

Comunicación

Ensayar las cicatrices. Chris Marker o el obstinado celo por recuperar un futuro que ya fue

Russo, Patricia Josefina

patricia.russo@fadu.uba.ar

Universidad de Buenos Aires. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Carrera Diseño de Imagen y Sonido / Proyecto de Investigación Audiovisual. Literatura en las Artes Audiovisuales, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

Línea temática 1. Categorías y enfoques (teoría y praxis)

Palabras clave

Lenguaje audiovisual, Chris Marker, La memoria, Fotografía, Ensayo y subjetividad

Resumen

Desde hace tiempo las fronteras en el arte se tornan imprecisas. Numerosas prácticas híbridas y/o marginales promueven trabajos de análisis que sacuden el aletargado campo teórico. La teoría corre detrás y se esfuerza por nominar las nuevas obras en un intento, a veces no reconocido, de entenderlas.

También aparecen con fuerza viejas historias que, en su carácter de clásicos, adoptan otras carnaduras para hablar del presente. Hay consenso en aceptar que las estructuras mítico simbólicas perviven junto a la aparición de los nuevos productos artísticos.

En el lenguaje audiovisual esto adquiere potencia inusitada y es profusa la línea investigativa actual que profundiza enfoques y genera taxonomías o categorías diversas con nuevos conceptos. Partiendo del documental, el cine experimental, el cine ensayo y el video ensayo, se generan denominaciones que hablan de cierta madurez en el tratamiento de la imagen y que provienen de la fusión de materiales y formatos.

Entre muchos otros, la figura de Chris Marker surge como pionera y quizás inefable. En sus primeras obras, cruza subjetividad con recursos formales provocadores y resultados “inclasificables”. Memoria y olvido, fotografía y ciencia ficción. El camino del “ensayista” audiovisual estaba comenzando. Pensamos en *La jetée*, de 1962, que podríamos traducir como *El muelle*, *La terminal* o *El espigón*. ¿Por cuál decidimos? Proponemos un recorrido por el producto en sí y por la vasta bibliografía sobre el tema, tanto de las formas como de los contenidos. ¿Por cuál decidimos? En todo caso: ¿Por qué tendríamos que hacerlo?

Una introducción

En los últimos decenios los avances tecnológicos han provocado el surgimiento de prácticas y productos inesperados que comienzan paulatinamente a buscar su espacio. Se trata de nuevos trabajos que se ubican en los márgenes y aprovechan lo que tienen para brindarle otras disciplinas. Tildados de “experimentales” o híbridos los nuevos y abundantes intentos se reproducen gracias a la mayor facilidad que brinda la tecnología digital. Todo lo cual modificó no sólo la producción sino también los circuitos de distribución y consumo. En ese terreno de “fronteras difusas” se ubica nuestro interés.

Por otro lado, el presente trabajo forma parte del Proyecto de Investigación Audiovisual bajo el título *Pervivencia y resemantización de los mitos en el mundo contemporáneo. De la narración oral a la pantalla global (Parte II)*. En esa línea, intentaremos pensar cómo las estructuras míticas simbólicas se hacen presentes en los productos artísticos de los últimos años. Generalmente se trata de contenidos que reaparecen una y otra vez en distintas disciplinas, historias reelaboradas que colaboran cuando se trata de encontrar las respuestas que la época pide.

Hemos considerado, en otros trabajos, que en el siglo XX se produjo una especie de *revival* de esos relatos de vieja data, tal como sostiene el profesor

Bauzá en su estudio sobre el mito. Lo cual tendría su motivación en el desasosiego de la sociedad, producto de tiempos altamente violentos. Así: “Las narraciones míticas surgen como proyecciones del hombre contra la angustia y el temor, especialmente, el temor a la muerte que no es sólo la finitud, sino también la angustia que provoca el desconocimiento de lo porvenir.” (2005: 31)

En paralelo, los nuevos estudios como la antropología, la semiótica, la sociología y anteriormente el psicoanálisis hicieron hincapié en valorar lo arquetípico y plantearlo como un pensamiento alternativo.

