

El coleccionista y el explorador: a propósito de *Immemory* (Chris Marker, 1997)

SANTOS ZUNZUNEGUI



Richard Hamilton Interior II, 1964

Des gens comme Chris Marker travaillent tout le temps, et ne font jamais un film. Le film se fait tout seul»

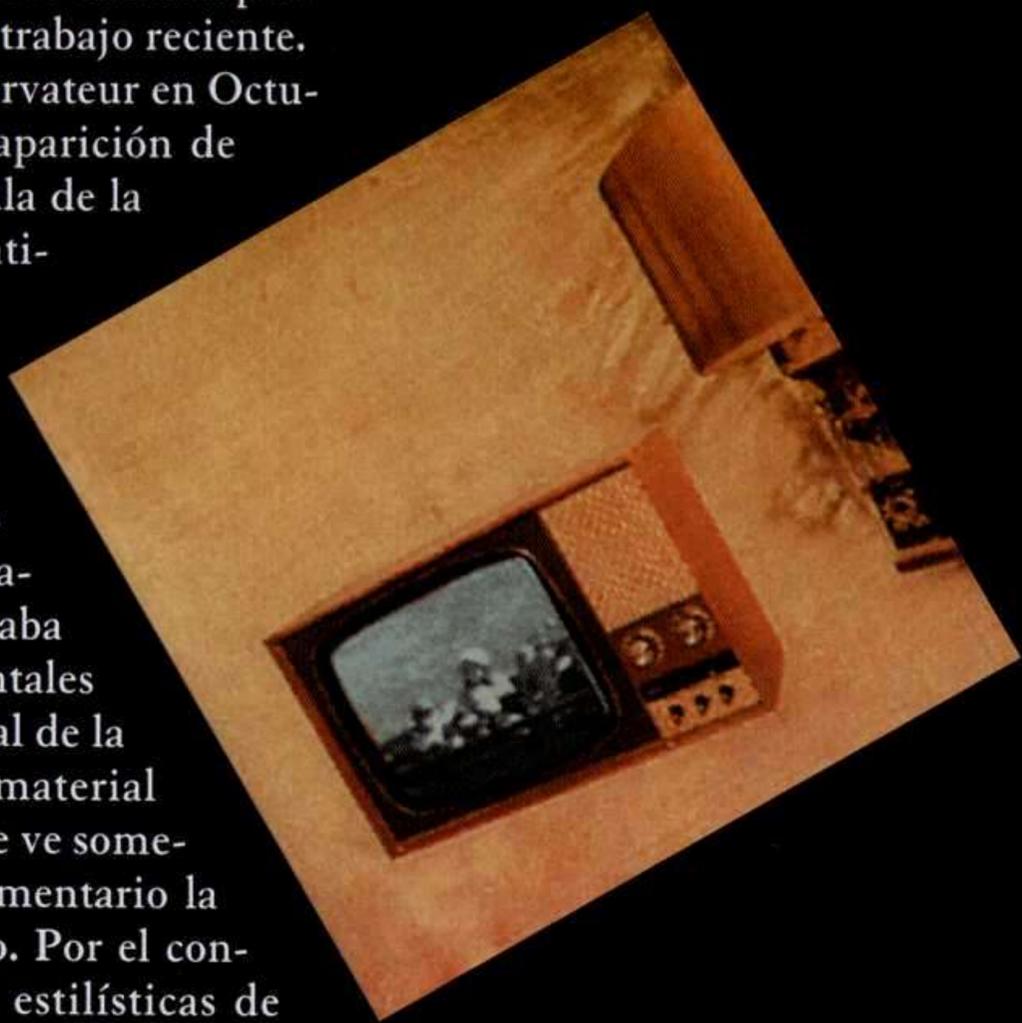
Jean-Luc Godard

Como es bien conocido Chris Marker ocupa un lugar de excepción entre los realizadores cinematográficos contemporáneos. Aunque sólo sea por la especial atención que viene dedicando desde años atrás a toda una serie de «nuevas imágenes» que ponen cerco a la cada vez más asediada ciudadela del cinematógrafo convencional. Precisamente para mejor entender el sentido que cobra para Marker el bricolage al que se entrega con determinados avatares de lo que viene denominándose «imágenes multimedia» será nece-

sario retrotraernos casi hasta sus inicios como cineasta para encontrar allí elementos que iluminen su trabajo reciente.

