

## Montaje Marker<sup>1</sup>

por Antonio Weinrichter

Primero el ojo, luego el cine que imprime la mirada  
-del comentario de *Le train en marche*

Se suele decir de forma rutinaria que Chris Marker es un maestro del montaje. Se menciona a propósito de casos en los que la operación de montaje es evidente, como las películas que ha hecho a partir de fotografías (*La jetée*, 1962; *Si j'avais quatre dromadaires*, 1966; *Souvenir d'un avenir*, 2003) cuya falta de movimiento pone en primer término el acto de ensamblaje; o como *Le fond de l'air est rouge* (1977) que es, entre otras cosas, un monumental trabajo de compilación a partir de materiales ajenos, a la altura de títulos clásicos de Capra o Shub. Pero ¿qué se quiere decir con esto? Porque hay diferentes formas de montaje, diferentes actitudes respecto al material (y muy diversos tipos de material empleado) y diferentes fases en la carrera de Marker. Lo cierto es que la obra de Marker comparece ilustrando capítulos de diversos estudios generales de la técnica del montaje, desde el clásico de Reisz y Millar (1968) al muy reciente de Vincent Amiel (2005), pasando por un número monográfico de *CinémAction* (Gauthier, 1994). Todo ello por no hablar del citadísimo artículo de André Bazin sobre *Lettre de Sibérie* (1957), en donde se le atribuye a Marker nada menos que la invención de una "concepción completamente nueva del montaje", el montaje lateral que se hace no entre una imagen y otra sino del oído al ojo.<sup>2</sup>

Lo que dice Bazin es que en Marker manda la palabra ("el elemento primordial es la belleza sonora") y lo que sugiere es que el montaje cinematográfico en su sentido tradicional no sería ya el elemento dominante, lo que se contradice con la presunta maestría técnica del cineasta. En la misma línea, después de Bazin, el análisis visual de la obra markeriana ha solido descuidarse en beneficio de la paráfrasis del texto

"literario". Por ejemplo, de su película más famosa, *Sans soleil* (1983), se citan siempre fragmentos de su comentario, siendo como es éste conceptualmente denso, de compleja enunciación, infinitamente evocador... y fácil de citar. Hagámoslo también nosotros; en el hermoso comienzo de la película oímos estas palabras:

La primera imagen de la que me habló fue la de tres niños en un camino, en Islandia, en 1965. Me decía que era para él la imagen de la felicidad, y que había intentado muchas veces asociarla a otras imágenes -pero que nunca había funcionado. Me escribía: "...un día tendré que ponerla sola al principio de una película junto a un largo fragmento de cola negra; si no ven la felicidad en la imagen, al menos verán el negro.

Enunciación indirecta, introducción del elemento personal sobre lo que representa "para él" una imagen, el acto de lenguaje performativo de decir lo que se está haciendo: ante un texto tan rico y cargado de resonancias, las imágenes que lo "acompañan" -segmentos en negro, la foto de los niños, la imagen de un avión en la pista de un portaviones- e incluso su ensamblaje parecen ocupar un lugar secundario respecto al discurso verbal, pese a que éste aluda al problema central del montaje de unir una imagen con otra.<sup>3</sup> Parece evidente que Marker es, antes que nada, un maestro del arte del comentario -no en balde ha publicado los de sus primeras películas en dos inencontrables volúmenes llamados precisamente *Commentaires*-; que este *escape artist* del que no tenemos apenas una imagen tiene, a cambio, una voz perfectamente reconocible, por más que no use nunca la suya directamente en sus películas: una voz ingeniosa, humorística, aficionada a los juegos de palabras, las líneas de fuga y las asociaciones (ejemplos de montaje verbal, al fin y al cabo), que revela una serie de preocupaciones fijas hasta el punto de ser temas o leitmotifs a lo largo de su

# Cine Documental

extensa obra. Por eso se dice también que Marker es el gran ensayista del cine y que en su obra encontramos los mejores ejemplos de un cine reflexivo.

Alguien ha apuntado que se podía definir el film-ensayo como una mezcla de documental y autorretrato; en el caso de Marker puede decirse que su voz (suma de discurso y estilo) es tan reconocible que sus films dibujan en efecto su retrato intelectual sin necesidad de salir directamente en ellos ni incurrir en lo autobiográfico, como hace Godard hasta ocupar todo el espacio del film en su hermoso film de 1994 *JLG/JLG* (que el cineasta suizo define precisamente como un *autoportrait de décembre*). Pero se hace necesario insistir en que el ensayismo de Marker no se reduce a lo literario, que su reflexión se produce sobre las imágenes (literalmente 'sobre ellas'); como haciendo buena la definición de autorretrato que da Michel Beaujoir en *Miroirs d'encre*: "Un deambular imaginario a lo largo de un sistema de lugares depositario de imágenes-recuerdo". Y en cine la herramienta del pensamiento, la herramienta con la que se sigue, o se genera en el espectador, un proceso mental, es el montaje.