En el plano audiovisual, decíamos, las nuevas manifestaciones presentan batalla en un supuesto momento de crisis del cine convencional. Surgen nociones como cine ensayo y muy posteriormente video ensayo, que se enraízan en torno al potencial del lenguaje audiovisual para la argumentación y la reflexión. Siguiendo un conocido texto de Alexandre Astruc de 1948, se trata de un lenguaje mediante el cual el artista podía expresar su pensamiento, tal como sucedía con la novela o el ensayo. Dirá él mismo:

Por ello llamo a esta nueva era del cine la era de la *Caméra-stylo*. Esta imagen tiene un sentido muy preciso. Quiere decir que el cine se apartará poco a poco de la tiranía de lo visual, de la imagen por la imagen, de la anécdota inmediata, de lo concreto, para convertirse en un medio de escritura tan flexible y tan sutil como el del lenguaje escrito. (1989: 221)

Este texto fue la piedra basal de una nueva manera de ver las cosas. Y agrega, refiriéndose a la figura/tarea del autor:

La puesta en escena ya no es un medio de ilustrar o presentar una escena, sino una auténtica *escritura*. El autor escribe con su cámara de la misma manera que el escritor escribe con una estilográfica. (1989: 224)

Los críticos del *staff* de la revista *Cahiers du Cinéma*, integrantes de la llamada *Nouvelle vague*, fueron jóvenes cinéfilos que se abocaron a escribir para luego poner en práctica sus propios postulados: la política de los autores. ¿Qué pasa cuando efectivamente la cámara se vuelve una estilográfica? La historia es bien conocida. A partir de la consolidación del lenguaje cinematográfico la intención experimental permitió el arribo de un cine más subjetivo y personal. La onda expansiva del movimiento, se percibe aún hoy con las nuevas prácticas.

Al ser humano le interesa nominar aquello que ve, en un intento de aprehender lo que lo rodea. Los estudios sobre el lenguaje cinematográfico y el trabajo con la imagen y el sonido se esfuerzan por darle un nombre a las nuevas obras y otro tanto constituye la razón de ser del teórico ocupado en devolverle al mundo de la praxis el ordenamiento de una teoría. Podemos decir que las categorías implican taxonomías, a veces un tanto forzadas, pero que brindan organización y previsibilidad, algo indispensable para la industria. En ese

sentido, podríamos preguntarnos: ¿Nos sirven? Por cierto que sí dado que la previsibilidad que mencionábamos enfoca y “tranquiliza” la recepción. Entre otras, en el cine, la teoría de los géneros instaura clasificaciones eficaces a la hora del análisis. Altman (2000:35) habla de categorías útiles que ponen en contacto diversos intereses. El mismo concepto de género abarcaría múltiples significados (...) como “esquema básico o fórmula” que precede al film en cuestión, como “estructura sobre la que se construyen las películas”; como “etiqueta o nombre de una categoría fundamental” para las decisiones de distribución y exhibición y, finalmente, como “contrato o posición espectral”. Vale decir que una vez establecido el género habrá en consecuencia, una serie de variables ajustadas al mismo y que, en una dirección preestablecida, aseguran la correcta decodificación.

Lo que no sea un género reconocible (o al menos no todavía) no debería considerarse una desviación, sin embargo, hay prácticas que no se dejan categorizar y su situación híbrida merece nuevos estudios. Arlindo Machado para acercarse a la idea de cine ensayo, en tanto forma de pensamiento que se basa en un discurso de imágenes y sonidos, tal como podría serlo un ensayo literario, propone empezar por el concepto mismo:

Denominamos ensayo a cierta modalidad de discurso científico o filosófico, generalmente presentada en forma escrita, que conlleva atributos a menudo considerados “literarios”, como la subjetividad del enfoque (explicitación del sujeto que habla), la elocuencia del lenguaje (preocupación por la expresividad del texto) y la libertad del pensamiento (concepción de la escritura como creación, antes que simple comunicación de ideas). (Machado, 2010)

De allí el autor se propondrá diferenciar el género documental en el sentido más tradicional, aquél que supone que debe abstenerse de interpretar la realidad y dejar que ésta se muestre tal cual es, con la posibilidad de constituir una reflexión desde el propio lenguaje audiovisual. Es decir, concebir ensayos no escritos.