En un texto aparecido en *France-Observateur* en Octubre de 1958¹, André Bazin saludaba la aparición de *Lettre de Sibérie* de Chris Marker, película de la que señalaba, primero en términos negativos, «que no se parece a nada de lo que se ha visto hasta ahora en el campo del filme documental (con argumento)». Para proceder a continuación a evaluar, en positivo, sus aspectos más novedosos y que el crítico francés sintetizaba en la manera en que Marker se apartaba de los usos tradicionales de los documentales «de tesis» en los que el significado esencial de la obra suele residir en las elecciones del material cinematográfico y el montaje al que éste se ve sometido, mientras se confiere al texto del comentario la tarea de completar y organizar el sentido. Por el contrario, Bazin descubría en las opciones estilísticas de Marker una inversión de estas prioridades: la materia prima del trabajo de Marker, dirá Bazin, no es otra que «la inteligencia, su expresión inmediata la palabra y la imagen sólo interviene en tercera posición en relación con esa inteligencia verbal».

Con todo la idea que quiero resaltar, en la medida en que me parece iluminar premonitoriamente el trabajo al que Marker se dedica en el CD-ROM que lleva por título *Immemory* (1997), se expresa cristalinamente en la metáfora que Bazin ofrecía a continuación: «Chris Marker aporta en sus filmes una noción absolutamente nueva del montaje que denominaré horizontal, por oposición al montaje tradicional que se manifiesta a lo largo de la película en la relación de plano a plano. Aquí, la imagen no remite a lo que la precede o sigue, sino lateralmente en cierto sentido a lo que se dice» (las cursivas son mías).



¹ André Bazin: «Lettre de Sibérie», *France-Observateur*, 30 Octobre 1958; recogido a posteriori en André Bazin: *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague (1945-1958)*, París, Editions de l'Étoile, 1983, págs. 179-181.



He aquí que esta idea de la *lateralidad* del pensamiento cinematográfico de Marker encuentra una expresión ideal en el desarrollo hipertextual del CD-Rom denominado *Immemory* y presentado en su versión «one» (lo que señala su dimensión de *work in progress*) en 1997, en la medida en que su despliegue libera al flujo de las imágenes del hilo de Ariadna unilateral del recorrido pautado de antemano y permite explotar a fondo (no sólo en la relación imagen/texto) la *lateralidad* de la que habla Bazin; *lateralidad transmutada* en el CD-Rom en los múltiples lazos que se pueden anudar en torno a una imagen (o un texto²) que ya no se concibe como mero lugar de paso sino como encrucijada a partir de la que se pueden declinar trayectos alternativos.

² Imagen y texto deben entenderse, en lo que hace referencia a *Immemory* como meras expresiones sinecdóquicas. Esta obra, que puede considerarse como la forma que adopta el *cabinet d'amateur* en las postrimerías del siglo XX, contiene fotografías, extractos de filmes, vídeos, poemas y citas, obra del propio Marker, junto a textos de autores célebres (Shakespeare, Proust, Rilke o Quevedo, entre otros), reproducciones de cuadros, ilustraciones sonoras entre las que se encuentran fragmentos de bandas sonoras de películas o canciones, imágenes de síntesis, etc...

³ Que va desde *À l'ouest rien de nouveau* hasta H. Zuber y que presenta cada entrada posible debidamente ubicada en su correspondiente «zona».

⁴ Las «zonas»: El Viaje; El Museo; El Cine; La Memoria; La Fotografía; La Guerra; La Poesía y X Plugs.

⁵ De esta manera aparece en el trabajo de Marker otro de los elementos que suelen predicarse, habitualmente, del discurso poético: su dimensión *abierta*.

Organizados a partir bien de un índice alfabético³ bien de unas «zonas» delimitadas⁴, los trayectos virtuales hechos posibles por la estructura hipertextual del CD-Rom hacen buena la petición de Alain Resnais cuando reclamaba la existencia de obras en las que algo deba suceder «alrededor de la imagen, detrás de la imagen, e incluso en el interior de la imagen». De hecho no pocas veces una imagen no sólo conduce a otra, sino que oculta otra(s) y se abre en dirección a otras. Por eso puede afirmarse que *Immemory* adopta conscientemente una estructura auténticamente poética, en la que, por utilizar la célebre fórmula puesta a punto por Roman Jakobson para caracterizar los discursos de esta clase, lo paradigmático se proyecta sobre lo sintagmático.