Pese a que nadie ha hecho más que Marker por dignificar el denostado recurso del comentario verbal, lavando el mal nombre que había adquirido la voz de Dios del documental expositivo clásico, no ha conseguido vencer del todo la vieja reticencia que impera frente al comentario como un recurso 'explicativo' y 'poco cinematográfico'. Este prejuicio rige frente al cine de ficción, como ha estudiado Sarah Kozloff, pero también frente al cine documental, sobre todo desde el advenimiento del paradigma del cine *vérité* que proscribió la voz en off. Y Marker, que heredó el gusto por este recurso de sus primeros trabajos con Alain Resnais,<sup>4</sup> no renuncia al comentario, ni siquiera en su película más puramente *vérité*, *Le Joli mai* (1963).<sup>5</sup> Es más, no hay ningún cineasta en cuya obra pese más la voz en off, frente a la sincronización de imagen y sonido que es un elemento básico y casi obligado de la poética del documental desde que se estableció el mencionado paradigma del *vérité* en los años 60.

# Cine Documental

Quizá por eso ocupa Marker un lugar marginal en muchas historias del cine documental; quizá por eso, montaje lateral o no, se sigue considerando que lo que hace Marker son ensayos verbales ilustrados por imágenes y no genuinos ejemplos de esa forma (que piensa) misteriosa que tiene nombre pero aún no una normativa, el cine-ensayo. El propio Bazin dijo que *Lettre de Sibérie* era no un film-ensayo -no era cine-cine, por así decir- sino un ensayo *documentado* por el film, trasladando lo sustantivo al funcionamiento literario, conceptual del comentario.

Lo que sin duda contribuyó a que Bazin se fijara en *Lettre de Sibérie* y lo elevara de reportaje a ensayo ("un ensayo en forma de reportaje") fue su carácter de metadocumental: en más de un momento Marker comenta de forma autoconsciente las convenciones de la práctica documental y en particular las del montaje. Dichas cuestiones debían preocuparle en esta fase inicial de su carrera, como revela este gracioso aparte, que es ya todo un típico y reconocible ejemplo del *tono* de la voz markeriana :

Estando aquí un poco escaso de imágenes y juzgando que todos los incendios forestales se parecen, he creído no traicionar la realidad documental insertando algunos planos suministrados por las *actualités* Pathé-Journal. Pero como estos planos provienen de Montana, quizá quepa señalar que éste es el único film hasta la fecha en el que se puede ver, como prefiguración de la co-existencia, a bomberos soviéticos apagando un fuego americano.<sup>6</sup>

Marker alude aquí al recurso habitual en el documental de insertar un plano genérico (en este caso, una imagen que denote "incendio") para ilustrar el comentario, sólo por similitud visual o bien por tener un carácter tan vago y general que valga para "apagar todos los fuegos", a falta del plano verdadero o adecuado; y el (markeriano) remate consiste en ilustrar lo

absurdo de esta práctica habitual revelando que se han yuxtapuesto por medio del montaje imágenes ideológicamente "incompatibles" de los dos bloques enfrentados por entonces en la guerra fría. Mucho más famoso y citado es el segmento del film en el que Marker alude también a la objetividad (y a la ideología) del documental repitiendo tres versiones de una misma escena acompañándolos de comentarios de sentido distinto, uno a favor de la construcción socialista, otro en contra y un tercero de distanciada objetividad (el "modelo BBC"). He aquí un recurso decididamente metadocumental: la repetición (el acto de repetir unas mismas imágenes) llama la atención sobre el hecho de que todo documental es algo construido, por no decir sobredeterminado ideológicamente pese a su presunción de objetividad. Establece también con firmeza que una imagen factual no equivale a una representación neutra de la realidad; su sentido depende del contexto en el que aparece, como se demuestra aquí por reducción al absurdo. Con esta "demostración práctica" Marker se adelanta en media docena de años al concepto de anclaje de que hablará Barthes en su "Retórica de la imagen":<sup>7</sup> frente a la ambigüedad de sentido de toda imagen *aunque sea real*, la palabra añadida produce un efecto discursivo que ancla o desvía el sentido de dicha imagen hacia un significado preferente.

