

Chris Marker: La mirada de Orfeo

Alberto Ruiz de Samaniego

(Para Ángela Nantes y José Manuel López)

“Reclamo para la imagen la humildad y los poderes de una magdalena.”
Chris Marker

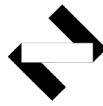
“Das Word zum Bild”
Aby Warburg

“La vida pasada es parte
de la muerte advenidera,
es pasado por est’arte
lo que por venir se espera”
Juan de Mena

La felicidad: la fragilidad

“Amaba – se dice en *Sans Soleil* - la fragilidad de esos instantes suspendidos, esos recuerdos que no servían más que para dejar, justamente, recuerdos”. La secuencia más determinante de todo el imaginario de Chris Marker se halla, precisamente, al inicio – como inicio- de *Sans Soleil*. Es una imagen de felicidad, se nos dice. La imagen, incluso, de la felicidad misma: tres niños caminando por una carretera en Islandia. A menudo, continúa una voz contando, alguien que le envió esa imagen trató de asociarla con otras, darle continuidad. Redimir – diríamos- su fragilidad en la consistencia de una narración, de una historia; pero no ha sido posible, nunca lo ha conseguido. De hecho, lo que el espectador observa en ese preciso momento es la sustitución, por corte, de la imagen de los niños por la de un avión de combate maniobrando en la pista de un barco militar. Suma fragilidad, imagen amenazada; la felicidad – la inocencia, tal vez, de la infancia, incluso su pura potencia- se interrumpe, queda en suspenso, si no negada por la brutalidad de la violencia y la guerra, como para una eternidad no redimida. Lo siguiente es, pues, un fundido en negro, demorado, muy demorado: merecido. Si no somos capaces de sostener el calor y la reminiscencia de esa llama de infancia, su poder en ciernes en medio de la extrema debilidad, nos merecemos la nada de la negación de cualquier rastro. El negro extenso de la noche y el olvido en que naufraga y se borra toda presencia, cualquier mínimo signo, eco o destello: los recuerdos, justamente, tan sólo - o al menos- , de una vida.

Parece mentira, pero esta secuencia lo dice todo de Marker. No de Marker, claro, sino de su universo. De su posición ante la imagen – más bien del futuro o la promesa, o la confianza puesta, cumplida o no, en la imagen- y el mundo – no del mundo, sino de las operaciones, a menudo cruentas, que el hombre hace dentro de él, y con él-. De la confrontación – verdaderamente una violencia- entre la intimidad de una vida recogida o salvada en su memoria frágil y menesterosa – el



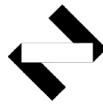
relato que ella misma se cuenta y en que se encuentra- y el peligro o el espanto que siempre la rodea, la amenaza, la captura para aniquilarla en medio del torbellino de un presente que siempre está en guerra, y por eso hace Historia [1]. Del mesianismo de mantener (el contacto *con* y el recuerdo *de*) la imagen: toda su profundidad y sus desvíos, su recorrido inesperado, anhelado; su alianza. Y su condena: Apocalipsis e Infierno como presente continuo del mundo, en tanto que narración satánica y soberbia que aspira a destrozarse sin miramientos todas las cosas que, como se dice también en *Sans Soleil*, hacen latir nuestro corazón.

La felicidad es por tanto un punto suspendido, muy pequeño y lejano, en el espacio y el tiempo. Como un fantasma casi borrado que levemente nos hace señas desde el más allá, o del que sentimos sin sosiego su punzada – Barthes diría su *punctum*-. La felicidad es una imagen de infancia o un rostro sepultado en el hondón del tiempo mismo. En un lugar que, de existir - lo que no siempre es seguro-, pertenece tanto al pasado guardado o recordado con fruición y mimo frente a la intemperie - como quien dice justo antes de borrarse - cuanto, en justa equivalencia, se proyecta en el futuro imaginado, deseado, preparado con rabia y desesperación. La felicidad, en fin, es algo pálido y oscuro que se habrá de rescatar, difícilmente, riesgadamente. Algo por lo que hay que luchar. Y por eso, a veces, casi siempre: siempre, tiene sus mártires; que también y por tanto habrán de ser homenajeados, recordados, (re)citados, como se hace, por ejemplo, en *Le fond de l'air est rouge*. La felicidad está en suspenso, es ciertamente frágil, está por siempre en camino y como escapando, victimizada: temerosa de lo que, aciago, le va a suceder de un momento a otro. Ella está bajo el volcán – de la historia- que estallará para succionarlo o arrastrarlo todo. Para remover y pisotear todos esos recuerdos y confundirlos en un fundido (en negro) inenarrable. Remolino de un vértigo que atenta contra la existencia; también siempre - y seguro - desvalida. Por ejemplo, la de esos niños de 1965 que, con apremio, habrán de marchar de su aldea islandesa, pues el volcán, ansiosamente y por completo, la aniquilará. Luego, tal vez, llegarán las otras guerras, las que son del hombre.

Till the end of time

El primer artículo que Chris Marker publica en *Esprit*, en 1947, lleva ese título, en inglés: *Till the end of time* [2]. Se trata de un escrito sobre las tropas norteamericanas: epítome de la marcha triunfal de la Historia misma. Con sus desfiles, sus combates, su paso marcial y avasallador. Juegos de guerra. La guerra, es cierto, habrá de ser una señal significativa, el trazo con que la historia se *marca* a fuego y sangre sobre los hombres. Estará muy presente en toda la obra de Marker – él también *marcado* por su devastación, como tantos de los seres que aparecen en sus fotografías y películas, comenzando por el protagonista de *La Jetée* y culminando por los japoneses de *Level Five* o los soldados y las víctimas de la contienda de los Balcanes - . De *Le fond de l'air est rouge* se nos dice, en subtítulo, que es un compendio de “Escenas de la Tercera Guerra Mundial. 1967- 1977”; la misma, al parecer, que asoló París y la humanidad casi entera en *La Jetée*. La que parece dejar continuamente rastros alarmantes de su paso un poco por todas partes, como pequeños retazos del infierno cotidiano que no deja de insistir o crecer, en *La sixième face du Pentagone*, *On vous parle de Prague*, *Junkopia* o *L'Ambassade* o, más tarde, en *Le tombeau d'Alexandre* o *Berliner Ballade*.

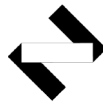
Así pues: esto es el infierno. El presente, o la Historia, están en guerra: sólo puede ser el infierno. Y el Apocalipsis, por tanto, ya ha sucedido, habrá sucedido: está sucediendo. Estamos todos a punto de ser póstumos de nosotros mismos, criaturas náufragas de un niño-héroe que se perdió en el camino y que habría que tratar de recuperar para un futuro, en un futuro, puede que inútilmente. Hemos perdido la luz de nuestra infancia. Por eso, por ahora, en este nuestro mundo melancólico,



no hay sol: *Sans Soleil*. Y hemos también de asumirlo: ya sólo nos queda quizás el consuelo de la memoria, tan precaria. Su rescate (para un) futuro, improbable. Para ello, también, este trabajo de rememoración sólo puede hacerse con la imagen; en la medida, apuntada por Marker en una de las escasas entrevistas que concedió, de que “el testimonio en bruto se desgasta” y “la percepción sin forma es agotadora”[3]. En *Sans Soleil* esto queda también meridianamente claro: “Me pregunto cómo recuerdan las personas que no filman, que no fotografían, que no graban en vídeo, cómo hace la humanidad para recordar...”

