

«Levanté la cámara, fingí estudiar un enfoque que no los incluía, y me quedé al acecho, seguro de que atraparía por fin el gesto revelador, la expresión que todo lo resume, la vida que el movimiento acompasa pero que una imagen rígida destruye al seccionar el tiempo, si no elegimos la imperceptible fracción esencial.»

Las babas del diablo. Julio Cortázar (1959)

CINE Y FOTOGRAFÍA. LA POÉTICA DEL *PUNCTUM* EN *EL MUELLE DE CHRIS MARKER (LA JETÉE, 1962)**

Javier Marzal Felici

La fotografía en el cine

A poco que exploremos en nuestra memoria cinematográfica, no resulta demasiado difícil recordar numerosas películas en las que la imagen fotográfica aparece como un elemento esencial de la trama narrativa, generalmente como un objeto —una fotografía— que sirve al personaje para evocar un tiempo pasado, feliz o infeliz. En el melodrama fílmico, por ejemplo, la casi totalidad de los *flashbacks* utilizados corresponden a breves y fugaces recuerdos de los protagonistas, muchas veces motivados por la visión de una fotografía o de un objeto perteneciente al personaje que se echa en falta. David Wark Griffith era consciente de que la técnica del *flashback* la había tomado de la literatura naturalista y de su utilidad para crear suspense al suponer, en la práctica, una detención momentánea del fluir narrativo. Se puede afirmar

que la imaginería del *flashback* forma parte de un sistema expresivo que busca una respuesta emotiva del espectador: este procedimiento de alteración temporal está, en efecto, íntimamente ligado al primer plano del personaje o a la fotografía como objeto, imágenes que sirven de punto de arranque de numerosos *flashbacks* (TURIM, 1989; MARZAL, 1998).

Es una fotografía encontrada en una maleta por la nieta de un miliciano, la que desata el arranque de la historia central del filme *Tierra y libertad* (Land and Freedom, Ken Loach, 1994). En *De-seo de una mañana de verano* (Blow-Up, Michelangelo Antonioni, 1966), el protagonista del filme, basado en el relato *Las babas del diablo* de Julio Cortázar, se obsesiona con una fotografía tomada en un parque público de Londres, que parece haber captado el asesinato de un hombre. En *La ventana indiscreta*

(Rear Window, Alfred Hitchcock, 1954), Jeffries, obligado a permanecer inmobilizado por un accidente, escruta el mundo que le rodea a través de su cámara fotográfica hasta descubrir el asesinato de una mujer en el patio trasero de su casa. En *Memento* (Christopher Nolan, 2000), Leonard Shelby, afectado por una amnesia de origen traumático, utiliza una cámara Polaroid para construir los recuerdos de la memoria a corto plazo, para así poder indagar en el origen de la muerte de su esposa, brutalmente violada y asesinada. En *Amélie* (Le fabuleux destin d'Amélie Poulin, Jean-Pierre Jeunet y Marc Caro, 2001), la protagonista confecciona un álbum con series de fotografías de fotomatón desechadas que recoge de las máquinas de estaciones de tren, y utiliza una cámara Kodak Instamatic para enviar fotografías a sus padres de sus viajes por el mundo. De este modo, podemos recordar numerosas películas en la his-

fascinantes del siglo XX, filme construido a base de fotografías o imágenes fijas. Un relato hipnótico y cautivador que puede ayudarnos a explorar la compleja relación entre la fotografía y el cine.

De nuevo, Bazin, Benjamin, Sontag y la ontología de la imagen fotográfica

Comencemos por el principio. En un breve, pero sustancioso texto de 1945, André Bazin, el crítico, historiador y teórico del cine, reflexionaba sobre la naturaleza de la fotografía en relación con la pintura y el cine. Básicamente, el estudioso señalaba que «la fotografía ha librado a las artes plásticas de su obsesión por la semejanza» y, a diferencia de la pintura, «la fotografía y el cine son inven-



Fotograma 01. Imagen del muelle (*La jetée*) de Orly

En efecto, la fotografía y el cine (especialmente fotoquímicos) poseen una base común: la capacidad para registrar el mundo de manera automática, sin la intervención (aparente) de la mano del hombre

toria del cine en las que la fotografía aparece como un elemento fundamental de la trama narrativa.