Pero, sobre todo, con este lúdico desmontaje de la construcción de sentido del documental expositivo Marker se reclama heredero de una tradición que influyó en el primer cine documental-para ser negada después-, la del *montage* soviético. [A nivel anecdótico cabe reseñar que Marker parece haber heredado también cierto gusto por el *remontaje* de películas ajenas, práctica en la que afilaron sus técnicas de montaje Shub, Eisenstein, Ivens, etc. Barbara London, comisaria de una exposición del MoMA neoyorquino en la que se incluía *Silent Movie* (1995), ha evocado una cita parisina con Marker a la que éste se presentó cargado con un montón de cintas: eran "copias en VHS de sus films clásicos favoritos, como *Sólo los ángeles tienen alas* (*Only Angels Have Wings*, 1939), de Howard Hawks. Iba

a enviar estas copias de su videoteca personal a unos amigos de Bosnia hambrientos de cine. Sonriendo maliciosamente, Marker comentó que se trataba de versiones remontadas por él. Expurgadas de lo que le parecían segundos finales cansinos y de escenas extemporáneas, las películas quedaban ahora tal y como él pensaba que debían ser" (London, 1995)].<sup>8</sup> Volviendo a la secuencia mencionada de *Lettre de Sibérie*, se puede describir como una aplicación al montaje lateral (el que se establece entre comentario e imagen) del célebre experimento de Kulechov que demostraba precisamente que el sentido de un plano lo determina el contexto en el que aparece situado por una operación de montaje; y si esta noción es un fundamento sabido y asumido de la construcción del cine de ficción, sus implicaciones siguen discutiéndose en el terreno del cine documental, siempre preocupado como anda por establecer un punto de vista objetivo sobre los materiales que presenta. Marker no lo fía todo a la "neutralidad" de la cámara y la factualidad de la imagen y, como sus antecesores soviéticos, prefiere explorar el *montage* (que, en su caso, incluye también el comentario) como medio de crear sentido y establecer una argumentación.

Hemos relacionado a Marker con Kulechov a través del experimento, un juego realmente, de *Lettre de Sibérie*. Pero está más cerca de Dziga Vertov: los dos cineastas-teóricos soviéticos fueron grandes defensores del *papel creador del montaje*, pero se diferenciaron en que Vertov rechazaba la puesta en escena dramatizada y lo mismo hace Marker. Sobre todo, Vertov y Marker comparten el mismo principio de (re)organizar el mundo real en fragmentos ensamblados por medio de un montaje "independiente del tiempo y del espacio" que cree una coherencia a partir de "elementos dispersos en su origen" (Sadoul, 1973: 91). En este sentido, quizá la película más vertoviana de Marker sea *Le fond de l'air est rouge*; pues en ella parte de un vasto material sobre las luchas políticas de los años 60 y se enfrenta, como hacía Vertov en su noticiario *Kino-nedelia* (cine-semana), a la tarea de ordenarlo y darle un sentido por medio del montaje. A diferencia de lo habitual en este cineasta viajero que siempre hace previsor acopio de material, aquí Marker trabaja con

metraje ajeno; pero podría decir que eso es lo de menos, como hizo Vertov en 1925: "un cineasta puede hacer Arte con cine-objetos, con fragmentos de película registrados por otros, sin que el artista creador tome parte alguna en la concepción o realización de esos fragmentos" (Sadoul, 1973: 61).

Pero sobre todo *Le fond de l'air est rouge* prolonga la noción vertoviana del montaje en el tiempo y en el espacio de fragmentos dispersos. Véase este fragmento del manifiesto del cine-ojo [Kinoki-Perevorot ("La revolución de los kinoks"), 1923]:

Caminas por una calle de Chicago, hoy, en 1923, pero yo te hago saludar al difunto camarada Volodarski, que camina en 1918 en una calle de Petrogrado y responde a tu saludo. Otro ejemplo; descienden a su tumba los féretros de los héroes del pueblo (toma filmada en Astraján en 1923), se llena con tierra una fosa (Cronstdadt, 1921), se dispara una salva de artillería (Petrogrado, 1920), homenaje a su memoria, la gente se quita los sombreros (Moscú, 1922)... elementos que se combinan unos con otros, incluso si se utiliza un material mediocre y que no ha sido filmado especialmente (Sadoul, 1973: 90-91).

Y ahora compárese con la siguiente descripción del film de Marker:

Al funeral del militante maoísta Pierre Overney le sigue el funeral de Charles de Gaulle. El librito rojo del presidente Mao lo blanden los Panteras Negras en San Francisco, los estudiantes militantes en París y después Lin Piao, que aparece sentado junto a Mao en un dais. En rápida sucesión, los manifestantes se enfrentan a la policía en Belfast, Berkeley, Nueva York, París, Tokio y Ciudad de México. Metraje de propaganda de obreros soviéticos practicando el esquí acuático es seguido de metraje de un noticiero que muestra a obreros franceses en huelga bailando y jugando a los dardos. Se suceden lágrimas que resbalan por la

barbilla de una mujer, agua que resbala por el rostro de otra mujer y el babeo de una víctima del envenenamiento por mercurio en Minamata. Un desfile callejero con la estatua de un gato es seguido por otro festival callejero en el que una banda desfila con disfraces de gato y luego por metraje en blanco y negro de un gato rabioso, víctima también del mercurio (Walsh, 2003: 169).