Diversos trabajos de muy diversos directores, tales como Chris Marker, Jean Luc Godard, Agnès Varda, Alain Resnais, Pier Paolo Pasolini, Jean Marie Straub o Harun Farocki se han internado en esa vertiente ensayística desde el siglo pasado. Los textos académicos, si bien más tarde, desarrollaron la presencia de nuevas formas intentando una clasificación para ese cine de no ficción. Antonio Weinrichter quien se ha ocupado del tema reiteradamente, entiende que, en esa diversidad de artistas y obras, se ve:

(...) la génesis de un concepto elusivo pero que poco a poco se va imponiendo empujado sin duda por la abundancia de películas que rebasan la noción tradicional de documental como por el auge reciente del video como instrumento de exploración del mundo. (2007: 22)

En ese espacio liminar se ubicarían las nuevas producciones que el autor considera “de difícil adscripción genérica” por su “condición híbrida” esto es: “la confluencia entre el cine documental y el experimental, en un primer momento. “Por lo tanto, los estudios versan acerca de las “estrategias ensayísticas”: la voz, el comentario verbal, la diversidad de materiales y sobre todo, el montaje. (Weinrichter, 2007: 22)

Dentro de esa diversidad de artistas que desarrollan esa vertiente, algunos son claramente pioneros y han realizado una obra multifacética.

Christian Francois Bouche-Villeneuve fue un escritor, fotógrafo, cineasta francés nacido el 29 de julio de 1921 y muerto el mismo día en 2012. Más conocido como Chris Marker, su hermetismo y escaso interés por la fama lo llevó a manejarse con seudónimos varios. Esa actitud esquivada lo hizo merecedor, tanto de títulos no probados: “creador del documental subjetivo”, como de certezas risueñas: su amor declarado por los gatos.

Marker comenzó en el cine filmando el documental *Olympia 52*, sobre los juegos olímpicos de verano en Helsinki y luego *Las estatuas también mueren* junto con Alain Resnais, mediodía que promueve una reflexión sobre el colonialismo de los años '60 a través de pensar el arte africano sacado de contexto. Con Resnais también trabajaría en la imprescindible *Noche y niebla*, de 1956, un film despojado y emotivo a la vez, para hablar de la Shoah. “Todo lo que tengo para ofrecer es a mí mismo”, habría dicho él mismo. Testigo, viajero y cronista de su tiempo. “Un verdadero pensador multimediático que ensayaba lo suyo entre imágenes, a través de diversos medios y soportes, oculto tras máscaras alternantes.” (Russo, 2012: 17)

En 1962, apartándose un poco de esa vocación ensayística, filma *La jetée* una película de alrededor de 28 minutos que cuenta una historia enmarcada en el género de la ciencia ficción (s-f por sus siglas en inglés). Esta categoría tiene larga historia y no pocos problemas. Pablo Capanna (1966) hace un exhaustivo recorrido por los diferentes intentos de definición que surgieron a partir del deseo (fundamentalmente comercial), de clasificar obras muy disímiles y tratar de diferenciar fantasía y método científico. Luego de mencionar diversas opciones, se inclina por rescatar la postura de Judith Merrill:

Merrill acepta y emplea la sigla "s-f" (*science-fiction*) haciendo la salvedad de que la "S" puede significar tanto "ciencia" (*science*) como "especulación" (*speculation*) y la "F" abarca tanto "ficción" (*fiction*) como "fantasía" (*fantasy*) o "hechos" (*facts*). Su definición es aún una de las mejores que hemos recogido: "ciencia ficción es la literatura de la imaginación disciplinada." (1966: 5)