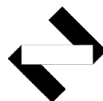
La imagen se halla, por decir así, en el quicio mismo de la dialéctica entre vida e Historia. Ella es como una membrana entre la vida que se agota o desvanece y el sepulcro donde la Historia se acumula. Imagen liminar, también de resistencia – su resistencia radica en su re-existencia-. Resistencia a su mera defunción en el modo de un documento histórico; en el sentido, por ejemplo, que ya se apuntaba en *Les statues meurent aussi*: “Cuando los hombres mueren, entran en la historia. Cuando las estatuas mueren, entran en el arte.” Imagen, pues, eternamente re-interpretable, revisable, re-montable. La vida de la imagen, su respiración saludable y, si queremos, salvífica, está en su *replay*, en su potencia de retorno o remonte. El acto de atender *retrospectivamente* a un recuerdo es - avisaba en 1959 Marker en su libro de fotografías titulado *Coréennes*- como un film que uno remonta. Será esta convicción la que lleve al director a re-citar, a re-tomar y re-leer muchas veces sus propias imágenes, o a re-montar y compilar fragmentos de programas televisivos (como hace a menudo en sus instalaciones artísticas) o las películas de los otros, que pasan por la inclemente re-consideración de su mirada, angélica y exterminadora en su afán de purificación. Este acto adquiere su máxima relevancia en aquellos momentos en los que encontramos en su trayectoria un punto de inflexión decisivo: final de su etapa de fotógrafo-cineasta viajero al modo de reportero gráfico (con *Si j'avais quatre dromadaires*, una recapitulación de sus fotografías anteriores; el final de su etapa más política, con *Le fond de l'air est rouge*, en 1977, donde se retoman materiales de toda una década; la re-capitulación final de los documentos y los recuerdos de toda una vida, con *Immemory*). Es algo que Philippe Dubois ha visto muy bien: “Esta idea de *replay*, del pasado que se repasa, como una imagen que se vuelve a ver, o mejor aún: como un film que se remonta, es retomada a menudo por Marker, dando testimonio de la potencia de esta asimilación imaginaria entre memoria e imagen (no existe la imagen más que como memoria y no existe la memoria más que como imagen)”[4].

El tiempo de la verdad final, *aletheia* o des-velamiento, tiempo del *apocalipsis*, de lo que, siguiendo el étimo, se des-oculta, se corresponde, por tanto y plenamente, con el de la imagen. Con el de la verdad de las cosas en su revelación al modo de una imagen. Esto es algo a lo que ya apuntaba la profecía, apocalíptica, de Jeremías: “Llegará el día en que nuestras obras quedarán tan patentes como si las hubiéramos pintado en un cuadro”. La revelación sólo se hará por la imagen, como imagen; en tanto, pues, que memoria fijada y liberada de toda su entraña – o su maraña-histórica y maleable, fungible, a fin de cuentas. Y dispuesta por tanto, entregada diríamos, u ofrecida, para su enjuiciamiento y suprema consideración. En tanto que doble del mundo, la imagen ya no pertenece al mundo, ella es también una potencia de arrastre apocalíptico, una fuerza venida del más allá: otro doble negativo que arrastra consigo no sólo al mundo, también a su hacedor y/o contemplador: “A fuerza de rodearte de rostros [fotográficos] – comenta alguien en *Si j'avais quatre dromadaires* - tienes la impresión de que participas de su vida y de su muerte como rostros vivientes, como rostros humanos. No es verdad. Si tú participas de algo, es de su muerte y de su vida como imágenes.” De manera que, si en el principio fue el Verbo, en el final bien podemos acreditar que se hallará la Imagen. En este punto, asoma una paradójica serenidad en la observación o en el acto de, simplemente, ver: la de alguien que, finalmente pasivo, se halla liberado tal vez de la angustiante y provisoria necesidad del ser que todo acto de habla siempre impone.



El lugar de enunciación de Chris Marker es esta esquina apocalíptica. Declaración, por lo demás, un tanto oracular, y siempre lejana: el autor parece contemplar y hablar del mundo como desde un punto situado en el exterior del tiempo [5]. Él es, por decir así, *un separado* [6]. Tratando de recolectar, desde ese rincón perdido y no atendido por los poderosos – los que dictan los acontecimientos que se volverán históricos- todo tipo de materiales de arribada, más ajenos que propios, como es lógico. Incluso, cuando son propios, con todo un dispositivo de efectos de distanciamiento y mediación que los alejan de una identificación unívoca: uso de voces narratorias interpuestas, deformación de la imagen, fragmentación, comentario polifónico, intertextualidad, *pseudonimia*, humor imprevisible y en extremo sutil, comparación siempre inédita, sorpresiva, delirantemente asociativa. Materiales ciertamente heteróclitos: *detritus* y desgarros, colecciones de miradas de un *flâneur* planetario; confesiones, avisos y vestigios que flotan sonámbulos en la pantalla íntima y global como botellas en el mar. Magma confuso y variopinto braceando en los sargazos del tiempo que un *artista-trapero* en la estela de Baudelaire y Benjamin, sujeto al límite – en el límite: sujeto él también sin sustancia: tan sólo una voz, y nada más, un eco incluso de otras voces náufragas- tratará de salvar en un mínimo orden, en una secuencia más verdadera y profunda –más *po(i)ética*- que la historia misma, en la forma, justamente, que nos propuso el viejo Aristóteles en su análisis de la tragedia. De hecho, ya en 1960, al comienzo de la narración de *Description d'un combat*, la preocupación de Marker se definía de esta manera: “Comunicar...establecer un orden, una relación entre cosas hostiles o incomprensibles”. Tan sólo citándolas, convocándolas en el desamparo de la hora elegida o final, volviendo a pensar simplemente en ellas, sopesándolas: prensándolas unas con otras. Como en una constelación, en medio del peligro y la pérdida. Podríamos decir, aplicando a Marker una idea de *Tristes Trópicos* de Lévi-Strauss, que, en tanto que viajero tardío – en relación con el gran siglo de los viajes, el XIX- Marker se hallaría en la situación de un retornado de países o pueblos que ya casi han desaparecido, de cuya existencia, sin embargo, él debe todavía aportar la ilusión. Ilusión de lo que tal vez ya no existe, o casi no existe, pero debería existir. Ejercicio de reconocimiento y rescate del solitario, del último, del robinsón esquivo – como los gatos [7]. Del viajero – en el espacio-tiempo- que consigue escapar a la identificación. Casi dotado, al igual que los propios gatos, de siete vidas, semeja un fantasma, no capturado - por serlo: póstumo- en las redes de la consumición, la predicación y el gasto de lo que se entiende por realidad: superviviente del *Titanic*, tal como el propio Marker aparece en la foto, una de las pocas conocidas, que le hiciera Wim Wenders, junto a su gato, precisamente, y con el agua al cuello: filmando, entonces, *till the end of time* [8].

Desde este lugar del fin no queda más opción – es lo suyo en el género, por lo demás- que enviar cartas, misivas, epístolas a los supervivientes lejanos, en el espacio, o aún más: en el tiempo; incluso, como en *Level Five*, instrucciones desde la muerte. Como si ya nada (más) funcionase en el resto de un planeta que se ha vuelto una *estación terminal*, un mausoleo, una avenida de estatuas funerarias como la que conduce al panteón de los Ming, esa que Marker fotografió en *Dimanche à Peking* y que vuelve a mostrar en *Immemory*, tantos años después, porque le perseguía como una imagen de infancia con la que había que cumplir. Que había por tanto que tratar, una vez más, de culminar [9]. Cartas que entonces se escriben, desde la primeriza *Lettre de Sibérie*, “desde un país lejano” – à la Michaux -, “desde el fin del mundo” (el espacio y el tiempo, como se sabe, se hallan totalmente confundidos en el fin de los tiempos) [10]. O desde otro mundo: “Te escribo todo esto desde otro mundo, un mundo de apariencias” (*Sans Soleil*); o, en fin, desde un mundo en suspenso, como era, por ejemplo, la China en los años 50, según confesión del propio Marker. Con los ojos bien abiertos – como están las pupilas de los gatos o las lechuzas, o las de los hombres en los *códices* o los *beatos apocalípticos*- ante el fin. Antes del fin. Pues la fragilidad del hombre no sólo está sometida, igual que los niños islandeses, a la crueldad indiferente de la naturaleza, sino al propio carácter destructivo



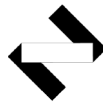
del decurso histórico. En este sentido, *Sans Soleil* remata con una cuestión crucial: “¿Habrá una última carta?”