*Le fond de l'air est rouge* representa un caso especial en la primera etapa de la obra de Marker por estar compuesta casi íntegramente de material ajeno (en la segunda esto se hará más habitual, ver *infra*). Ello favorece sin duda su carácter heteróclito, esa dialéctica de materiales con la que se construye un discurso unificado.<sup>9</sup> El principio de montaje en juego no es, como parece evidente, el de ordenar el espacio y establecer una continuidad temporal -como se hace en el cine de ficción- sino el de saltar en el tiempo y el espacio para establecer una continuidad entre proposiciones -como era norma en el documental expositivo-. Por así decirlo, el montaje no es causal y metonímico sino asociativo y metafórico; y las funciones que cumple son las de "comparar, contrastar, establecer analogías, inferir una causalidad o generalizar".<sup>10</sup> Pero, en mayor o menor grado, este principio, exacerbado cuando se trabaja con material ajeno, es el que rige habitualmente en el cine de Marker, cineasta con vocación de reportero que ha acumulado dispersas filmaciones propias en los cinco rincones del globo. El problema, como se aludía en la secuencia inicial de *Sans soleil* citada arriba, es cómo ensamblarlas.

Marker es un *flaneur* (en el sentido de Baudelaire leído por Benjamin, pero también en el de Varda, que hizo explícita la conexión entre esta noción y el oficio de cineasta) que ha recolectado un vasto inventario de imágenes y que desde muy pronto se planteó cómo organizarlas: cómo pasar "de la colección a la escritura" (Gauthier, 1994: 76), según la feliz expresión de Guy Gauthier, quien también recuerda que Marker ya se planteaba este problema en 1960, al comienzo de la narración de



*Description d'un combat* (1961): "Comunicar... establecer un orden, una relación entre cosas hostiles o incomprensibles". [Esta formulación recuerda mucho la que plantea Godard 35 años después en *JLG/JLG*, cuando dice que hay una forma de generar conocimiento específica del cine: la creación de una "imagen" (no una imagen visual sino metafórica) por medio de una asociación *lointaine et juste*. Lejana y justa: cuanto más separados estén los elementos que se contrastan, más potencia tendrá la metáfora. Cuando Godard se lamenta de que el cine no ha llevado a cabo su "verdadera misión" de aprovechar ese potencial que albergaba en su seno al no elaborar el principio del montaje -que es de lo que está hablando-, olvida quizá de forma injusta el fecundo ejemplo de la obra de Marker].

La tarea consiste pues en una *puesta en relación* (frente a la *puesta en escena* de la ficción) y la herramienta, es evidente, es el montaje. Aquí emerge lo que Laurent Roth llama la "figura maestra" de Marker, el arte del *rapprochement*, de acercar lo que está separado o distante y que "en su obra es un verdadero tic de imaginación y pensamiento" (1990: 24). El grado cero de esta figura, dice Roth, es la simple enumeración de lugares separados geográficamente; pero basta recordar el montaje por el tiempo y el espacio de *Le fond de l'air est rouge* para aceptar que dicha figura de montaje aparece en grados mucho más complejos en su obra. La organización puede tener mucho de aleatoria, por ejemplo, o de caprichosa, o de meramente personal; y ahí entra la lista de cosas que hacen latir más fuerte el corazón que se menciona en *Sans soleil*<sup>11</sup> y en general las listas de imágenes-recuerdo (de recuerdos almacenados y evocados por imágenes) que ocuparán un lugar cada vez más importante en el trabajo de Marker hasta ocupar todo el espacio de la obra en el caso de *Immemory*.