En las siguientes páginas, nos proponemos reflexionar sobre la relación entre la fotografía y el cine, pero no tanto sobre la presencia de la fotografía como artefacto material en los filmes, recurrente y casi obsesiva en la dilatada historia del cine, sino sobre la relación entre el medio fotográfico y el cinematográfico, desde un punto de vista expresivo y narrativo, vital y experiencial. Para ello, prestaremos especial atención a la peculiar película de ciencia-ficción *El muelle* (*La jetée*, 1962) de Chris Marker, sin duda uno de los directores más

ciones que satisfacen definitivamente y en su esencia misma la obsesión del realismo» (BAZIN, 1990: 26). De este modo, Bazin establece una suerte de homología entre la fotografía y el cine, frente a las artes plásticas tradicionales. En efecto, la fotografía y el cine (especialmente fotoquímicos) poseen una base común: la capacidad para registrar el mundo de manera automática, sin la intervención (aparente) de la mano del hombre. La película fotográfica o cinematográfica registra, de forma mecánica, la huella de la luz, que pasa así a fijarse en un soporte estable, por tanto, la interdependencia de ambas formas de expresión es indiscutible (incluso

hoy en día, con la imagen digital). Años antes, en un ensayo fundamental, Walter Benjamin también responsabilizaba a la fotografía como el medio que, en la nueva era de la reproductibilidad técnica, surgida con la invención de la fotografía allá por 1839, provocó la pérdida del *aura* de la obra de arte, el fin de su carácter singular e irrepetible (BENJAMIN, 1973). Así pues, en la sociedad de masas, la reproductibilidad técnica ha producido una subversión del propio concepto de arte, en la medida en que ya no es posible reconocer la singularidad de los artefactos artísticos, al cuestionarse su valor de culto en detrimento de su valor de exhibición. La fotografía precipitó así un cambio en la concepción del arte, transformado ahora en mercancía, hasta el punto de que resulta muy difícil reconocer en ella su *valor estrictamente artístico* (MARZAL, 2007).

Más allá de constituir un hito en la historia de las artes visuales, la fotografía se presentó, desde el principio, como *index*, como *evidencia* de lo que *ha acontecido*, es decir, la fotografía ha implantado en la relación con el mundo un voyeurismo crónico que uniformiza la significación de todos los acontecimientos. De este modo, la fotografía es una pseudopresencia y un signo de ausencia, «constituye la presencia vicaria de los parientes dispersos» (SONTAG, 1981: 19). En definitiva, la fotografía es una forma de expresión que ha terminado transformando nuestra forma de ver el mundo. Así pues, para Sontag



Fotogramas 02-03. Los domingos las familias llevan a sus niños a ver despegar aviones

Fotograma 04. La imagen del rostro de una mujer queda grabada en la memoria del niño

Fotograma 05. La mujer presencia la muerte de un hombre en Orly

«coleccionar fotografías es coleccionar el mundo»¹, esto es, la fotografía tiene que ver con una actitud del hombre contemporáneo que intenta plegar el mundo a su propia medida, con lo que se consigue cosificarlo en el acto mismo de fotografiar: «Fotografiar personas es violarlas, pues se las ve como jamás se ven a sí mismas, se las conoce como nunca pueden conocerse; transforma a las personas en objetos que pueden ser poseídos simbólicamente» (SONTAG, 1981: 24). En este punto, cabría añadir que el cine constituyó una suerte de nuevo *tour de force*, viniendo a culminar el proyecto realista burgués que la fotografía había iniciado cincuenta y cinco años antes, al restituir además el movimiento, y así ofrecer una reproducción más fiel del mundo (aunque esta restitución sea absolutamente *ilusionista*).

En este contexto, cabe preguntarnos cómo se puede construir un relato tan fascinante y eficiente, desde un punto de vista narrativo, como *El muelle* de Chris Marker, únicamente (en apariencia) con fotografías, que parecen fotogramas capturados de una película rodada. Sin duda estamos ante un filme muy sobresaliente, y extraño, recordado principalmente por haber servido como fuente de inspiración argumental a *12 monos* (12 Monkeys, Terry Gilliam, 1995), filme que solo conserva de su fuente de inspiración lo más epidérmico. No fue éste el único filme de Marker en el que había utilizado fotografías para construir la banda-imagen del filme: otros casos destacables son *Si tuviera cuatro dromedarios* (Si j'avais quatre dromadaires, 1966) o *El recuerdo de un porvenir* (Le souvenir d'un avenir, 2003).