Elegía, Alegoría, Tombeau

La mirada de Marker, en efecto, es la del estupor melancólico. La del sujeto de la alegoría *benjaminiana*: ve, con impotencia y pasmo, también con resignada y suma atención, que la vida toda se encuentra en peligro, dispuesta siempre bajo el signo de la destrucción y el despojo. Como apuntara Benjamin, la alegoría se agarra a las ruinas, que, en el caso de Marker, son los recuerdos envueltos por las propias imágenes. Que habrá que apuntalar, por medio - no hay otra alternativa - de las imágenes mismas y de su leyenda. A las que habrá que rescatar, re-significar: hacer revivir, hacer hablar, como a Lázaro, como a los muertos [11].

Elegía, pues, por lo que somos y hemos sido o querido ser. Por nuestra anhelada felicidad. *Tombeau* por los camaradas de nuestras batallas y por nosotros mismos, con ellos. No sólo por los más cercanos: Alexandre Medvedkin, Simone Signoret, Andrei Arsenevich Tarkovski, también por todos aquéllos que, como los *kamikazes* o los opositores a distintos regímenes totalitarios: Carlos Marighela, Arthur London, Salvador Allende, Camilo Torres, los luchadores, obreros, estudiantes, pueblos oprimidos de las revueltas de los años 60 y 70, se quemaron en la lucha. Chris Marker bien podría firmar la despedida de ese piloto suicida japonés que se muestra al final de *Sans Soleil*: “Perdonadme estos pensamientos desordenados. Os dejo una imagen bastante melancólica, pero en el fondo soy feliz.” Hay en Marker, es evidente, un intenso trabajo del luto [12]. La muerte es al cabo ese lejano país que envía sus emisarios – sus emisiones- constantemente: el cementerio de gatos de *Sans Soleil*, la jirafa a la que se dispara y mata, los *kamikazes* en el momento de la despedida, los guerrilleros africanos asesinados en la guerra de independencia. Como sugiere *La Jetée*, la experiencia de la búsqueda de la salvación, incluso siquiera la mera supervivencia, termina al parecer siempre en la muerte. En este círculo, la génesis alegórica no puede usufructuar ninguna potencia de salvación, sino más bien ratificar la imposibilidad de una plena aprehensión de las cosas. Esta es la impotencia – conocida- *del ángel de la historia*. Desgarro melancólico, del que, impotente, se halla en la suspensión entre dos mundos: la vida, o la verdad, y la historia, la (re)escritura de las apariencias. El canto que esto destila es, como el de Mussorgsky, algo fúnebre y triste, *sans soleil*: “Te escribo todo esto desde otro mundo, un mundo de apariencias. En cierto modo, los dos mundos comunican. La memoria es para el uno lo que la Historia es para el otro. Una imposibilidad.”

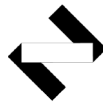
Diríamos que hay, incluso, algo de *Bartleby*, de la pena y la consternación pasiva de *Bartleby*, en muchos pasajes de Marker; también en su propia persona, en su elusividad y su carácter enigmático, solitario, felino: sinuoso, algo asocial. Explícitamente quizás en el final de *Sans Soleil*. Pues la narración de Marker comparte, con el personaje de Melville, una particular relación con el negativo del mundo, con la fuga del mundo y de las cosas; cifrada en ambos casos en la figura, precisamente, de la carta perdida: “Aunque no esperaba ninguna carta, me detuve frente al portillo de correos, ya que hay que honrar a los espíritus de las cartas rotas, y en la ventanilla del correo aéreo para saludar a los espíritus de las cartas que no se enviaron. Medí la insoportable vanidad de Occidente, que no deja de privilegiar el ser por encima del no ser, lo dicho por encima de lo no dicho.” Como *Bartleby*, el emisor de las cartas de *Sans Soleil* cree, frente a la evidencia molesta del propio mundo con todos sus imparables desarrollos, en el poder taumatúrgico del no, de la borradura, de la escritura como liberación en un gasto improductivo, una donación para nada, una magnífica cesación. Y por ello acaba por reivindicar “una tiza para repasar los contornos de lo que no es, o ya no es, o



aún no es. Una escritura con la cual cada uno compondrá su propia lista de cosas que hacen latir el corazón para regalarlas o para borrarlas.” ¿No se celebra en *Sans Soleil*, como fiesta fascinante entre todas, la existencia de esa extraña celebración, el *Dondo-yaki*, de la que se nos dice que es como el estadio final de la latencia de las cosas en el momento mismo de su desaparición? “Es necesario hacer del abandono una fiesta – señala el comentario-, que el abandono sea una fiesta, que el adiós a todo lo que se ha perdido, roto, usado, se ennoblezca en una ceremonia.” [13] Como *Bartleby*, los narradores de Marker se convierten en guardianes de lo perdido y lo no-dicho, de todo aquello que está contenido y custodiado en un secreto o en un acontecimiento enigmático que desborda los contornos evidentes o materiales del acontecimiento mismo. La peculiar fascinación de Marker por los durmientes, como evidencia *La Jetée* o el inicio de *Sans Soleil* – donde vemos en un *ferry* una sucesión de cuerpos dormidos que transitan de Okaido a la otra orilla- tiene aquí su particular justificación: como la imagen – ruina o vestigio de un punto ciego- estos cuerpos en suspenso, separados del presente común y compartido, se hallan en el *no* del mundo. A punto quizás de ser tomados por el olvido, en tránsito hacia la otra ribera. *Dan cuerpo* a lo no expresado, a todo aquello que, intraducible, queda al margen del decurso histórico. Y es por tanto, en su plenitud de cuerpos ofrecidos sin ambages - protegidos también por el propio velo del sueño -, tarea y rescate del contemplador operar el trabajo de su *recuerdo*, esto es: su despertar en el sentido más antiguo del castellano, el que utiliza Jorge Manrique, por ejemplo, en sus versos elegíacos realizados a partir de la muerte del padre, precisamente. Como la imagen de los niños islandeses, como toda imagen mítica, existe una dimensión intraducible que es como el abismo de la imagen misma. Y que determina, precisamente, que la imagen como origen sea el punto ciego al que no se puede volver – pero al que no se deja de intentar retornar- y que tan sólo sea recuperable - ¡pero de qué modo!- en la forma de su re-citado, de su re-montaje, retardo y repetición, de su traducción, al cabo.