De la misma manera el trabajo de Marker parece sostener implícitamente las ideas de Gilles Deleuze cuando afirmaba que las características primeras gestionadas por la imagen contemporánea ya no son, como antaño, el *espacio* y el *movimiento* sino la *topología* y el *tiempo*. La primera de estas nociones nos lleva a la de *mapa*, a la cartografía, porque en el *viaje a la memoria* propuesto por Marker una imagen ya no es como en el relato cinematográfico un punto de transición que *presupone* la anterior e *implica* la siguiente sino un auténtico depósito virtual que puede sufrir diferentes actualizaciones según el recorrido en el que se inserte. La imagen se concibe como cruce de caminos, lugar de posibles desviaciones, dilaciones o atajos, auténtico nudo de laberintos cuyas distintas salidas quizás no conduzcan sino a *culs-de-sac*. Pese a que su autor ha pedido a los usuarios del CD-Rom «ne zappez pas», «prenez votre temps», es imposible sustraerse a la idea siguiente: ¿Y si este dispositivo estuviera hecho para perderse en su interior? De esta manera la *lateralidad* de que hablaba Bazin acaba conduciendo al terreno de la relación entre *lo virtual* y *lo actual*. En el fondo cada imagen (o cada texto) del CD-Rom se presenta como una auténtica *huella mnemotécnica*, entendiéndose por tal la capacidad de determinadas configuraciones de servir para aumentar la capacidad de retención de la memoria por medio de ciertas combinaciones y artificios⁵.

En lo que hace referencia al segundo de los temas señalados conviene insistir en que pone en escena la relación entre el *tiempo* y la *memoria*. También ha sido Deleuze el que ha sugerido la utilización de la noción



de *capa de pasado* para expresar la lógica según la cual se organizan esos acontecimientos que «no se suceden, no tienen un curso cronológico sino que se reestructuran sin cesar según su pertenencia a tal o cual capa de pasado, a tal o cual continuo de edad, todos coexistentes»⁶. Esta es la idea que hace visible, de manera muy evidente, prácticamente en estado puro, el «Índice» de *Immemory*, al dar forma fragmentada y ubicada en niveles superpuestos a una memoria personal que acaba configurándose como lo que Deleuze denomina la *memoria-mundo*. Porque no debe pensarse que *Immemory* declina únicamente la dimensión estrictamente personal de la memoria. Al contrario, si bien su trabajo emparenta a Marker con el de cineastas de vanguardia como Stan Brakhage o Jonas Mekas, buena parte de cuya obra se ubica en el terreno poco convencional del «home movie», ese espacio habitado por lo «privado», la memoria que Marker constituye ante el espectador es, como no podía ser de otro modo, la de un «yo» que atraviesa (y es atravesado por) tanto encuentros singulares como los acontecimientos sociales y colectivos que han dado forma a nuestro siglo. Por eso el «explorador» de este CD-Rom se ve constantemente balanceado entre lo radicalmente personal e individual y las huellas que la Historia (con mayúsculas) ha ido depositando sobre la biografía individual.

Pero esto no es todo. Si la memoria es el territorio de la fragmentación, de la dispersión, este hecho conducirá a que «las transformaciones o nuevas reparticiones de un continuo desemboquen siempre en una fragmentación al mismo tiempo que se reorganizan»⁷, de tal manera que como sucede en determinadas obras cinematográficas (y aquí Deleuze convocará los ejemplos iluminadores de Welles y Resnais) «las fragmentaciones son inseparables de la topología, es decir, de la transformación de un continuo»⁸. Con lo que la *forma del espacio* acaba desposando a la *forma del tiempo* en un solo movimiento conceptual y Marker puede llevar a

término lo que el cine en su linealidad se veía obligado a construir *indicialmente* y ahora, en el CD-Rom, encuentra expresión *natural*.

Señalado lo anterior cabe preguntarse aún por el lugar que una obra como la de Chris Marker ocupa en el panorama histórico del cine contemporáneo. Para abordar este tema lo más pertinente parece situar su obra en una cadena de filiaciones que lo ponen en relación inmediata con dos grandes cineastas melancólicos: Orson Welles y Jean-Luc Godard. Con el primero, que encontró en el cinematógrafo un territorio en el que proceder a combinar y sintetizar de manera privilegiada los hallazgos de artes preexistentes (el teatro, la radio), le vincula esa capacidad de proceder a incorporar a un

⁶ Gilles Deleuze: *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1987, pág. 163.

⁷ Gilles Deleuze: *Op. Cit.*, pág. 163. Este fenómeno puede apreciarse en el rol que juegan en el CD-Rom esas imágenes que sirven de «puente» entre «zonas» diversas: son los casos, por ejemplo de *Aelita* y *Vértigo* como intersecciones de «Cine» y «Memoria», o *Alas* como nexo entre «Guerra» y «Cine», donde «los continuos estratos no cesan de fragmentarse al mismo tiempo que se reorganizan de una edad a otra» (pág. 164).