El singular caso del cine de Chris Marker

La obra de Chris Marker (seudónimo de Christian François Bouche-Ville-neuve), cineasta complejo e inclasificable, se suele vincular principalmente al género documental. Con una formación en filosofía, Marker comenzó su carrera como cineasta con *Olympia 52*

(1952) y *Las estatuas también mueren* (Les statues meurent aussi, 1958) con Alain Resnais, filme de denuncia del colonialismo occidental en el continente africano, que fue censurado como sucedería con otros filmes documentales (*¡Cuba, sí!* [1961]; *Noche y niebla* [Nuit et brouillard, 1955], con Resnais, etc.).

Sus filmes documentales presentan un tratamiento muy subjetivo y personal de los temas que aborda. A modo de pequeña muestra, podemos apuntar algunos argumentos: *El bonito mayo* (Le joli mai, 1962), filme próximo al cine directo que se desarrolla en el contexto del fin de la guerra de Argelia; *El misterio Kumiko* (Le mystère Koumiko, 1965), película documental sobre las Olimpiadas de Tokyo de 1964, que sigue las reflexiones y pensamientos de Kumiko Muraoka, amiga de los ayudantes de dirección del filme; *Domingo en Pekín* (Dimanche à Pekin, 1956), película que relata un viaje a China en el que el realizador muestra la relación entre la cultura tradicional y la lucha contra el capitalismo; *Carta desde Siberia* (Lettre de Sibérie, 1957), filme en el que Marker ilustra epistolariamente un viaje a la Siberia del pasado y del presente; *¡Cuba, sí!*, acercamiento a la revolución cubana que relata los profundos cambios sociales y políticos en un momento de fuerte acoso de la comunidad internacional —filme censurado en Francia durante dos años—; *Si tuviera cuatro dromedarios*, película donde un fotógrafo y dos amigos charlan, a partir de un álbum de fotografías tomadas en diferentes rincones del mundo, sobre la fotografía, el progreso humano, las diferencias culturales, etc.; *El sexto rostro del Pentágono* (La sixième face du Pentagone, 1967), película que sigue la manifestación contra la política de los Estados Unidos en la guerra de Vietnam; *La embajada* (L'ambassade, 1974), película que evoca y reflexiona sobre el reciente golpe de estado en Chile a través de las discusiones de un grupo de hombres y mujeres, temática de carácter político que retoma en *La spirale*, 1975; *El fondo del aire es rojo*

(*Le fond de l'air est rouge*, 1977), filme documental que ofrece una reflexión sobre distintos conflictos como Vietnam, Mayo del 68, Praga, Chile, etc., que son puestos en relación dialéctica; etc. Resulta imposible sintetizar la extensa obra documental (docuficcional) de Marker, pero esta rápida enumeración de filmes y argumentos nos puede dar una idea general de la riqueza y variedad de sus trabajos.

A partir de los años ochenta, Chris Marker empieza a utilizar también el vídeo como soporte de trabajo, produciendo obras que se pueden enmarcar en el campo del videoarte, las videoinstalaciones y el CD-ROM. Entre los principales trabajos que dirige, destaca *Sin sol* (*Sans soleil*, 1982), en la que una mujer lee unas cartas de un amigo operador de cámara de cine que viaja por todo el mundo, confrontando imágenes de Japón y de África, de países tan pobres como Guinea Bissau y Cabo Verde. A modo de *collage* audiovisual, la voz en *off* de la mujer compone un relato a partir de los recuerdos del amigo cineasta con lo que se construye una suerte de memoria ficticia. En *Nivel 5* (*Level 5*, 1996), Marker cuenta la historia de Laura, una mujer que desea seguir la tarea de terminar un videojuego inacabado por su amante fallecido sobre la batalla de Okinawa, terrible episodio de la Segunda Guerra Mundial que ha sido olvidado por la memoria colectiva. *El recuerdo de un porvenir* es la tercera película de Chris Marker rodada íntegramente con fotografías de Denise Bellon, a través de las cuales Marker rastrea el futuro que vendrá, la Segunda Guerra Mundial y los conflictos coloniales de la posguerra. Por otra parte, destaca su producción de obras multimedia, como *Zapping Zone: Proposals For An Imaginary Television* (1990-97), una videoinstalación en la que combina fotografías, fragmentos de sus filmes, imágenes de algunos de sus trabajos para televisión, programas informáticos, etc., como una suerte de metáfora sobre el *zapping* como forma de consumo de imágenes del espectador contempo-

ráneo. Finalmente, *Immemory* (1997) presenta una instalación multimedia interactiva, expuesta originalmente en el Centro Georges Pompidou de París, compuesta de fotografías, secuencias de películas del propio realizador, descartes de películas, vídeos, etc., en CD-ROM, como fragmentos de una memoria heterogénea que cada espectador tiene la posibilidad de construir, a su propia medida.