Lo que queremos resaltar ahora, de todos modos, es que esta operación de acercamiento y asociación de las imágenes espigadas introduce una noción, postvertoviana, de montaje distinta a las que hemos venido considerando hasta ahora. Cuando trabaja montando escenas de archivo, ajenas o rodadas por él

mismo hace tiempo (lo que viene a conferirles un rango similar), e incluso cuando trabaja con material reciente, Marker muestra una tendencia que se irá acrecentando con el paso del tiempo (histórico y biográfico): una tendencia que se puede describir diciendo que Marker no presenta las imágenes (en su valor o sentido inmediato, concreto) sino que las ofrece a la mirada y al análisis como trazas o ruinas (en el alegórico sentido benjaminiano). Por eso importa poco que sean suyas o de otro; incluso aunque sepa cómo y por qué las rodó, el tiempo las ha liberado de esa función original. Como dice él mismo (la voz que habla por él) en *Le tombeau d'Alexandre* (1993), "Uno nunca sabe lo que está filmando. Hasta años después".<sup>12</sup> Por eso dice claramente en esa misma película, "Mi objetivo es cuestionar las imágenes". No se trata de renunciar a crear imágenes nuevas sino de acompañarlas con el análisis; y analizar una imagen exige no hacerla valer por sí misma sino cambiarla de contexto para mirarla mejor. Veamos un ejemplo, que menciona Thomas Tode, respecto a una filmación de un choque entre policías y manifestantes anti-Vietnam; esta escena aparecía incluida en *Le sixième face du Pentagone* (1968) y se recupera una década después en *Le fond de l'air est rouge* acompañada del siguiente comentario:

Solo se ven unos pocos policías y la multitud los arrolla. Están exultantes por haber roto una barrera que nadie interponía ante ellos. Luego se restaura el orden tras un intento que debe calificarse de simbólico de penetrar en el interior. Los policías estaban muy asustados pero no tenían por qué haberse alarmado. Filmé estas escenas en su momento y luego, para ponerme a la altura de este farol, las presenté como un triunfo del Movimiento. Pero al volver a mirar esas imágenes y compararlas con informes de policías que presumen de haber incendiado ellos mismos los despachos de sus jefes en mayo del 68, me pregunto si algunas de nuestras victorias de los 60 no estaban al mismo nivel.<sup>13</sup>

"Al volver a mirar esas imágenes", decía Marker en 1977. "Mirar sistemáticamente todas estas imágenes", dirá veinte años después en *Immemory*. Esa noción de mirar una imagen, esa noción de re-visión, forma parte esencial del proyecto markeriano. Es el proyecto historiográfico de un cineasta, analizar su propio material de trabajo; o el proyecto cinematográfico de un historiador para el que, como dice François Niney, lo histórico no funciona como conmemoración sino como *reprise* (2000: 102), citando al respecto estas frases del comentario de *Sans soleil*: "He pasado la vida interrogándome sobre la función del recuerdo que no es lo contrario del olvido, sino quizá su revés. No se recuerda, se reescribe la memoria como se reescribe la historia". Ese proyecto -que incluye también una decidida voluntad de no dejar que otros reescriban el pasado por nosotros- alimenta *Le tombeau d'Alexandre*, que surge cuando se cierra un capítulo histórico importante; pero también sustenta títulos de menor urgencia política, como *Le souvenir d'un avenir*, las instalaciones *Silent Movie* y *Owls at Noon*, y desde luego forma parte del cuerpo central de *Sans soleil*.

Este proyecto de mirar la imagen y examinar su sentido a la luz de un nuevo contexto no se aplica a aquellas películas de la última etapa de Marker en las que éste recupera su vieja vocación de intervenir en la historia presente, como las películas que ha dedicado al conflicto de la antigua Yugoslavia; en éstas el montaje recupera su función de dar continuidad espacio-temporal y no proposicional, y alguna está filmada incluso en un plano único. Pero los títulos que acabamos de citar introducen junto a la noción de re-visión la noción asociada a ésta de archivo, que Marker explora también y sobre todo en proyectos no-cinematográficos como el cd-rom *Immemory* (1998) o la instalación interactiva *Roseware*. No es un concepto exactamente nuevo en Marker; de hecho, es una idea recurrente en él pues aparece en uno de sus primeros escritos y en la presentación de su última instalación:

Desde comienzos de siglo, a través de los poemas-conversación de Apollinaire, los periódicos de los collages de Picasso y Braque, los calcos de Max Ernst, hasta los móviles de Calder y los *tic-toc-chocs* de MacLaren, pasando por otros menos conocidos, se desarrolla un complot (...) que consiste en sacar las cosas más humildes de allí donde las abandonó el arte de épocas egoistas, humanistas o megalómanas. (...) La redención alcanza a toda la creación, convidando al mismo banquete al oro y al plomo (con preferencia por el plomo)...<sup>14</sup>

*Lechuzas al mediodía*, aves nocturnas en pleno día, cosas, objetos, imágenes fuera de lugar pero que sin embargo están ahí. Folletos, postales, sellos, pintadas, fotografías olvidadas, imágenes robadas del flujo continuo e insensible de material televisivo (es lo que yo llamaría el síndrome de Duchamp: cuando atisbo 1/50 segundo que ha pasado desapercibido a todo el mundo, incluso a su propio creador, ese 1/50 segundo es mío).<sup>15</sup>