⁸ Gilles Deleuze: *Op. Cit.*, pág. 164.

arte autónomo prácticas y métodos debidamente probados en otros campos. Con el segundo, su capacidad de hacer suyas las nuevas tecnologías que han hecho su aparición en las últimas décadas y con las que el cine está llamado a hacer cuentas. Marker, como Godard, no está dispuesto a contemplar la irrupción de las nuevas tecnologías en el campo del cinematógrafo sin confrontarse con ellas. Pero su actitud es bien distinta. Si para Godard las «nuevas tecnologías» suponen la aparición de una «tumba

⁹ Si Marker ha trabajado la fotografía, el cine, el vídeo, la televisión, tampoco ha hecho ascensos a formas típicas del *post-cine* como la instalación multimedia. Una revisión rápida de las incursiones de Marker por estos campos se abre con la instalación videográfica *Quand le siècle a pris forme*, realizada en fecha tan temprana como 1978, pasa por *Zapping Zone (Proposal for a an Imaginary Televisión)*, instalación multimedia repetidas veces modificada entre 1985 y 1992 en la que se combinaban monitores vídeo, ordenadores, videodiscos, diapositivas y fotografías y fragmentos de filmes del propio Marker, continúa con la instalación multimedia *Silent Movie* (1994-1995), alcanza en 1997 el CD-Rom *Immemory*, declinado a su vez en una instalación multimedia interactiva y desemboca en *Roseware* (realizada en colaboración con Laurence Rassel), obra interactiva concebida como un «libro en blanco» en el que cada persona tendría la posibilidad de escribir un capítulo introduciendo en un disco de ordenador documentos que testimonien su memoria personal, con la finalidad de «constituir una red infinita tejida con los recuerdos e impresiones de la humanidad» (Rassel).

¹⁰ La teoría del *bricolage* se desarrolla por Claude Lévi-Strauss en su célebre *El pensamiento salvaje* (1962), México, Fondo de Cultura Económica, 1964. La cita concreta pertenece a la pág. 37.

¹¹ Claude Lévi-Strauss: *Op. Cit.*, pág. 42.

para el ojo» y su uso desembocará en esa utilización del vídeo como instrumento funerario capaz de sostener una elegía por una manera de entender el cine que desaparece a pasos forzados ante nuestros ojos (eso son, entre otras cosas, las monumentales —en el sentido estricto de la expresión— *Histoire(s) du Cinéma*), Marker aborda el *post-cine* (territorio en el que cada vez de manera más clara se sitúa su trabajo⁹) sin ningún rastro de melancolía por una tierra de promisión perdida. Al contrario, Marker es un optimista para el que el espacio multimedia ante el que se encuentra tiene mucho de *terra ignota* en la que es necesario abrirse paso empujando cada vez un poco más lejos su fronteras.

Son precisamente esas «nuevas tecnologías» lo que permiten a Marker desarrollar todo su talento de *bricoleur*, capaz de combinar todo tipo de elementos heterogéneos en la medida en que «cada elemento representa un conjunto de relaciones, a la vez, concretas y virtuales; son operadores pero utilizables con vistas a operaciones cualesquiera en el seno de un tipo»¹⁰. Como en el caso de la reflexión mítica las imágenes (y los textos) del CD-Rom, están, siempre, a mitad de camino entre los perceptos y los conceptos. En el fondo, como dice Lévi-Strauss, el *bricoleur* [multimedia] no sólo constituye un conjunto heteróclito, hecho de herramientas y materiales, sino que mantiene un diálogo con dicho conjunto a partir del que es posible proceder a construir las respuestas posibles que éste pueda ofrecer a las preguntas que el *bricoleur* le plantee.

Por eso se ajustan como anillo al dedo al trabajo de Chris Marker las palabras con las que el antropólogo francés describía la *poesía del bricolage*: «le viene también [la poesía], y sobre todo, de que no se limita realizar o ejecutar, «habla», no solamente con las cosas, sino también por medio de las cosas: contando, por intermedio de la elección que efectúa entre posibles limitados, el carácter y la vida de su autor. Sin lograr totalmente su proyecto, el *bricoleur* pone siempre algo de él mismo»¹¹.

Coleccionista incansable de imágenes y sonidos, explorador de áreas aún no desbrozadas, Chris Marker forma parte de esos cineastas (¿sigue siendo útil en su caso esta expresión?) que resisten contra viento y marea la banalización creciente de las imágenes, mientras mantienen un cuerpo a cuerpo con la historia en un momento en que el fondo del aire ha dejado de ser rojo.