Como nos recuerda Santos Zunzunegui (ORTEGA Y WEINRICHTER, 2005: 165-166), André Bazin señalaba, en 1958, que «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». De este modo, la escritura audiovisual de Marker, ya desde sus primeros filmes documentales (pertenecientes al paradigma del discurso lineal, frente a la hipertextualidad de sus trabajos videográficos e hipermedia) se puede rastrear una voluntad por construir un pensamiento basado en la *lateralidad*, que busca continuamente, en el choque dialéctico entre la palabra y la imagen, *golpear* la inteligencia del espectador y despertar sus emociones, en definitiva, provocar una reflexión, antes que nada, sobre la propia naturaleza de la escritura cinematográfica. Por ello, nos parece muy pertinente la relación que Santos Zunzunegui dibuja entre la obra de Marker y la de dos grandes cineastas de la melancolía como Orson Welles y Jean-Luc Godard. En efecto, como sucede con Chris Marker, también la filmografía de Welles puede concebirse como una combinación y síntesis del cine con otras artes como el teatro, la radio o la música. Y como ocurre con Godard, Marker no parece «dispuesto a contemplar la irrupción de las nuevas tecnologías en el campo cinematográ-

Fotogramas 06-10. El estallido de la Tercera Guerra Mundial provoca la destrucción de París





11



12



13



14



15

Fotogramas 11-13. Los científicos desarrollan un sistema para viajar en el tiempo

Fotograma 14-15. Los viajes en el tiempo provocaban la decepción o la locura en los viajeros

fico sin enfrentarse con ellas» (ZUNZUNEGUI: 168). Como afirma Zunzunegui, si en Godard esta confrontación con las nuevas tecnologías supone una *tumba para el ojo*, esto es, empleando el vídeo como un instrumento funerario que permite construir su *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), Marker abraza las nuevas tecnologías de la imagen, sin rastro alguno de melancolía, ya que éstas le permiten trabajar con más eficiencia como *bricoleur multimedia*, práctica que siempre siguió desde sus inicios en el mundo del cine. En cierto modo, la capacidad poética de su escritura se apoya en gran medida en esa suerte de *bricolaje* audiovisual, resultado del reflexivo cruce de las más variadas fuentes culturales en las que bebe: la fotografía, la pintura, el vídeo, el cómic, la poesía, el pensamiento filosófico, la literatura, la música, etc. Así pues, el cine de Marker trasciende la tradicional distinción entre documental y ficción, efectos retóricos de creación de sentido que se entremezclan absolutamente en la obra cinematográfica del realizador.

Sirvan estas apresuradas líneas para introducir al lector en la compleja obra del singular realizador Chris Marker, sin cuya contextualización parece difícil comprender el filme que nos ocupa. El lector se puede hacer una idea muy aproximada sobre la heterogénea obra de Chris Marker en *Bamchade Pourvali* (1983), *Margarita Ledo* (2005) y, en especial, en el muy completo estudio colectivo, editado por Ortega y Weinrichter (2006), *Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker*.

La arquitectura borgiana de *El muelle*

El muelle es considerada como la única película puramente de ficción de Marker [fotograma 01]. El filme, de veintisiete minutos de duración, cuenta la historia de un hombre marcado por la experiencia de haber presenciado, cuando niño, la muerte de un hombre en el muelle del aeropuerto de Orly. Una poderosa y cautivadora voz en *off* (en realidad, una voz *over*) nos relata la terrible historia del protagonista quien, ya adulto, y después de la Tercera Guerra Mundial, es elegido por unos científicos para viajar en el tiempo y conseguir recursos energéticos para la supervivencia de la humanidad, condenada a vivir en el subsuelo, ya que la vida en el exterior es imposible por la radioactividad. Para realizar estos viajes en el tiempo, los científicos eligen individuos con capacidad para recordar imágenes poderosas. El protagonista del filme viaja al pasado donde se encuentra con una mujer de la que se enamora, que recordaba de su experiencia en el muelle de Orly en la niñez. En uno de los viajes, conoce a los humanos del futuro, que le facilitan una fuente de energía que resolverá los problemas de la humanidad tras la devastadora guerra. De vuelta al presente, los científicos le apartan del proyecto. En un determinado momento, ayudado por los hombres del futuro que también viajaban en el tiempo, el protagonista vuelve al pasado, para reencontrarse con su amada. Allí, en el muelle de Orly, el protagonista recibe el disparo de un hombre que le ha seguido en el



36



37



38

tiempo, haciendo posible que él mismo, de niño, pudiera presenciar su propia muerte.