Por lo tanto, podríamos ubicar este género dentro de lo probable, donde: “La fantasía aparece aquí enmarcada en el realismo de una supuesta ‘garantía científica’.” (Sarti, 2012: 30). Entre otros, continúa Capanna, “(...) Borges habló más tarde de ‘literaturas conjeturales.’ También aquí estamos en la misma línea

de pensamiento: una conjetura no es un delirio ni una fantasía desbocada, sino una hipótesis audaz y convincente, con algún fundamento.” (1990: 17)

Por otra parte, hay cierto consenso en sostener la relación entre ciencia ficción y mito. Acerca de este punto, destaca Sarti que: “Si, como señalara Mircea Eliade, el mito por antonomasia es la cosmogonía, y toda pregunta por el comienzo implica una escatología, la ciencia ficción ha encarnado, a lo largo del siglo XX, y de modo muy vivo, esa pregunta: básicamente, la cuestión del destino de la especie.” (2012: 31-32) Y teniendo en cuenta que hablamos de hipótesis, mundos posibles, utopías y anticipaciones, el planteo de esos relatos estará enfocado, no ya en el pasado sino ciertamente en el futuro.

Con los elementos mencionados, podemos abordar nuestro objeto: un acercamiento a *La jetée*, que dentro de la particular obra de Marker se presenta como una gema solitaria. Es una historia de ficción contada a partir de imágenes fijas en blanco y negro, montada (tal como aparece en los créditos), como una fotonovela.

La jetée

En esta historia no hay conflictividad entre la imagen y la palabra: podemos decir que una sostiene a la otra. Con mínimos elementos discurre el relato apuntalado mediante una voz narradora. Haremos entonces, una breve descripción del cortometraje.

Los títulos se imprimen sobre la imagen fija de una terminal aérea (*travelling* hacia atrás sobre la imagen mientras escuchamos el rugido de las máquinas). Se trata de una fotonovela de Chris Marker. Es el aeropuerto de Orly. Comienza a oírse un coro en *off* que se interrumpe para dar paso a la voz *over* del narrador. Se lee en el intertítulo: “Esta es la historia de un hombre marcado por un recuerdo de infancia.” “La escena que lo preocupaba por su violencia y de la que sólo entendió mucho más tarde su significación, tuvo lugar en el gran espigón de Orly, algunos años antes del comienzo de la Tercera Guerra Mundial.” Los domingos llevaban a los niños a ver la salida de los aviones. De ese domingo, el niño cuya historia contamos, tiene el recuerdo de un sol congelado, el paisaje detrás del muelle y el rostro de una mujer. “Nada distingue esos recuerdos de otros. No es hasta más tarde que pueden reconocerse, por sus cicatrices.” “Esa imagen sería la única de un momento de paz antes de la guerra, pero se preguntaba si la habría visto realmente o sería inventado ese momento de dulzura frente a la locura que vendría.”

Seguimos en el aeropuerto de Orly, vemos la imagen de una muchacha al final y de pronto, con un grito súbito, el gesto de la mujer y la caída de un cuerpo. El griterío de la gente, turbada de miedo. El narrador señala: “Más tarde comprendió que había visto la muerte de un hombre.”

La historia continúa de esta manera con la voz del narrador: “Sobrevendría la Tercera Guerra mundial y París sería destruida.” El niño es un adulto ahora, que se encuentra entre los prisioneros de guerra en los refugios subterráneos, debajo del palacio de Chaillot, a fin de evitar la radioactividad de la superficie. Los científicos del bando vencedor realizan experimentos con ellos: los obligan a viajar en el tiempo a través de sus recuerdos. Pero algunos no lo resisten.