El resorte alegórico se desata, además, y por ello, en la autopercepción del contemplador como un perenne extrañado, habitante en la descomposición del sentido; náufrago solitario en medio de la fragmentación y el después. La conciencia se sabe situada ya, como en *Le fond de l'air est rouge* o *Le tombeau d'Alexandre*, a una distancia - no retornable, al menos en la vida presente- del ideal. Pero en el futuro, en el que puede propiciar la infancia precisamente, todo está por hacer, y desear, como evidencia el final mismo del *Tombeau*, con esa niña abrazando al viejo dinosaurio. Así pues, el cazador de imágenes termina por volverse, él también, un hombre póstumo. Alguien espectral rodeado del vacío de un no-tiempo en donde la vida se despliega subterráneamente, siempre más allá de todo acontecimiento cronológico, histórico, concreto. Pero es que además, el efecto de la voluntad de redención misma condena a las imágenes a una *postumidad* en la que, por fin, mostrarán su verdad definitiva. “La ‘comprensión’ histórica – sostiene Benjamin- se ha de tomar fundamentalmente como vida póstuma de lo comprendido, y por eso lo que se alcanzó a conocer en el análisis de la ‘vida póstuma de las obras’, de la ‘fama’, ha de considerarse por encima de todo como la base de la historia.” [14]

Toda la situación que Marker nos propone destila un innegable olor de postrimerías: la vida, por ejemplo, puesta en el punto en que ella toca o habita con la muerte, en el lugar de máximo peligro o combustión [15]. Lo filmado revisado, o lo fotografiado luego contemplado y mentado, se presenta entonces como al borde de su propia supervivencia, en una “frágil forma que es la única y propia de toda escritura” (WB) y que, en sospecha *benjaminiana*, destila o supura ese aroma “severo y depurativo que rodea a convalecientes y moribundos para las pocas personas que están cerca de ellos.” [16] Hasta el punto de que, en el mismo momento en que la crecida de la imagen se haya finalmente acabado, aparecerá quizás en la forma inquietante de una máscara mortuoria. Las imágenes configuran, al cabo, un memorial, en el sentido más propio de este extranjerismo: lugar u

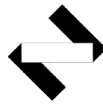


objeto cuya función es conservar la memoria de un hecho, persona o grupo de personas, usualmente ya fallecidas. *Tombeau*.

Si las imágenes son muertos que precariamente nos hablan, en justa correspondencia la función del contemplador-comentador ha de ser ese movimiento rememorativo que actúa como un mirar para los muertos, tal como se arriesga a hacer, para su mal, el protagonista de *La Jetée*. Los hechos-recuerdos del pasado muestran en todo su esplendor *fantasmático* el lugar del origen como un espacio en falta, o de falta. Por ello – por ellos- cada uno de nosotros, cada generación, somos los esperados, los que la historia designa para la tarea del rescate. Desde ese su abandono, su exigencia misma pone en cuestión nuestro presente desmemoriado. Mientras ellos estén ahí, y en su específico estar doliente y en suspenso, sin hacer o terminar, como quien dice, sucederá como si la realidad misma no estuviese suficientemente fundamentada. Pues, como sostiene la segunda tesis *benjaminiana* sobre el concepto de Historia, el pasado lleva también consigo una signature íntima, recóndita, que lo remite a la redención. Hay, en este sentido, una cita secreta entre las generaciones que han sido y la nuestra. Es por eso – para eso- que nosotros, como el héroe de *La Jetée*, somos esperados sobre la tierra. A nosotros nos ha sido concedido, como a todas las generaciones pretéritas, una débil fuerza mesiánica sobre la cual el pasado tiene un derecho. Hacerse cargo de este pasado significaría, pues, el destino de la redención.

Pero el pasado sólo se hace nuestro en el momento en que se torna legible, en el “ahora de la cognoscibilidad” que hace alumbrar el fenómeno originario de la memoria, y, en última instancia, de la historia. O, con otras palabras de Benjamin (la *Tesis 3ª sobre la historia*) que Marker suscribiría: sólo para la humanidad redimida el pasado se ha vuelto citable en cada uno de sus momentos. No de la forma en que la tradición historicista lo convoca, desde luego, tratando de rescatar el pasado dentro de su contexto, en un afán conservacionista petrificante y estéril, sino, justamente inflamando su destructibilidad misma. Afirmando su acabamiento como destino de consumación histórica, para poder volver a restituirlo en el impulso centelleante, fugaz, de su originariedad, antes de que vuelva a desaparecer bajo el volcán del tiempo. He ahí el proceso de solarización con que Marker, ayudado por su amigo Hayao Yamaneko, somete a las imágenes a partir de *Sans Soleil*. La ignición digital de la imagen las hace entrar, en palabras del propio narrador, en la *Zona* – término de tintes innegablemente escatológicos, si no mortíferos o, cuando menos, catastróficos, que Marker usa en homenaje a Tarkovski-. “En la máquina de Hayao – dice la voz de *Sans Soleil*- la guerra se parece a letras que se queman y que se destruyen en un ribete de fuego”. ¿No es éste un fulgor apocalíptico?

De ahí en adelante, bajo ese régimen “de guerra”, las imágenes fulguran y se muestran ya, sin simulacros, en toda su verdad de imágenes tan sólo, justamente y nada más que imágenes, en su radiante o radioactiva plenitud [17]. O, como sugiere el narrador de *Sans Soleil*, de ese modo las imágenes “al menos se dan por lo que ellas son, imágenes, no la forma transportable y compacta de una realidad ya inaccesible”. Vemos pues que, en cierto modo, la potencia apocalíptica de sacar una imagen, en tanto que doble negativo del mundo, es equivalente a la del uso de la cita, tal como la entendiera Benjamin: “Tuvo que ser el desesperado el que, por su parte, descubriera en la cita una fuerza no de conservar, sino más bien de purificar, y de destruir y sacar de contexto; la única que infunde todavía la esperanza de que algunas cosas sobreviven a este escaso espacio temporal, precisamente, porque las han sacado de él.” [18] De forma que la redención que la obra de arte puede usufructuar no cae del todo del lado de la salvación, esto es evidente, sino únicamente, quizás, del lado de la presentación o la evidencia fulgurante. He ahí, asimismo, la forma en que la *Zona*, destruyéndola, salva a la imagen, exponiendo su descomposición, su consumición ejemplar. Pues, como es notorio, la *Zona* no busca para nada un efecto de ilusión realista. En ella, los contornos de las imágenes se superponen, se ensamblan sin demasiada precaución, se recubren con inflamados



colores, con texturas envolventes y modulables que tapan o custodian *como un velo* o una mortaja el contenido referencial de la representación – es el mismo velo que aleja, por ejemplo, en una ligera bruma digital las fotografías de la serie *Passengers* de 2011–. ¿No es también, en un sentido semejante, *La Jetée* una suerte de obra póstuma, la nostalgia de un film, los rescoldos o las ruinas que pueden haber quedado de una película destruida, descompuesta, quizás a raíz de una conflagración apocalíptica? Esas fotos fijas son el resto silente, pedazos: despojos de un film que alguna vez fue vivo y ahora aparece troceado, arruinado, la lírica de una Atlántida que se debe otra vez recuperar, tratar de volver a recitar.

La rememoración se da, entonces, en un instante decisivo, un momento crítico en que la memoria de aquello que pasó brilla, incluso quema, y, al mismo tiempo, está en peligro. Ese instante es, sin embargo, su cognoscibilidad. En la revelación se hallaría, por tanto, la consumación definitiva, y, a la postre, su consumición. Sería el punto de ignición en que el origen y la destrucción se encuentran, tal como sucede en *La Jetée* [19]. Como si la salvación de eso pasado – su redención en el modo del conocimiento- sólo fuese posible atendiendo a su destructibilidad misma, que la asedia desde todas las direcciones del tiempo - el pretérito y el porvenir-, y por eso nos requiere, exige quizás de nosotros su mortificación última y redentora.