Más de medio siglo separa estos dos textos que sin embargo revelan en Marker una misma vocación de *bricoleur* atraído además, como el Benjamin de los *Pasajes*, por objetos no necesariamente relevantes sino por "la calderilla de la historia", como dice el propio Marker. La principal diferencia reside en que a partir de esa colección de objetos de la memoria no se pasa ya a la escritura, como decía Gauthier, sino que se introduce un nuevo paradigma: la base de datos, que es en lo que se transforma el archivo en la era de la informática. Precisamente un profeta de los nuevos medios como Lev Manovich, que piensa que el punto de intersección entre la base de datos y la narración está precisamente en el montaje que ordena el material,<sup>16</sup> ha alabado a Marker citándole como uno de los artistas que no se limitan a aceptar la base de datos como algo dado sino que quieren explorar su política y una posible estética (2005: 286-287). Y es cierto que en la obra del "nuevo" Marker la inmersión en las nuevas técnicas de almacenamiento y

recuperación de la imagen va acompañada siempre de su "viejo" interés filosófico por la imagen-memoria. Dentro de este paradigma de la base de datos hay que incluir también los recientes experimentos markerianos con el montaje aleatorio, como el que propone en *Silent Movie*:

A lo largo de la historia del cine, incluso las estructuras de montaje más complejas, por muy densas o inexplicables que puedan parecer a primera vista, empiezan a abrirsenos después de repetidos visionados para revelar una estructura aparente. Este tipo de enfoque resulta imposible con *Silent Movie*. Por muchas veces que se vea siempre parece una obra diferente: las espontáneas yuxtaposiciones de imágenes que se producen a través de la secuenciación aleatoria del ordenador parecen ser delirantemente infinitas y desafían un análisis convencional. (...) [Los videodiscos] se proyectan en un bucle continuo de forma que, aunque uno se pasara horas sentado contemplando los monitores, no se tendría la sensación de que la obra tiene un comienzo o un final (McElhaney, 1996).

En *Silent Movie* la secuenciación aleatoria se produce no sólo entre las imágenes de los cuatro monitores apilados verticalmente sino también entre éstas y los intertítulos al estilo del cine mudo que aparecen en un quinto monitor situado en el centro de la torre. Dada su caprichosa aparición y su carácter ambiguo y literario, estos intertítulos no cumplen ninguna función explicativa sino que sirven para llamar la atención precisamente sobre lo aleatorio de la yuxtaposición; al mismo tiempo al espectador se le hace inevitable acudir a ellos para tratar de buscar un sentido al *cluster* de imágenes con los que coincide cada intertítulo: ésta es la razón por la que Marker describe su funcionamiento como "el experimento de Kulechov aplicado a la escritura". Se ha cerrado un círculo: hablando de *Lettre de Sibérie* habíamos invocado también la extensión al discurso verbal (expresado allí a través del

comentario) del experimento kulechoviano de creación de sentido de la imagen, pero en la instalación que realiza cuarenta años después lo que parece estar en juego no es la denuncia de un anclaje ideológico de la imagen sino la misma potencia semántica del montaje, al estilo de los juegos de escritura automática de los surrealistas.

Algo similar puede decirse del principio de interactividad que rige una obra hipertextual como el cd-rom *Immemory*. El concepto de hipertexto fue sucintamente descrito hace ya un cuarto de siglo por Theodore Nelson en "Literary Machines" como "una escritura no secuencial, un texto que se ramifica y presenta opciones al lector". Se trata pues de un conjunto de segmentos conectados por vínculos que ofrecen diferentes hojas de ruta al usuario. Para algunos, como recuerda Michel Chaouli en un artículo reciente, la organización de una base de datos en hipertexto puede llegar a tener algo de utópico: aboliría la tiranía del autor sobre el espectador y permitiría realizar aquel postulado barthesiano sobre el lector que se convierte en productor; como dice Chaouli (2005), Barthes pareció anticipar de forma inefable el hipertexto cuando en *S/Z* asoció el texto con la dispersión, la autoría múltiple y la estructura rizomática. *Immemory* ofrece un inventario del imaginario de Marker lleno de hermosos vericuetos y la capacidad de explorarlo a su antojo parece ofrecer al usuario una indudable posición de control sobre el mismo; pero ¿se constituye en un relato o, ya que estamos en la zona markeriana, en un ensayo equiparable de algún modo a la versión tradicional de estos formatos? El propio Manovich advierte de que no basta establecer un vínculo entre varios fragmentos o documentos que haga posible recorrerlos siguiendo diversas trayectorias para obtener una narración interactiva: el autor debe también "controlar la semántica de los elementos y la lógica de su conexión" (2005: 294). La cuestión de la responsabilidad semántica -de la creación de sentido- no es baladí; si el autor-programador de un hipertexto dispone una serie de elementos y el lector se limita a transitarlos por una u otra vía, la operación puede tener más

que ver con la mera recombinatoria que con el acto de comunicación que se le presupone a todo producto artístico.

