetivo a través del siglo XX*”. Palabra de viajero, del cineasta que recolecta sus imágenes en los limbos de su (nuestra) memoria.

Fran Benavente