Estamos ante un relato de claras reminiscencias borgianas, donde destaca la utilización de una escritura sencilla, menuda, en la que parece dominar el principio de economía, lo estrictamente esencial. La poderosa voz en *off*, que casi resulta hipnótica, carece de todo aquello que pudiera ser adorno o afectación. Como ocurre con la escritura de Borges, en *El muelle* el relato del narra-

Tercera Guerra Mundial». A ello le siguen la imagen de un campanario y del muelle, y el sonido de la megafonía del aeropuerto de Orly, adonde los padres habían llevado al protagonista, de niño, como era costumbre hacer los dominicos en aquellos años. Queda grabada en su memoria la imagen del rostro de una mujer, perturbada por el asesinato de un hombre, cuya muerte crea un momento de confusión en el muelle [fotogramas 02-05]. «Nada distingue los recuerdos de los momentos corrien-

serie de peripecias que articulan una historia laberíntica [Fotogramas 11-15], el narrador nos conduce al desenlace de la historia, trazando un círculo que nos devuelve al principio del filme: «Una vez en el muelle de Orly..., en ese caluroso domingo de preguerra..., en el que ahora podía permanecer, pensó con un poco de vértigo que el niño que había sido..., también debía estar allí, mirando los aviones. Pero primero buscó el rostro de una mujer..., en el fondo del muelle. Corrió hacia ella. Y cuando reconoció

La capacidad poética de su escritura se apoya en gran medida en esa suerte de *bricolaje* audiovisual, resultado del reflexivo cruce de las más variadas fuentes culturales en las que bebe: la fotografía, la pintura, el vídeo, el cómic, la poesía, el pensamiento filosófico, la literatura, la música, etc.

dor prescinde de cualquier información ajena a lo fundamental: se podría afirmar que lo esencial se ilumina al no estar enturbiado por ninguna otra cosa. Escuchamos el sonido de los motores de los aviones mientras vemos la imagen del muelle de Orly, y comienza la música de Trevor Duncan, basada en unos cantos litúrgicos rusos del sábado santo, solemne y misteriosa. La voz en *off* comienza el hipnótico relato: «Esta es la historia de un hombre marcado por una imagen de la infancia. La escena que le perturbó por su violencia, y cuyo significado comprendería años más tarde, ocurrió en el muelle de Orly algunos años antes del comienzo de la

tes, no se descubren hasta más tarde, por sus cicatrices. Sobre ese rostro que tenía que ser la única imagen de paz para atravesar tiempos de guerra..., se preguntaba si lo había visto realmente o si había creado un momento de ternura para sobrellevar el momento de locura que vendría después..., el súbito ruido, el gesto de la mujer..., la caída de un cuerpo..., y el griterío de la gente en el muelle, turbada por el miedo». En apenas tres minutos, el narrador ha sido capaz de exponer el nudo principal del relato, y de despertar en el espectador entre curiosidad y fascinación por la historia contada. [Fotogramas 06-10] Como buen relato borgiano, tras una

al hombre que le había seguido desde las galerías..., entendió que no se podía huir del Tiempo..., y que ese instante que le habían concedido de niño..., y que tanto le había obsesionado..., era el de su propia muerte». La voz del narrador es acompañada por una serie de fotografías fijas que acentúan el suspense, entre las que destaca la poderosa imagen de la mujer mientras contempla la muerte del protagonista [Fotogramas 36-41].

Otro rasgo característico de la escritura de Borges es perfectamente reconocible en *El muelle*: la naturaleza intertextual de todo texto artístico, cómo toda obra es siempre resultado de una