Ese punto de ignición es un punto de conocimiento justamente explosivo, atómico, peligroso: es el momento en que el conocimiento de una época se resuelve en una constelación de ese momento específico con la época del que la conoce; el otrora con el ahora. Un campo de fuerzas, *Spiral Jetée: muelle en espiral de vértigo hitchcockiano*, donde los hechos de la historia alcanzan al fin, en esa su rotación entre los tiempos, su revelación legible: “(...) el índice histórico de las imágenes no sólo dice a qué tiempo determinado pertenecen, dice sobre todo que sólo en un tiempo determinado alcanzan legibilidad. Y ciertamente, este alcanzar legibilidad constituye un punto crítico determinado del movimiento en su interior. (...) No es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación” [20]. En la imagen está comprendido, pues, el gesto rememorativo, en la forma de un presente que rescata o despierta el pasado, por eso el ahora puede, ha de ser, la imagen más íntima de lo que ha sido pero, a la vez, tiene que ser, también, lo pasado la más íntima imagen de lo actual. Nuestra vida es un destino de imagen, tomado, auspiciado por la imagen. Vivir tal vez sea tratar de estar a la altura que esas imágenes transmiten o nos imponen. Vivimos, en definitiva, como el niño de *La Jetée*, destinados a recordar para un futuro, tal como se nos cuenta en el inicio mismo del film: “El niño cuya historia vamos a contar, estaba destinado a recordar la visión de un sol congelado, el paisaje del fondo de un muelle de aeropuerto y el rostro de una mujer”. ¿No es también ese sol congelado la figura misma de la melancolía? La petrificación desvalida de un paisaje soleado y yermo, al modo ciertamente *magrittiano*, no es otra que el desierto del sentido en que habita el alegórico. De manera que el rostro último que todo eso esconde, la belleza, por decir así, encadenada en el otro mundo, requerirá finalmente de nuestra asistencia para su salvación . Puede que para eso, en definitiva, hayamos venido a este mundo.

Finalmente, Eurídice

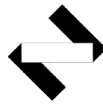
El trabajo de la *Zona*, representativo de todo el hacer de Marker, consistirá, de esta forma, en un ejercicio similar a la alegoría, en la medida en que la intención alegórica lo que hace es separar – o señalar- aquello que le interesa o afecta de los contextos inmediatos o urgentes de la vida. Aquello señalado – o separado o citado, como convocado a presencia en el día definitivo- por el alegórico, responde, antes que nada, a una incontrolable o intensísima fascinación escópica. Pues,



parafraseando a Benjamin: el interés originario en la alegoría no es de orden lingüístico, sino óptico [22]. Lo que quiere también decir que en el pensamiento *benjaminiano* no se concibe, en principio, la alegoría para significar, representar, producir sentido o conocimiento, sino para ser observada, advertida, contemplada, como si de un monumento se tratara. Lo mismo vale para Marker, por ejemplo, y con sus propias palabras de *Le train en marche*: “Primero la mirada/ luego el cine / que es la imprenta de la mirada”. Marker, en este sentido, no presenta las imágenes en su valor o sentido inmediato, concreto, sino que las ofrece a la mirada y al análisis o el comentario como trazas o indicios de una previa experiencia, en buena medida ciega, a la que el tiempo ha liberado de su función original, y que sólo en su reversión o remisión futura – su re-citado- alcanzará su manifestación esencial. De manera que, como sugiere a menudo Marker (en *Le fond de l’air est rouge* o *Le tombeau d’Alexandre*): “Uno nunca sabe lo que está filmando. Hasta años después.” Esta es, precisamente, la idea con que se inicia *La Jetée*: “La violenta escena que lo atormentaba, y cuyo significado comprendería años más tarde, ocurrió en el muelle de Orly, algunos años antes del comienzo de la Tercera Guerra Mundial (...). Más tarde, el comprendió que había visto la muerte de un hombre”. Idea que algo más adelante se plasmará en su forma definitiva: “Nada distingue los recuerdos de otros momentos: es únicamente más tarde cuando ellos se hacen reconocer por sus cicatrices.” La misma, también, con que – de creer a Marker- se gesta en él la propia película: “Estaba rodando *Le Joli mai*, sumergido por completo en la realidad de París en 1962 (...) cuando, el día de descanso del equipo, fotografié una historia que no comprendía del todo. Fue en el montaje cuando las piezas del puzle se unieron, y no fui yo quien diseñó el puzle.” [23]

El montaje es la redención. El re-citado, lo resucitado. Por eso mismo decíamos, también, que la historia o la memoria, como reescrituras, surgían, más que nada, como un movimiento rememorativo del mirar (lo pasado, los muertos, lo ciego u olvidado: lo que se halla en suspenso y aguarda por su cristalización en un porvenir, en una remisión advenidera): en realidad implica de modo esencial ese mirar, que es un mirar para atrás con voluntad futura, hacia aquello(s) que espera(n) despertar de su sueño o de sus volcánicas cenizas: una redención, en todo el sentido. En la forma de un cruce de miradas entre esos dos tiempos, entre las figuras de esos dos tiempos. El que se mueve y trabaja con las imágenes no puede más que contemplarlas una vez tras otra bajo el destino de una re-visión perpetua – la promesa, por tanto, de una redención siempre por venir: la posibilidad misma de una nueva apertura que haga (otra) historia-. Por eso, el material de visionado es re-citado sin pausa, reelaborado no como un documento (del) pasado, sino como algo que se actualiza en un estallido inédito, soberano, liberador: “He pasado la vida – se nos dice en *Sans Soleil*- interrogándome sobre la función del recuerdo, que no es lo contrario del olvido, sino quizás su envés. No se recuerda, se reescribe la memoria como se reescribe la historia.” [24]

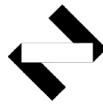
Por eso en Marker el tema, tan *benjaminiano*, de las cosas o las personas que devuelven la mirada es crucial. Es, propiamente, el controvertido surgimiento del aura, tal como lo definiera el pensador berlinés: la consecución de una trama particular de espacio y tiempo: la aparición irreplicable de una lejanía por cercana que ésta pueda hallarse. Pero el aura es, además, la signatura de una indeleble *corriente de percepción* entre dos orillas, o dos polos: “El mirado, o el que se cree mirado, alza de inmediato la mirada. Experimentar el aura de una aparición significa investirla con la capacidad de ese alzar la mirada” [25]. Es esa mirada la que, como sucede ante la joven del mercado de Praia en *Sans Soleil*, o ante la suicida de *Level Five*, paraliza la narración. La que interrumpe o *mortifica* todo el desarrollo o el despliegue de la filmación, en una interrupción *medusea* que es el centelleo mismo de la duración plena de una imagen. Del poder incluso y soberano de la imagen, capaz de paralizar el cine mismo, poniéndolo – en todo el sentido- en evidencia. Una evidencia también, en cierto modo acusatoria, la que dirige el condenado a los salvados *de la otra orilla*. Tal como se pregunta Laura



ante la mujer suicida de *Level Five* que mira a cámara antes de arrojarse por el acantilado. Tal como se interroga a veces Marker frente al hombre-pájaro que se lanza al vacío porque sabe que la cámara lo está observando: “¿Se habría tirado al vacío de no haber estado allí la cámara?”. La presencia predatoria, criminal, de la cámara de cine comparte la culpabilidad de Orfeo, su misma pulsión escópica: su impaciencia monstruosa, esto es: el hecho de no poder dejar de mirar. Esa mirada está en el centro de la poética *markeriana*, como habita en el quicio mismo de *La Jetée*: única imagen en movimiento del film que dirige o imanta todas las rotaciones del héroe. Ella – una figura durmiente, vaporosa: de aires *leonardescos*-, el fondo de su mirada que nos interpela, es un principio o una (pro) pulsión de amor-muerte que alimenta las venas mismas de la memoria-imagen. De igual manera, en *Immemory*, cuando visitamos la zona *Museo*, Marker cede la palabra a la lechuza *Molly*, del zoo de Londres, que nos mira fijamente a los ojos, al tiempo que nos dice: “Mantenerme la mirada nunca ha sido tarea fácil. De ello he hecho mi criterio en materia de pintura. (...) Con la *Venus de Urbino*, Tiziano me hizo este regalo.”