Un día lo eligen: “Vinieron a buscar entre los prisioneros al hombre del que vamos a contar la historia.” Tiene miedo: “Había escuchado del jefe de los experimentadores y estaba preparado para encontrarse con un científico loco o al Dr. Frankenstein. Encontró un hombre sin pasión.” Y, además, “que le explicó que la raza humana estaba condenada. Que el Espacio estaba cerrado. Que el único vínculo posible para la supervivencia pasaba por el Tiempo. Un agujero en el tiempo y quizás podrían pasar víveres, medicamentos, fuentes de energía. Con los recuerdos, se podía apelar al pasado y al futuro para socorrer el presente.” Pero habían fracasado porque el shock era muy fuerte. Había que concentrarse en sujetos con imágenes mentales fuertes. Comienzan los experimentos. Las imágenes del hombre resultan poderosas y resiste las primeras sesiones, donde vuelve con insistencia a un recuerdo del pasado. El experimento sigue. Al décimo día las imágenes empiezan a surgir, como revelaciones. El sujeto no muere, no delira, sufre. Se prosigue. Se escuchan levemente los latidos. El decimosexto día se encuentra en el espigón. Vacío. A veces encuentra un día de felicidad, pero diferente; un rostro, pero diferente.

En ese mundo comienzan los encuentros con la mujer de la terminal. Imágenes de un museo. Se encuentran, está seguro de reconocerla. El tiempo retrocede, la escena sucede de nuevo. Esta vez él le habla, ella responde. No tienen recuerdos ni proyectos. El tiempo se construye a su alrededor teniendo como único referente el placer del momento. Ella le pregunta por su collar, el collar de combatiente y él inventa una explicación. En una de sus caminatas se detienen frente a un tronco de secuoya cubierto con fechas históricas. Ella pronuncia un nombre extranjero que él no entiende. Como en un sueño, él le muestra un punto más allá y se oye decir: “Vengo de allí.” Y cae, exhausto. Sin duda le han puesto otra inyección. Se da cuenta de que en este mundo, ella está muerta.

La encontrará luego en distintas situaciones. Pero no sabe si lo controlan, si lo inventa o si lo sueña. Aquí vemos varias imágenes de ella recostada hasta que en determinado y único momento ella parpadea mirando a cámara. Se trata del único movimiento que se produce en el discurrir de imágenes fijas a lo largo del film.

Sigue el encuentro, esta vez más largo, en un museo de “bestias eternas”. Cuando vuelve a la sala de experimentos nota que algo cambió. El éxito con el pasado auguraba éxito en el futuro. Después de agotadoras pruebas, entró en contacto con el futuro, para pedir los medios de supervivencia. Le dieron una central de energía y “las puertas del futuro volvieron a cerrarse.” Sabía que sus carceleros no se lo perdonarían. Entonces recibió el mensaje de los hombres

del futuro, ellos también viajaban en el tiempo y más fácilmente. Ahora estaban ahí y le proponían acompañarlos. Pero él les hizo un pedido diferente: más que a ese pacífico futuro, les pidió que lo devolvieran al mundo de su infancia y a esa mujer que, a lo mejor, lo estaba esperando.

La escena que hemos visto antes, está por repetirse. Una vez que retornó a la terminal de Orly, en ese caluroso domingo de preguerra, pensó con un poco de vértigo: “que el niño que había sido también debía estar ahí, mirando los aviones.” Pero primero buscó el rostro de una mujer al fondo del muelle, la ve y ella lo ve también. El corrió hacia ella, ella con el pelo al viento mira hacia él en una suerte de montaje alternado. La situación se precipita. En imagen vemos el caos porque la sucesión de imágenes se acelera. “Y cuando reconoció al hombre que lo había seguido desde las galerías subterráneas comprendió que no se puede huir del tiempo y que ese instante que le habían concedido de niño, y que no había cesado de obsesionarlo, era el de su propia muerte.”

Plano de ella, plano de él, abatido en el suelo. Volvemos a escuchar el canto gregoriano del coro y la imagen funde a negro para el final.