Fotogramas 36-41. El protagonista regresa al muelle (*La jetée*) de Orly

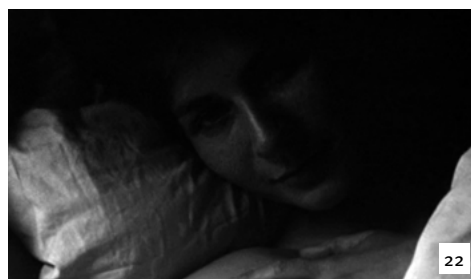




16



21



22

reescritura que entronca con una tradición de textos preexistentes, con los que dialoga. De este modo, en *El muelle* no es difícil escuchar los ecos de la voz hipnótica del narrador de *El año pasado en Marienbad* (*L'année dernière à Marienbad*, Alain Resnais, 1961), de las poéticas imágenes de los cuerpos desnudos, bañados por la lluvia radioactiva, de los protagonistas de *Hiroshima, mon amour* (Alain Resnais, 1959), pero, sobre todo, de *Vértigo* (*De entre los muertos*) (Vertigo, Alfred Hitchcock, 1958), cuyas referencias son claramente explícitas. En efecto, Marker siempre ha confesado su fascinación por el filme de Hitchcock, y por ello, resulta casi inevitable establecer una relación entre la mujer amada/amante del protagonista de *El muelle* y Madeleine, la protagonista de *Vértigo*, objeto de deseo que provoca la fascinación de Scottie.

Fotografía y poeticidad en *El muelle* de Chris Marker

Las referencias a *Vértigo* son bastante evidentes en *El muelle* en muchos más sentidos. Ambos filmes son una meditación sobre el tiempo, el amor y la memoria, ingredientes esenciales de la melancolía. *El muelle* (el muelle, lugar que marca el punto de partida y de llegada del viaje del protagonista), sigue, desde un punto de vista narrativo, una estructura circular (incluso el cabello ondulado de la mujer nos recuerda el de Madeleine, nombre de reminiscencias proustianas, y que cabe relacionar con la cinta de Moebius de los créditos de Saul Bass en el filme de Hitchcock), conectando el pasado y el futuro (el presente para el protagonista) [fotograma 16]. También la referencia al bosque de secuoyas, de la conocida secuencia de

Vértigo, está presente en *El muelle*: en uno de sus primeros encuentros en el viaje en el tiempo, el protagonista pasea con la mujer en el parque, y la sección de un tronco de secuoya le sirve para señalarle que procede del futuro [fotograma 21]. Asimismo, el protagonista de *El muelle*, como Scottie, está obsesionado con la imagen de una mujer. Precisamente, el rostro de la mujer, obsesión fetichista del protagonista (como Madeleine para Scottie), da lugar al único plano con movimiento en la película —un plano de siete segundos, ubicado en el minuto 18:46—, en el que la mujer permanece acostada en la cama, abre los ojos y mira directamente al protagonista (a la cámara, es decir, también a nosotros) [fotograma 22]. Cabe recordar que en la trama de Marker, los científicos descubren que los viajes en el tiempo solo funcionan con personas que tienen capacidad para *rememorar fuertes imágenes*, de ahí la trascendencia de la memoria como uno de los motivos principales de la película.

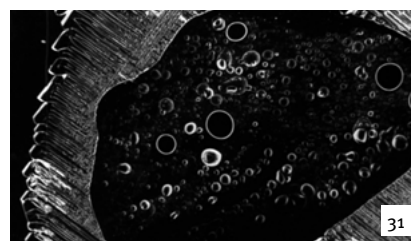
Precisamente, éste es uno de los aspectos centrales que conectan *El muelle* con nuestra reflexión sobre la fotografía como forma de expresión. Decíamos que el filme es también, o sobre todo, una reflexión sobre la naturaleza de la imagen fotográfica. A propósito de la fotografía, Roland Barthes señalaba que «lo que la Fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la Fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente. En ella el acontecimiento no se sobrepasa jamás para acceder a otra cosa: la Fotografía remite siempre el corpus que necesito al cuerpo que veo, es el Particular absoluto, la Contingencia soberana, mate y

Fotograma 16. El peinado de la mujer recuerda el de Madeleine en *Vértigo*

Fotograma 21. Se detienen delante de un tronco de secuoya, donde señala que viene del futuro

Fotograma 22. Imagen del único plano con movimiento de la mujer mirando directamente a cámara

Fotogramas 31-35. El protagonista consigue viajar al futuro



31



32



33



34



35

elemental, el Tal (tal foto, y no la Foto), en resumidas cuentas, la Tuché, la Ocasión, el Encuentro, lo Real en su expresión infatigable» (BARTHES, 1980: 31). Así pues, para Barthes, la fotografía produce una experiencia de desorden, de incomodidad, que provoca en quien la contempla una fuerte contradicción entre nuestra propia subjetividad y lo que parece referir mecánicamente (el referente real). En el relato de *El muelle* nos hallamos ante una continuidad de fotos fijas, suturadas por la pregnante voz del narrador, que resultan absolutamente perturbadoras, punzantes y cautivadoras. Nos hallamos, pues, ante una colección de imágenes que cabría situar en el territorio del *punctum* barthesiano. Frente al *studium*, el *punctum* ha de relacionarse con la experiencia que supone contemplar fotografías íntimas, una fascinación que a menudo no