Esa mirada atraviesa, como los fantasmas, el tiempo. Horada las edades, reposa, en fin, en el fondo incandescente de las cenizas, de cada tumba o desaparecido. Es esta mirada la que, como a Scottie en *Vertigo* o a Orfeo frente a Eurídice, conduce a Marker de manera rotunda hacia una pasión sepulcral [26]. Movimiento incoercible que tiene su actualización, por poner un solo ejemplo, en *Si j'avais quatre dromedaires*. Todo el metraje confluye hacia una múltiple visita a tumbas de artistas queridos por el autor: Maiakovski, Chejov, Antón von Webern. Finalmente esta visita a los difuntos, en la ancestral tradición, que Marker revisita, de la *katábasis* o viaje al país de los muertos – la *katábasis*, como Platón y la tradición órfica sabían, como proclama *Level Five*, está en íntima relación con la *anamnesis*- tiene su parada postrera y su condensación de re-conocimiento en el esplendor de la figura deseada: la carne femenina, la diosa verdadera del trasmundo que, como Eurídice, hay que rescatar de esta travesía por entre las imágenes. Eurídice, diríamos, habita en el nivel más profundo de la existencia, un nivel último, inalcanzable quizás para los vivos. El nivel, acaso, de la imagen misma como absoluto: “¿Hace falta morir para alcanzar el *Level Five*?”, se pregunta Laura en el film. Al cabo, ella, que habla con un muerto amado, quisiera también estar muerta, por eso se interroga si puede ser “tan bella como una imagen y tan memorable como una canción”.

La conocida *imagen de infancia* que persigue el héroe de *La Jetée*, que circunda todo el imaginario *markeriano*, tiene su origen último y su llamada en el deseo de la mujer soñada o amada. De hecho, en *Immemory* aparece una confesión decisiva en que se desvela el acontecimiento originario – ¿el prototipo?- de tal figura: el rostro de la actriz Simone Genevois en un film de 1928 [27]. De los efectos de esa impresión – marca indeleble y signo por tanto eternamente recodificable: recuerdo que deja su cicatriz libidinal para siempre- Chris Marker nos dice algo que podría ser una de las claves de toda su poética: “Esta imagen, que se apareció a un niño de siete años como un rostro llenando por completo la pantalla de un golpe, constituyó la cosa más preciosa del mundo, algo que retornaba sin cesar, que se confundía con todos los instantes de la vida. Decir su nombre y describir sus trazos se convirtió en la ocupación más necesaria y deliciosa: en una palabra, eso no era otra cosa que el amor. El desciframiento de estos síntomas curiosos se produce veinte años más tarde, al mismo tiempo que el descubrimiento del cine, de forma que para este niño, una vez convertido en adulto, el cine y la mujer constituyen dos nociones absolutamente inseparables”. Como Orfeo, Marker responde a esa llamada (de la carne: llama, diríamos, de amor viva), a su intransigente apelación, por medio del desplazamiento imparables de este rostro originario a lo largo de los rostros de otras mujeres – de la protagonista de *La Jetée* a las “fées diverses” de *Immemory*, de la mujer de Praia o Catherine Belkhodja a la sección *Faces* de la instalación *Silent Movie*-. El rostro funciona

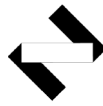


como *archi-imagen*, centro de la espiral de imaginario que succiona al contemplador y que generará la necesidad – fetichista- del comentario infinito que se promueve sobre las imágenes – que son también los venablos que la diosa envía-: *Das Word zum Bild*: de la palabra hacia la imagen. No es, como pensara Bazin, que el dispositivo retórico de Marker vaya de la imagen al oído, de la figura al texto o la palabra, sino que la imagen está siempre delante, antes y después. Constituye principio y fin de un recorrido que sólo se puede rastrear y rozar, aclimatar y medir por medio del rodeo de la palabra. Las palabras se queman en este camino, en el intento, siempre en buena medida incumplido, de alcanzar el abrazo o el afecto último de la imagen; la imagen como absoluto, la diosa furtiva entre las tinieblas.

La insistente frecuentación de imágenes, su encaje y recentramiento o destaque, su continua relectura, su *manipulación*, a fin de cuentas, no es más que el trabajo humilde, obsesivo e (im) paciente de Orfeo. De la obsesión de Orfeo que trata, a la postre, de hacer re-vivir un cadáver: Eurídice como el extremo de toda imagen, el punto final, oscuro, escondido hacia el cual parece tender el deseo, la muerte, la palabra oracular, la noche fílmica. El montaje es como la modulación órfica, musical, que Marker elabora para tratar de aquietar a las potencias infernales, que son las fuerzas del olvido, el fundido en negro, la nada de toda sensación o existencia, el carácter mudo, enigmático, retráctil, dormido, o aún mejor: durmiente, de toda imagen. Por eso la importancia de la voz en sus ensayos – esa voz íntima y lejana, cautivadora, elusiva, tantas veces femenina: ¿felina?- . Rodeo o ronroneo de voz, pues el rodeo es el único medio de aproximarse a ese punto extremo al que no se puede en definitiva mirar de frente, porque se perdería. Tanteo, tiento de letanías mediante el cual se va gestando un templo en nuestro oído, en el más puro sentido órfico, *rilkeano*. ¿No habremos de ser nosotros, al cabo, como las piedras y las bestias del Tártaro? ¿Seres también en el infierno que se habrán de sentir (con)movidos por la particular dramatización que esta escena nos provoca? ¿Servirá, entonces, también, esta armonización de imágenes que aquí se realiza para proteger y favorecer la surgencia de Eurídice, atrapada como está en los infiernos?

Como el canto oscuro de Orfeo – canto de música melancólica, nos dice el mito, capaz de ablandar el mismísimo corazón de Hades- la voz que remonta el tiempo de las imágenes y las aviva o despierta no es ya voz meramente discursiva. No es desde luego palabra inquisitorial ni inquisitiva; no tiene por fin, como señalamos, violentar ningún secreto. Preferiría no hacerlo. Es un canto que cuando habla se sitúa fuera del poder de representar o significar. No pretende tampoco iluminar el infierno, entenderlo, diseccionarlo para acabar con esa su esencia infernal. Quizás tan sólo ansía penetrar en él. No hablar sobre él, sino, hablándole a él, hablándole al abismo, que las puertas del abismo se abran. Si, como sostiene Bellour, “la impresión de que Marker nos habla se debe asimismo a la extraordinaria cantidad de personas a las que en sus filmes ha dado, uno a uno, mediante el derecho a la imagen, la palabra” [28], esto es así porque ellos también, a menudo – y sobre todo *cuando no toman la palabra* y es únicamente su mirada desnuda la que, como límite de un más allá indecible, nos interpela- comparecen o son convocados como testigos (*mártires*, en todo su sentido etimológico). Incluso como sombras provenientes del Hades que se dirigen, por un momento, y antes de volver de nuevo a las tinieblas, al espectador. Nunca avisado, nunca preparado para la inminencia de estas revelaciones desde el averno; por mucho que éste sea, como sabemos, el presente, la comarca del tiempo, la laguna en que abreva cotidianamente la Historia.