Reflexiones sobre el film

A medio camino entre una sinopsis y las palabras del narrador, hemos consignado la historia que se cuenta. La voz humana como componente sonoro, es tratada en voz *over* que, según Carmona: “(...) se instala en paralelo a las imágenes, sin relación con ellas emergiendo de una fuente exterior a los elementos que intervienen diegéticamente en el film.” (1993: 108)

Podemos pensar que la forma es inescindible del contenido, es su necesaria carnadura. Aunque la decisión de trabajar con imágenes fijas parece contradecir el flujo necesario de la película. Nos dice Philippe Dubois acerca de la fotografía “como huella de un real”:

Algo singular subsiste a pesar de todo en la imagen fotográfica, que la diferencia de los otros modos de representación: un sentimiento de realidad ineluctable del que uno no llega a desembarazarse a pesar de la conciencia de todos los códigos que allí están en juego y que han procedido a su elaboración. (1986: 21)

Mediante la voz que nos guía en *La jetée* la historia se despliega como relato, con la sensación del “Había una vez...” de los cuentos de antaño. Por tanto, se trata de un narrador omnisciente, rápidamente decodificado, que abre y cierra el film. Además:

La distancia que el narrador adopta sobre los acontecimientos narrados puede canalizarse mediante la elección (o no) de un punto de vista restrictivo que dictamine, de entrada, el saber de dicho narrador respecto de la

historia que cuenta: mayor, menor o igual que el de sus personajes.
(Carmona, 1993: 192)

En esa distancia se cifra el tono de lo que nos da a ver: la sucesión de los hechos narrados actúa mediante cierta redundancia con las imágenes, pero deja espacio para la intriga y la sorpresa, más tarde: para la reflexión y la empatía. Refuerza y direcciona desde el comienzo la mirada del espectador. Aun tratándose de imágenes fijas, dice Chion (2008): “La confrontación de una palabra-texto narradora omnividente con una imagen de cine puede, además, ser interesante en su propia e ilusoria redundancia.” Con referencia a la palabra-texto sostiene que “actúa sobre el curso de las imágenes”, “(...) tiene el poder de evocar la imagen de la cosa, del momento, del lugar, de los personajes, etc.” Porque: “En el cine, en relación con la literatura, la palabra-texto se enriquece, pues, con un poder suplementario: no sólo suscitar la presencia de las cosas en el espíritu, sino ante la vista y el oído.” (2008: 162-163)

Podemos recordar y aplicar aquí el ensayo que formulara Bazin sobre el estreno de *Carta de Siberia*, quien vio en “(...) Marker la invención de un nuevo tipo de montaje, que denominó provisoriamente como ‘horizontal’, basado en las relaciones no de una imagen con otra, sino de imagen y palabra, operación de simultaneidad y no de sucesividad, (...)” (Russo; 2012: 19), que se convertiría en un sello de estilo del director.

En lo formal, ese recurso “literario” conforma un relato lineal que vuelve sobre sí mismo en los tópicos de pasado, presente y futuro. Como mundos posibles que emergen merced al recuerdo. Y es así que Russo habla de la espiral como

Forma propia del tiempo, redoblada en estructura compositiva del film, la espiral es a la vez imagen y estructura constituyente. Y lo es, al parecer, en el régimen interno de un film compuesto en base a esas resonancias y analogías que provocan sentidos (...). (2012: 21)

En la antigua Grecia un pasado, quizás, demasiado remoto, hace la conexión con el *topos* de la memoria. Tan vital como para divinizarla y darle un sitio de privilegio en el panteón.