puede explicarse con palabras: se trata de una suerte de *arrebato* (como el que sufre el protagonista del filme de Iván Zulueta, *Arrebato*, 1980) que solo puede ser experimentado. No en vano se puede afirmar que *El muelle*, en tanto que álbum de fotografías de una historia fascinante, permite comprender el acto de *ver fotografías*, como una experiencia muy cercana a la muerte: «En la Fotografía la presencia de la cosa (en cierto momento del pasado) nunca es metafórica; y por lo que respecta a los seres animados, su vida tampoco lo es, salvo cuando se fotografian cadáveres; y aún así: si la fotografía se convierte entonces en algo horrible es porque certifica, por decirlo así, que el cadáver es algo viviente, en tanto que cadáver: es la imagen viviente de una cosa muerta. Pues la inmovilidad de la foto es como el resultado de una confusión

perversa entre dos conceptos: lo Real y lo Viviente: atestiguando que el objeto ha sido real, la foto induce subrepticamente a creer que es viviente...» (BARTHES, 1980: 139). De este modo, la fotografía afirma la conclusión de un tiempo ya pasado, la imposibilidad de volver atrás, de poder recuperar el referente perdido. Es en ese desgarró vital donde cabe inscribir el *punctum* barthesiano, pero también la propuesta estética de *El muelle* de Chris Marker.

Vemos, pues, que la ambigüedad ontológica de la imagen fotográfica es una clave fundamental para comprender la extraordinaria potencia metafórica y poética de *El muelle*. En efecto, la indeterminación o entropía de significaciones se muestra en el filme de múltiples modos: se omiten los nombres de los personajes protagonistas (la ausencia de nombres todavía facilita más la proyección del espectador con la historia), no se ofrece ningún tipo de explicación mínimamente razonada sobre cómo se realizan los viajes en el tiempo o información alguna sobre la tecnología que los hace posibles [Fotogramas 31-35], y los viajes del protagonista al pasado y sus apariciones no parecen provocar ni una sombra de extrañeza, temor o sobresalto en la mujer.

Pero lo que resulta asimismo muy llamativo es que numerosas imágenes —fotogramas o fotografías— son planos cortos de personas (las piernas del niño sobre la barandilla del muelle de Orly [Fotograma 3], la mujer en primer plano, plano medio o plano americano; la niña situada en primer término cuando el protagonista regresa, adulto, al muelle de Orly [Fotograma 36]; etc.), detalles de objetos (esculturas inertes, la barca en el lago, el gato que mira a la cámara —un animal por el que Marker siente debilidad—, los animales disecados («eternos») del museo de historia natural que visita la pareja, metáfora de la muerte) [Fotogramas 23-30] o planos generales de espacios y lugares (las imágenes de París en ruinas, tras la devastadora guerra, el cementerio, una habitación en la que se encuentran los amantes, las imágenes de la red de gale-

Fotogramas 23-30. La pareja visita un museo de animales *eternos*





Fotogramas 17-20. El fundido encadenado contribuye a hacer más denso y poético el relato

rías donde viven los supervivientes de la guerra), que resultan simplemente intrigantes. Numerosos planos son ligados mediante fundidos encadenados [Fotogramas 17-20], mediante un *montaje lateral*, como diría Bazin, lo que permite construir imágenes de gran densidad significativa (BENSMAÏA, 1988), que tejen una banda-imagen más densa, opaca y compleja a lo que estamos acostumbrados.

Las elipsis, los vacíos entre los planos (fotos-fijas) y los silencios, en definitiva, la indeterminación narrativa de *El muelle* (ODIN, 1981: 147-171) permite componer un relato de claros tintes oníricos, pura entropía que imprime misterio al filme, y que nos hace pensar en la posibilidad de que todo ha sido soñado o imaginado por el protagonista (o por nosotros, sus espectadores). Esa indeterminación a la que hemos aludido es la manifestación de la *poeticidad* en su expresión más clara y explícita: tanto más importante es, en cine, lo que ni se muestra ni se narra (la elipsis, el fuera de campo [GÓMEZ TARÍN, 2006]), que lo que se hace explícito. Sin duda alguna, *El muelle* es un filme que penetra profundamente bajo nuestra epidermis, y que nos invita a hacer nuestras las imágenes y las palabras que evocan todos sus sonidos y fotografías. De este modo, *El muelle* constituye una lúcida reflexión sobre el tiempo, el espacio, la representación y la psique humana (CHAMARETTE, 2008), pero, sobre todo, es una magistral reflexión sobre la propia naturaleza del cine. En este sentido, la obra de Marker y, especialmente *El muelle*, puede contemplarse en la actualidad como un antídoto eficaz contra la banalización de las imágenes que nos rodea. ■