“Los muertos y los dormidos no son sino imágenes”, certificaba, a su manera tremendamente impía y cruel, Lady Macbeth. Esta *llamada muda* [29], apelación a nuestro cuidado, a nuestro recuerdo - lo ha notado también Bellour-, domina ya todo el territorio de *Immemory*: “En *Immemory* ya no se escucha a todos los testigos de *Le joli mai*, de *Le fond de l’air est rouge*, de *L’héritage de la chouette*, de *Le tombeau d’Alexandre* o de *Level Five*. No se escucha a nadie. Pero se ve a



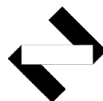
multitud de seres que nos miran, cuya muda presencia fotográfica se convierte en una forma de interpelación.” [30] Como la mirada de la mujer del mercado de Praia, como la mirada del animal, del gato singularmente, o la lechuza, esa percepción que proviene del trasmundo reclama nuestra salvación. Esa mirada viene del otro lado, de la imposibilidad y la noche. Habita en una reserva, la de lo(s) separado(s) o lo olvidado, lo dormido en y para el mundo. En la imagen, en definitiva. Que ya no es el mundo, sino su margen, su más allá: margen de revelación apocalíptica en que el mundo mismo muestra su hipnótico esplendor, pero difunto. En la forma inmisericorde, acaso vana, de una imagen infinitamente atrayente pero sin cuerpo; lo que, al cabo, nunca se cumple, nunca se cierra o culmina en la plenitud de una fusión entera, plena: carnal; como un fantasma, en fin, que no resucita. Eurídice, lo que el amor de Orfeo trata de rescatar, inútilmente, no es más que una imagen, no puede ser otra cosa que una imagen, pues en el mundo de Hades ya no existen verdaderamente cuerpos. Si Eurídice existe, o persiste, lo es en tanto que imagen, y como tal no puede volver jamás a la vida más que en la forma, inapropiada y siempre en falta, de un hálito, una fantasma, un no-ser que, manifiestamente, no puede consolar, vivo, a Orfeo. Para recuperarla, por tanto, habría que estar muerto [31].

Es el solo contacto, insistente, obsesivo, con esa imagen – o aún peor: con el recuerdo de esa imagen, o con la imagen en tanto que recuerdo- aquello que lo condena, por tanto, a una muerte más atroz que la vida y la muerte mismas. Una (no)- muerte infinita que ya no es un vivir, ni un morir plenos, sino una (no)-muerte en vida y aun en medio, por decir así, de una no-vida.

Pero el olvido, o, aún más: *por eso* el olvido, como señaló alguna vez Blanchot, es el espacio mudo y cerrado donde yerra sin fin el deseo. Ya los antiguos griegos habían presentado que *Letheo*, el olvido, no es solamente el reverso de *aletheia*: la verdad, lo des-ocultado o des-velado. Y por tanto, como piensa Marker, la potencia negativa de la que nos salvaría o despertaría ese saber que se recuerda, que es la memoria misma y su voluntad de despertar en el esclarecimiento. Los antiguos también sabían que *Letheo* es el compañero de *Eros*, del deseo. El despertar propio del sueño. Ese lugar del extravío o de la separación que vuelve precisamente con todo(s) aquello(s) que se separa(n), que se aparta(n). El lugar de felicidad fuera del tiempo al que acceden los amantes de *La Jetée* precisamente cuando duermen – como hacían otros enamorados, los de *L’Atalante* de Vigo -, a través de los viajes de la ensoñación, el delirio de la duermevela, el sueño. El deseo es, efectivamente, un movimiento de separación del mundo, un extravío donde se borran todas las huellas en favor de esa llamada a la ausencia que constituye la fascinación y la deriva última, apocalíptica, del canto. El deseo conduce a la muerte en la misma medida que el lugar de la felicidad enfrenta a los amados durmientes con el morir, que es al cabo el dormir más verdadero.

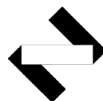
En consecuencia: el sacrificio del protagonista de *La Jetée*, que es el de quien ha ido a buscar su Eurídice a los infiernos y con esa única preocupación sacrifica su vida entera – pues las fuerzas de la Historia y del tiempo condenan esa desmesura y ese apartamiento-, habrá de ser también el de Marker. Es su mirada también la que, desde la infancia, se ha sentido atraída por la mirada fija del otro, por la mirada de la ausente, de la amada muerta, desaparecida, arduamente ensoñada: perdida. En esa mirada peligrosa él está también ausente, apartado, lejano. O, como sugiere Blanchot de Orfeo, “no está menos muerto que ella, no muerto con la tranquila muerte del mundo que es reposo, silencio y fin, sino con esa otra muerte que es muerte sin fin, prueba de la ausencia sin fin” [32].

Y entonces vemos que Chris Marker, efectivamente, escribe siempre, no puede más que escribir, desde esa ausencia sin fin: “desde otro mundo, un mundo de apariencias” (*Sans Soleil*). Su mirada, su deseo, sólo se abre, únicamente existe y respira desde un mundo en suspenso. ↙

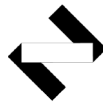


Notas:

1. Confrontación, por cierto, entre intimidación o deseo e Historia que también se da en *La Jetée*. Allí, el protagonista muere suspendido entre la Historia (como cumplimiento infernal, producción desastrosa de ruinas) y el deseo-memoria (como rostro de mujer amada). O en *Le souvenir d'un avenir*: los cuerpos gloriosos de los años 30 habrán de desfigurarse bajo las tempestades de acero de la II Guerra Mundial, en una suerte de repetición de los efectos devastadores que sobre los propios rostros de los hombres había generado la contienda anterior, y por ello Marker no duda en enseñarnos los mutilados de la Primera Guerra. La guerra siempre como fractura, fundido negro que abisma toda promesa de felicidad, toda utopía.
2. Lo que lo hace parecer, tal como sucederá con *Level Five*, una suerte de mandato impersonal, algo en buena medida gélido, maquinal, como una orden o un apremio que viene de otro y que él impone. Un destino inexorable que se apunta de esta manera sibilina y rotunda al tiempo, como un lema o una contraseña... militar. Aunque tampoco es descartable un deje irónico – con Marker nunca se sabe-, respecto al destino, asumido por la nación norteamericana, de convertirse, hasta donde haga falta, en el guardián de los tiempos postbélicos.
3. “La necesidad y la razón”, entrevista de Samuel Douhaire y Annick Rivoire a Chris Marker en *Libération*, el 5 de marzo de 2003, en *Caimán cuadernos de cine*, mayo 2012, nº 5, *monográfico Chris Marker*, p. 14, trad. de Juanma Ruiz.
4. Philippe Dubois, “La Jetée de Chris Marker ou le cinématogramme de la conscience”, en *Théorème*, nº 6 *Recherches sur Chris Marker. Revue de l'Institut de Recherche sur le Cinema et l'Audiovisuel IRCAV, Université Paris 3*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2006, p. 70.
5. Como sugiere Guy Gauthier, Marker será, así, el pseudónimo escogido por alguien que sólo existe por indicios, por sus trazos. (Guy Gauthier, *Chris Marker, écrivain multimedia ou Voyage à travers les médias, L'Harmattan*, Paris, 2001, p. 10).
6. En un poema de 1949, titulado precisamente *Les séparés*, Marker ya nos da una pista clara de la demarcación intencional de su obra futura, y de su propio lugar de enunciación: “(...) Les gens qui font des claies / pour emporter ici le corps brûlé d'Hier / ont laissé sur le mur des marques à la craie / et nous suivons leurs pas le long des ponts de fer” (Publicado en *Esprit*, nº 162, diciembre de 1949, p. 921-923.)
7. En *Description d'un combat* se cifra como un cierto ideal regulativo un tipo de “reflexión que se asemeja – y quizás también lo aparenta- a la de algunos animales contemplativos”.
8. La foto será de Wenders, pero todo apunta a que el juego *collagístico* – y el humor que destila- es marca Marker.
9. En *Dimanche à Pekin* ya Marker notaba la extrañeza, que luego será también marca de la casa – de hecho es lo que hace el héroe de *La Jetée*- “de poder pasear por una imagen de infancia. Heme aquí sobre esta ruta Ming...” Esta imagen, importante, como vemos, se halla además flanqueada por animales de granito que semejan bestias guardianas del trasmundo. Van a replicarse por todo el itinerario fílmico del autor, hasta el final, hasta *Level Five*. Son los monumentos petrificados e infernales, algunas veces esculturas de animales rotas, severamente violentadas o ruinosas (como en *Junkopia*, como las piezas que puntúan el infierno de los prisioneros de *La Jetée*, o simplemente animales petrificados en congelación eterna, como los que visita la pareja del film en el Museo de Ciencias Naturales) que hacen *pendant* – también doble negativo- con el amplísimo bestiario de animales vivos que transitan felizmente por los filmes de Marker: no sólo gatos y lechuzas, además, en un mero listado sin pretensiones de exhaustividad, elefantes, jirafas, emús, pájaros de todo tipo, ballenas, osos y caballos, incluso mamuts.
10. Recuérdese el poema “Je vous écris d'un pays lointain”, perteneciente a *Lointain intérieur*, donde también aparece el verso, tan *markeriano*, que dice: “Je vous écris du bout du monde”.
11. En su única novela, *Le coeur net*, Chris Marker cedía ya la palabra a un difunto. El espectro rememoraba una historia conocida: un amor de otro tiempo, de un tiempo ya perdido, en la juventud.
12. Baste un solo ejemplo musical: los cantos que se escuchan, casi desde el inicio, como banda sonora de *La Jetée* interpretan la liturgia rusa ortodoxa del sábado santo, corresponden a los coros de la catedral de Alexander Nevski.
13. Un ritual idéntico es el que Henri Michaux celebra en su poema titulado, precisamente, “La Jetée”, de 1930, incluido en un libro de título muy *markeriano*: *Mes propriétés, L'Espace Du Dedans*.