Habíamos empezado evocando la figura de Marker como maestro del montaje, es decir, del recurso principal del cine (y especialmente del cine político)<sup>17</sup> para crear sentido e imponer un punto de vista a una sucesión de imágenes. Como resumiendo en su trayectoria personal la evolución del cine hacia juegos posmodernos con una imagen *cansada* (y despolitizada), Marker parece haber acabado recalando en una cierta evacuación del sentido: el maestro del montaje cede el control de sus materiales al automatismo y la intervención del usuario. La experiencia del mundo se acumula en una base de datos de imágenes-recuerdo, que luego se recorre por diversas vías aleatorias. Entramos en el paradigma del zapping que para Bellour "no es más que la forma extrema (y nula a fin de cuentas) del tránsito" (1991: 272).<sup>18</sup> ¿Es el montaje aleatorio la muerte del montaje? ¿Representa esto un final de camino? ¿Qué fue de la prodigiosa capacidad de Marker para el análisis de imágenes, patente todavía en su reciente *Le souvenir d'un avenir*? Es de esperar que ese optimista tecnológico que es Chris Marker no haya dicho aún la última palabra al respecto y que descubra, o nos permita descubrir, bajo el aparente desorden de estas prácticas recombinatorias un mapa secreto, como "esos mapas del tesoro de las historias de piratas" que evocaba precisamente en *Inmemory*.

## **Bibliografía**

- Amiel, Vincent (2005), *Estética del montaje*, Abada editores, Madrid.
- Bellour, Raymond (1991), "Elogio en sí menor" en *Passages de l'image*, Centre Cultural de la Fundació Caixa de Pensions, Barcelona.
- Chaouli, Michel (2005), "How interactive can fiction be?" en *Critical Inquiry*, Vol. 31, Nº 3, primavera, University of Chicago Press, Chicago.

Gauthier, Guy (1994), "Chris Marker : montage 'cosmique' et imaginaire singulier", en Monográfico "Les conceptions du montage", *CinémAction*, nº 72.

London, Barbara (1995), *Video Spaces: Eight Installations*, MoMA, Nueva York. Texto disponible en [www.experimentaltvcenter.org/history](http://www.experimentaltvcenter.org/history)

Manovich, Lev (2005) *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*, Paidós, Barcelona.

McElhaney, Joe (1996) "Primitive Projections. Chris Marker's *Silent Movie*" en *Millennium Film Journal*, nº29.

Niney, François (2000), *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, De Boeck & Larcier, Bruselas.

Reisz, Karel y Gavin Millar, (1968), *The Technique of Film Editing*, Focal Press, Nueva York y Londres [1968. 2ª edición ampliada; 1ª ed. de 1953). [Trad. castellano: *Técnica del montaje cinematográfico* (Madrid, Taurus, 1990). Hay una edición más reciente en Madrid, Plot, 2003.]

Roth, Laurent (1990), « D'un Yakoute affligé de strabisme » en *Qu'est-ce qu'une madelaine?*, Centre Georges Pompidou, París.

Sadoul, Georges (1973), *El cine de Dziga Vertov*, Ediciones Era, México D. F.

Walsh, Michael (2003), *The Moving Image* vol. 3.1.

## Notas

---

<sup>1</sup> Capítulo del libro de María Luisa Ortega y Antonio Weinrichter (eds.) *Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker*, T&B ediciones, Madrid, 2006.

<sup>2</sup> Reseña de *Lettre de Sibérie*. Recogida en *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle vague* (Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, París, 1998 [orig. 1983]: 257). Una traducción se encuentra en *Chris Marker: retorno a la inmemoria del cineasta*, edición a cargo de N. E. Mayo, M. Expósito, E. R. Mauriz (Ed. de la Mirada, Barcelona, 2000).

<sup>3</sup> En efecto, decir que no se sabe qué imagen sumarle a esa imagen de felicidad de los niños mientras se inserta esa imagen magníficamente incongruente de



---

un navío que "representa" ¿la guerra?, ¿la no-felicidad? o simplemente un ejemplo de algo que no encaja con el plano anterior... es un acto (performativo) de montaje, un acto de producción de sentido que no se puede reducir a la palabra.