Notas

*El presente trabajo ha sido realizado con la ayuda del Proyecto de Investigación Nuevas tendencias e hibridaciones de los discursos audiovisuales contemporáneos, financiado por la convocatoria del Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Ciencia e Innovación, para el periodo 2008-2011, con código CSO2008-00606/SOCI, bajo la dirección del Dr. Javier Marzal Felici.

** Las imágenes que ilustran este artículo han sido aportadas voluntariamente por el autor del texto; es su responsabilidad el haber localizado y solicitado los derechos de reproducción al propietario del *copyright*. (Nota de la edición.)

1 Sontag parecería coincidir con el lúcido análisis, en clave literaria, que efectúa Italo Calvino en el breve relato *La aventura de un fotógrafo* recogido en *Los amores difíciles* (Barcelona: Tusquets, 1989), donde se narra la historia de un aficionado a la fotografía que acaba siendo fagocitado por su obsesión por la fotografía. El protagonista termina perdiendo el sentido de la realidad, concluyendo su vida completamente aislado del mundo en su búsqueda de la plenitud fotográfica, que para él consiste en fotografiar fotografías.

Javier Marzal Felici (Valencia, 1963) es licenciado en Comunicación Audiovisual, Filología Hispánica y Filosofía y Ciencias de la Educación por la Universitat de València, y máster en Comunicación y Educación por la Universitat Autònoma de Barcelona. Es catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad, director del Departamento de Ciencias de la Comunicación y subdirector del Laboratorio de Ciencias de la Comunicación (LABCOM) de la Universitat Jaume I.

Bibliografía

- AMENGUAL, Barthélemy (1997). Documents. En *Positif*, nº 453. París: marzo 1997.
- BARTHES, Roland (1990). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós
- BAZIN, André (1990). Ontología de la imagen fotográfica. En *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp
- BENJAMIN, Walter (1973). La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica. En *Discursos Interrumpidos I*. Madrid: Taurus
- BENSMAÏA, Réda (1988). Du fotogramme au pictogramme: à propos de *La jetée* de Chris Marker (Quelques propositions pour une analytique future des fondus enchaînés et des fondus au noir dans le film de fiction). *Iris. Revue de théorie de l'image et du son*, 8, 8-31.
- CHAMARETTE, Jenny (2008). A Short Film About Time: Dynamism and Stillness in Chris Marker's *La jetée*. En LINDLEY, Elisabeth y McMAHON, Laura (eds.), *Rhythms. Essays in French Literature, Thoughts and Culture*. Oxford: Peter Lang AG.
- GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier (2006). *Discursos de la ausencia. Elipsis y fuera de campo en el texto filmico*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca (IVAC).
- LEDO, Margarita (2005). Lirismo y melancolía: Chris Marker. En *Cine de fotógrafos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- MARZAL FELICI, Javier (1998). *David Wark Griffith*. Madrid: Cátedra.
- (2007). *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Madrid: Cátedra.
- ODIN, Roger (1981). Le film de fiction menacé par la photographie et sauvé par la bande-son (à propos de *La jetée* de Chris Marker). En CHATEAU, Dominique, GARDIES, André y JOST, François (eds.), *Cinémas de la modernité: film théories. Colloque de Cerisy*. París: Editions Klincksieck.
- ORTEGA, María Luisa y WEINRICHTER, Antonio (2006). *Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker*. Madrid: T&B Editores y Festival Internacional de Cine de Las Palmas.
- POURVALI, Bamchade (2003). *Chris Marker*. París: Cahiers du Cinéma.
- SONSAG, Susan (1981). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa.
- TURIM, Maureen (1989). *Flashbacks in Film. Memory & History*. New York & London: Routledge.
- ZUNZUNEGUI, Santos (2006). El coleccionista y el explorador: A propósito de Immemory. En ORTEGA, María Luisa y WEINRICHTER, Antonio (eds.), *Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker*. Madrid: T&B Editores y Festival Internacional de Cine de Las Palmas.