14. *Libro de los pasajes*, N 2, 3, ed. de Rolf Tiedemann, Ed. Akal, Madrid, 2005, trad. de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, p. 463.
15. Como buen ejercicio apocalíptico, propicia la voluntad de recolección y testamento, el listado y el inventario, la colección y puesta en orden de toda las propiedades; la proliferación, en definitiva, del archivo. *Immemory* funciona, en este punto, como el *cabinet d'amateur* del hombre contemporáneo. (Cfr, sobre esto, Santos Zunzunegui, "El coleccionista y el explorador. A propósito de *Immemory*", en María Luisa Ortega-Antonio Weinrichter (ed.), *Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker*, T&B Editores, Madrid, 2006, p. 169).
16. *Imágenes que piensan, Obras IV, 1*, Abada Editores, Madrid, 2010, trad. de Jorge Navarro Pérez, p. 300.
17. Nos recuerdan en su tratamiento cromático y en sus texturas a las imágenes que aparecen en la secuencia central de *2001* de Kubrick, cuando el protagonista, abandonando ya la nave y, por decir así, el mundo de las formas profanas, accede a una dimensión trascendida del universo. Otro *escaton*.
18. Walter Benjamin, "Karl Kraus", en *Obras, Libro II, 1*, Abada, Madrid, 2007, trad. de Jorge Navarro Pérez, p. 374.
19. Y en la propia biografía de Marker: ¿está en las manos del destino o fue el último guiño irónico de Marker el hecho de que la fecha de su nacimiento, un 29 de julio de 1921, coincida con la de su muerte, también un 29 de julio, de 2012?
20. Walter Benjamin, *El libro de los pasajes*, N 3, 1, ed. cit., p. 465.
21. Cfr. Alberto Ruiz de Samaniego, *Belleza del otro mundo. Apuntes sobre algunas poéticas del inmovilismo*, CendeaC, Murcia, 2005.
22. Cfr. *Parque Central*, en *Obras I, 2*, Abada, Madrid, 2008, trad. de Alfredo Brotóns Muñoz, p. 296.
23. "La necesidad y la razón", entrevista de Samuel Douhaire y Annick Rivoire a Chris Marker en *Libération*, el 5 de marzo de 2003, en *Caimán cuadernos de cine*, mayo 2012, nº 5, monográfico *Chris Marker*, p. 16, trad. de Juanma Ruiz. En la misma línea, al final de su vida, Marker, en correspondencia con Bill Horrigan, presentó el concepto de *Superliminal*: "He desarrollado el concepto de 'superliminal', que es una especie de contrapunto de Subliminal. En lugar de un fotograma perdido en la corriente de otro, de diferentes fotogramas, Superliminal es un fotograma perdido en la corriente de casi idénticos fotogramas, o, lo que esto significa, cuando tomas los fotogramas uno por uno, sucede que uno acaba por ser el fotograma real, algo que nadie ha percibido, ni siquiera el tipo que lo ha captado (yo, en la mayoría de los casos)" (Cit. en André Habib y Viva Paci, "Introduction", en *Chris Marker ou l'imprimerie du regard*, L'Harmattan, Paris, 2008, nota 3 de la p. 15.)
24. Se trata, de nuevo, de una idea recurrente en Marker, que aparece en *Le tombeau d'Alexandre* en el modo de una cita de George Steiner con que también se abre, justamente, *L'avenir d'un souvenir*: "no es el pasado literal lo que rige nuestro presente, sino las imágenes del pasado". No ha de extrañarnos que esta labor de re-escritura, que es enmienda (de la Historia), afecte a la propia obra de Marker no ya sólo en manos de Marker mismo, como hemos visto, sino de sus epígonos. Por ejemplo, Thierry Kuntzel reordenando las fotografías de *La Jetée* en una proposición diferente, titulada *La rejetée* (1974) o, muy recientemente, Slater Bradley con la serie de fotografía y vídeo titulada *She was my La Jetée*, que se pudo ver a finales de 2013 en Helga de Alvear.
25. Walter Benjamin, *Sobre algunos motivos en Baudelaire*, en *Obras I, 2*, Abada Editores, Madrid, 2008, trad. de Alfredo Brotóns Muñoz, p. 253.
26. En un artículo de 1950 sobre el *Orfeo* de Cocteau, Marker señalaba del mito su capacidad "de refracción, de desmultiplicación" (Cit. por Victor Burgin, "La marque de Marker", en *Chris Marker et l'imprimerie du regard*, ed. cit., p. 21.)
27. Confesión también decisiva en lo que atañe a la relación, ya comentada, entre la infancia como topos de la felicidad y su devastación por la guerra. En palabras de *Immemory*, la infancia de Marker se encuentra "plantada entre dos guerras como un libro entre dos elefantes de bronce".
28. Raymond Bellour, "El libro, ida y vuelta", en Nuria Enguita-Marcelo Expósito-Esther Regueira (ed.), *Chris Marker: retorno a la inmemoria del cineasta*, Ediciones de la Mirada, Valencia, 2000, p. 57.



29. Aludimos, claro, y como de pasada, al libro de Jean Christophe Bailly, *La llamada muda*, Ed. Akal, Madrid, 2009, trad. de Alberto Ruiz de Samaniego. Sin embargo, resultaría si duda muy provechoso cotejar la reflexión de Bailly en torno a los iconos de Al-Fayum con la poética de Chris Marker.

30. Raymond Bellour, *ed cit.*, p. 58.

31. Se ha querido ver en el comentario que Platón realiza en *El Banquete* del mito de Orfeo una especie de apunte irónico, un sarcasmo incluso de los dioses – y de Platón mismo- para con el músico que, pidiendo un cuerpo, es obsequiado con un simulacro, una imagen. Dice el filósofo: “No trataron así a Orfeo, hijo de Eagro, sino que le arrojaron de los infiernos, sin concederle lo que pedía. En lugar de volverle su mujer, que andaba buscando, le presentaron un fantasma, una sombra de ella, porque como buen músico le faltó el valor. Lejos de imitar a Alceste y de morir por la persona que amaba, se ingenió para bajar vivo a los infiernos.” (*El Banquete*, 179d). Sin embargo, bajo nuestra perspectiva, ahora lo vemos, no otra cosa que una imagen pueden los dioses ofrecer a Orfeo, a nosotros los vivos.

32. Maurice Blanchot, *El espacio literario*, Paidós, Barcelona, 1992, trad. de Anna Poca, p. 162.