Destaca Vernant:

La memoria es una función muy elaborada que se refiere a importantes categorías psicológicas como el tiempo y el yo. Pone en juego un conjunto de operaciones mentales muy complejas, con todo lo que encierra de esfuerzo, de entrenamiento y de ejercicio este dominio. El poder de rememoración, (...) es una conquista; la sacralización de *Mnemosyne* indica la importancia que le es acordada en una civilización puramente oral como lo fue, entre el siglo XII al VIII, antes de la difusión de la escritura, la de Grecia. (1983: 90)

Si bien estamos lejos de esos tiempos fundantes, el estilo del relato remite a esas historias antiguas contadas una y otra vez. El montaje se complementa con la voz narradora y los demás aportes sonoros. En un caso semejando provenir de la diégesis que sugieren las imágenes como en el caso del ruido de los aviones en la terminal o los murmullos (de los científicos) durante los experimentos. Mientras que la música o las voces del coro, enfatizan el *pathos* de la “escena” por fuera de ella. Los latidos marcan a su vez el ritmo de un miedo en sordina que se transformará en anhelo por intentar recordar.

Volviendo a la imagen, Dubois sostiene que hoy se encuentra cuestionado el valor de la fotografía como semejanza fiel de la realidad:

(...) De ahora en adelante, se negará a la fotografía toda posibilidad de ser simplemente un espejo transparente del mundo, puesto que ya no puede, por esencia, revelar la verdad empírica veremos desarrollarse diversas actitudes que van todas en el sentido de un desplazamiento de esta capacidad de verdad, de su anclaje en la realidad a un anclaje en el mensaje mismo: por el trabajo (la codificación) que implica, sobre todo en el plano artístico, la foto se va a convertir en reveladora de la *verdad interior* (no empírica). *Es en el artificio mismo que la foto se volverá verdadera* y alcanzará su propia realidad interna. (1986: 40)

En la sucesión de imágenes fijas de *La jetée*, en el artificio entonces, hay un único momento de movimiento. Luego de un fundido encadenado de imágenes donde ella parece dormir, un súbito parpadeo de frente a la cámara. Tan fugaz como preciso y sugerente, restituye lo que sólo puede pertenecer al recuerdo.

En ese otro mundo “de verdad”, calificativo repetido varias veces, y durante los encuentros, esta vez en un bosque, se acercarán a un tronco de secuoya cubierto de fechas históricas. Él intenta decirle de dónde viene, allende el árbol, pero el esfuerzo lo hace desfallecer. Remite sin duda a una escena de la película *Vértigo* (1958) de Hitchcock, donde una inestable Madeleine intenta explicar su confusión al personaje de Scottie, señalando su breve paso por la vida entre los anillos que exhibe el tronco¹. Cita u homenaje, ambos se detienen en la mención del tiempo y de la vida, la fragilidad humana frente a la imponente longevidad del árbol o, lo que es lo mismo, de la Historia.

Si en ese mundo subterráneo del film, los experimentos con el pasado habían funcionado, los científicos probarían suerte con el futuro. Él había cumplido con su misión y cuando regresa, se dispone a ser descartado. Lo curioso es que recibe una oferta por parte de los hombres del futuro, que le ofrecen acompañarlos. Sin embargo, él les pide algo diferente: que lo devuelvan al mundo de la infancia. ¿Cómo no entenderlo? Aunque el cumplimiento del deseo no conlleva necesariamente la felicidad.

¹ Esta misma escena será reversionada por Terry Gilliam en *Doce monos* (1995), película declaradamente basada en *La Jetée* (1962), de Chris Marker.

Sin embargo, hay un final

Todo viaje a través de los recuerdos pone el acto de recordar en primer plano. Ya sea en la persona del protagonista o de quien lo escuche. Una memoria fragmentada como suele serlo la función humana evocará las imágenes en sucesión fortuita, sin distinciones. Porque, como ha sido dicho: “Nada distingue esos recuerdos de otros. No es hasta más tarde que pueden reconocerse, por sus cicatrices.” Cicatrices personales o de toda la Humanidad, poco importa.

La ubicación de esa historia en un pasado de destrucción, postapocalíptico pero posible, deja entrever su filiación genérica. Hablar del Tiempo y del Espacio es vérselas con dos de los tópicos fundamentales de la ciencia-ficción. Categoría que, insistimos, puede ser leída en clave mítica tanto como profecía de cara al futuro.