<sup>4</sup> Pero también de la oscura aunque influyente película de Nicole Védres *Paris 1900* (1945), que Marker insistió en programar junto a las suyas en las recientes retrospectivas que de su obra se han hecho en la Cinémathèque parisina y la Filmoteca madrileña.

<sup>5</sup> Véase al respecto la secuencia final del film, que sigue la salida de una mujer de la cárcel. En el libro de Reisz y Millar se desglosa y comenta la secuencia, alabando la complejidad que produce la combinación del "pensamiento" (expresado en el comentario) y el "impacto sensorial inmediato" de la imagen factual, con la que, se añade, no se comete el error de tratar de hacer que "visualice las complejas ideas intelectuales" expresadas en el comentario (1968: 316).

<sup>6</sup> Esta reflexión no pertenece propiamente a la narración de *Lettre de Sibérie* sino que aparece en forma de nota al guión del film [publicado en *Commentaires I* (Editions du Seuil, París, 1961: 65). Citado también en Gauthier, 1994: 77]. Pero forma parte por derecho del discurso de Marker que -sobre todo en esta primera etapa de su carrera en la que abundan sus trabajos literarios- no se manifiesta sólo en su cine. Por otro lado, y esto lo añadimos nosotros, la apropiación de metraje de incendios remite a la que realizó Edwin Porter en *Life of an American Fireman* (1902) y que se considera el fundamento de la construcción de la continuidad cinematográfica. Seguramente es descabellado pero tentador pensar que Marker está realizando una juguetona lectura "política" del principio básico del montaje...

<sup>7</sup> En efecto, este influyente texto de Barthes aparece en 1964 en la revista *Communications*. Aparece recogido en castellano en *Lo obvio y lo obtuso* (Paidós, Barcelona, 1986).

<sup>8</sup> Se nos ocurre que esta traviesa afición de Marker por reescribir la Historia del cine está relacionada con la propuesta de films imaginarios que contiene la instalación *Silent Movie*.

<sup>9</sup> Esa dialéctica ya estaba presente, de todos modos, en su muy anterior *Lettre de Sibérie*, de la que se suele comentar su combinación de filmaciones in situ, grabados, fotos y hasta alguna secuencia de animación.

<sup>10</sup> Para la noción de montaje proposicional, tomada de Paul Messaris, véase Carl Plantinga, *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film* (Cambridge

---

University Press, Cambridge, 1997: 151-152)

- <sup>11</sup> Se trata de una lista confeccionada en el siglo X por la cortesana japonesa Sei Shônagon, que aparece mencionada también en *Pillow Book*, el capricho japonés de Peter Greenaway, ese otro gran aficionado a las listas y a llevar al límite lo que de absurdo y aleatorio tiene todo intento de clasificación.
- <sup>12</sup> "Nunca se sabe lo que se filma"... Esta misma frase se escuchaba en el comentario de *Le fond de l'air est rouge*. Véase el texto de Manuel Vidal en María Luisa Ortega y Antonio Weinrichter (eds.) *Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker*.
- <sup>13</sup> *Le fond de l'air est rouge: scènes de la troisième guerre mondiale* (François Maspero, París, 1978 :179-180). Ver también Thomas Tode, "Filmic Counter-Information". Publicado on-line en mayo de 2003 en republicart.net.
- <sup>14</sup> Del libro de Chris Marker *Giraudoux par lui-même* (1952). Citado en Gauthier (1994: 75-76).
- <sup>15</sup> Chris Marker, texto de presentación de *Owls at Noon* (2005). En [silcom.com/~dlp/Passagen/cm.home2.html#](http://silcom.com/~dlp/Passagen/cm.home2.html#)
- <sup>16</sup> Esta vision retrospectiva del montaje desde una perspectiva informática parece un tanto abusiva; quizá cabría reservarla sobre todo para las películas que se montan a partir de materiales heterógeneos (cine de compilación, metraje encontrado, etc.) más que para el funcionamiento habitual del montaje en el cine narrativo.
- <sup>17</sup> "Tout montage est politique" proclamaba todavía Marker con motivo del reestreno de *Le fond de l'air est rouge* en 1993, es decir, iniciada ya su carrera de creador de instalaciones en donde el montaje adquiriría los nuevos funcionamientos que hemos venido describiendo.
- <sup>18</sup> Para evitar quizá ese vértigo de la pérdida de sentido, Bellour matiza a continuación (se está refiriendo a *Zapping Zone*): "Al efectuarlo de Marker a Marker, como entre las distintas sintonías de un canal privado, gracias a las incursiones que él mismo lleva a cabo en todos los canales que le rodean y le obsesionan, el tránsito, idea y también experiencia, acaba alcanzando una consistencia singular".