Los recuerdos persistentes que vuelven una y otra vez remiten a ese tiempo cíclico, de culturas orales, donde se tenía que recordar permanentemente para no olvidar. Y que promueven la actitud fiduciaria propia de los relatos ancestrales de base mítica. Nos dice Bauzá:

Así como el recuerdo tiene la capacidad de substraer del olvido a las personas, las acciones y las cosas, el olvido, en cambio, se impone como otra forma de muerte definitiva más cercana al no-ser que al haber sido.
(2015: 11)

Recordar, entonces, para sobrevivir. Ante lo inevitable, el recuerdo brinda esa sobrevida. Pero el recuerdo de la propia muerte implica una latencia inexplicable, permite constatar la fragilidad del hombre frente a su destino, que tejen diosas hilanderas y caprichosas. Entronca con la idea de fatalidad, presente ya desde las primeras frases del narrador, simple vehículo para la transmisión de los sucesos. La imagen era nítida, es cierto, pero promueve la duda en el protagonista: “¿lo había vivido realmente?”

Frente al destino, la posibilidad de elegir, parece decir Marker, es ilusoria. Al protagonista le es permitido sólo un recuerdo vivido dos veces. La *anagnórisis*, concepto griego que remite al proceso de reconocimiento, se produce de forma súbita y trae dolor. Y en el movimiento en espiral que provoca la desolación de un pasado que vuelve y un futuro que no será: ¿qué es lo que queda? Más tarde, simplemente las cicatrices que no sólo son las de la piel. Una cicatriz es un recuerdo, una ruina también. Cuerpo y paisaje, equiparados en un mapa del dolor y la sinrazón. No era un héroe, sólo había sido un niño.

Ficha técnica

La terminal/El muelle (La jetée) (1962), 28 min.

Dirección: Chris Marker

Producción: Anatole Dauman

Montaje: Jean Ravel

Música: Trevor Duncan

Intérpretes: Davos Hanich, Héléne Chatelain, Jean Négroni (narrador), Jaques Ledoux, Étienne Becker, etc.

Bibliografía

Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.

Astruc, A., Nacimiento de una nueva vanguardia: La cámara stylo. En: Romaguera I Ramió, J. y Alsina Thevenet, H. (Ed.). *Textos y manifiestos del cine* (pp. 220-224) Madrid: Cátedra. Recuperado el 8/7/22 de: https://kupdf.net/download/romaguera-textos-y-manifiestos-del-cine_58dbf953dc0d60ac12897195_pdf

Bauzá, H. F. (2005). *Qué es un mito. Una aproximación a la mitología clásica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Bauzá, H. (2015). *Sortilegios de la memoria y el olvido*. Buenos Aires: Akal.

Capanna, P. (1966). *La ciencia ficción*. Buenos Aires: Columba.

Capanna, P. (1990). (comp.) *Ciencia ficción argentina. Antología de cuentos*. Buenos Aires: Aude Ediciones.

Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós.

Ibarra, M. (2016). En defensa del voice over: Caso La Jetée (1962) de Chris Marker. *Fuera de Campo*. 1 (2): 50-62.

Lopate, P. (2007). A la búsqueda del centauro: El cine-ensayo. En: Weinrichter, A. (ed.). *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo* (pp. 66-133). Navarra: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra.

Machado, A. (2010). El film ensayo. La Fuga. Recuperado el 27/06/2022 de: <https://www.lafuga.cl/el-filme-ensayo/409>

Russo, E. (2012). La espiral Marker: vestigios de un cine del futuro. En: Satarain, M. (ed.) *Fuera de campo: Fragmentos de estética y teoría contemporáneas* (pp. 15-30). Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras.

Sarti, G. (2012). *Autómata: el mito de la vida artificial en la literatura y el cine*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras.

Weinrichter, A. (2007). Un concepto fugitivo. Notas sobre el film-ensayo. En: Weinrichter, A. (ed.) *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo* (pp. 28-48). Navarra: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra.