

El cine y los fantasmas del siglo XX: La tumba de Alexandre de Chris Marker

por Alicia Naput*

anaput@gmail.com

Situando la lectura

La busca en la que se encuadra esta escritura sobre *Le tombeau de Alexandre* de Chris Marker, persigue los signos que puedan revelar cómo la retórica markeriana trama Historia, biografía y memoria; cómo se superponen, se solapan y se cruzan esas dimensiones de la vida y la escritura. Y a la vez nos inquieta cómo ese trabajo ensayístico interroga políticamente el mundo.

La conjetura que sostiene e inspira este trabajo, y que a la vez lo excede, es que una parte significativa de la narrativa ensayística de Marker explora las vidas en proceso de convertirse en Historia. Esas exploraciones reconstruyen unas biografías, discurriendo sobre las formas de subjetivación del mundo que encarnaron y las formas de hacer mundo que protagonizaron.

Pero es preciso subrayar que una de “esas” vidas objeto-sujeto de interés del cine de Marker es su propia vida y, claro está, su mundo y la memoria que lo anima cada vez, en cada horizonte epocal. El yo markeriano se espacializa en el despliegue visual de un mundo convertido en espejo, se busca a sí mismo en el espejo del mundo. Y nos interesa su invitación a participar de esa busca y sus desplazamientos, en la interlocución con otros cineastas, maestros y compañeros de ruta, en relación con las memorias de intelectuales, artistas, militantes y con las diversas textualidades que su cine convoca y enhebra en cada época. Allí se inscriben, sostenemos, desde *Le fond de l'air est rouge* (1977) con la vibrante revisión autocrítica de su tiempo militante, hasta *Une*

* Alicia Naput es magíster en Educación con mención en Filosofía Política de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de Entre Ríos. Investigación en curso: El cine como experimentación estético-política. Aportes a un pensamiento de la *formación*. Es profesora en Comunicación Social y de Prof. y en Ciencias de la Educación de la que además es Coordinadora (UNER); dicta seminarios en la Maestría en Educación (UNER). Publicaciones: “Sueño, alucinamiento y muerte: la América perdida de Serge Leone”, en *El país de los sueños posible* (UNL 2006); “Literatura, Filosofía y Cine” en *La lengua y la Literatura en la escuela secundaria* (UNL-Homosapiens 2011).

tournée d'Andrei Arsenevich (2000), el retrato de Andrei Tarkovski, pasando por *Level Five (1997)*, extraña ficción en la que las voces de una mujer, un ordenador y un interlocutor invisible nos introducen en los juegos de espejos y refracciones de pasado y futuro.

Su ensayística discurre cinematográfica sobre la relación yo-mundo; biografía-Historia, asumiendo reflexivamente las mediaciones que exhiben a un yo/constelación de identificaciones, que habla en los films; y una historia siempre a reconstruirse, desde los diversos registros de las memorias en conflicto. Retóricamente se ofrecen perspectivas dispares sobre un mismo discurso y esas perspectivas actúan sobre los dos principales modos de enunciación, objetivando el que es primordialmente subjetivo (la voz) y subjetivando el que es primordialmente objetivo (la imagen), para producir un universo ficcional como memoria audiovisual. Así, la voz nos guía entre unas imágenes que sabemos recuerdos (Catalá, 2006: 162).

Yendo hacia las imágenes

He pasado mi vida interrogándome sobre la función de la memoria, que no es lo contrario del olvido, sino su anverso. No nos acordamos, rescribimos la memoria como rescribimos la historia. ¿Cómo acordarse de la sed? Marker (Sin Sol, 1982)



Asumiendo nuestro trabajo de pensar con esta obra de Chris Marker un modo de articular e interrogar memoria, política y biografía, nos disponemos a ir hacia las imágenes, esto es, nos disponemos a exponer y transitar la distancia que nos permita, a la vez, focalizar fragmentos de la escritura markeriana y pensar la propia mirada.

Tal como afirma Peter Burke todo lo humano tiene una historia y simplemente necesitamos descubrir cómo escribirla. Parte de ese mundo humano a historizar lo constituyen las narrativas fílmicas. Escribir sobre ellas y con ellas supone para nosotros considerar la imagen cinematográfica con las marcas y la forma de su propia materialidad, de su factura. Esto es: el ojo que

mira/caza (el de la cámara), y el régimen de escritura, la revisión-descubrimiento-acentuaciones-omisiones del proceso de edición-montaje.

Pero justamente como lo afirma Marker, citando a Steiner en la apertura de *Le tombeau d'Alexandre*, las imágenes del pasado construyen-traman la memoria, es decir no habría alguna presencia-persistencia del pasado (sobre todo el siglo XX) sin esta mediación. De ello se sigue que la pregunta por las miradas del pasado, que el cine encarna, involucra no sólo la pregunta por las condiciones de escritura, de puesta en visibilidad del cine, sino por las condiciones de recepción y, más aun, por las operaciones de enmarcar y reenmarcar.

Nuestro tránsito entonces hacia *Le tombeau d'Alexandre* (1993), considera la interlocución de esos mundos, los de la producción de visibilidad y los de la recepción, en el cruce entre memoria y política o mejor, entre las miradas políticas y las políticas de la mirada (conjugadas ambas en pasado y en presente).

Es este un trabajo que se involucra con la Historia en el sentido de problematizar el papel del cine en la construcción-invencción del pasado, de una idea de historicidad y consecuentemente de un modo de proyectarse la Historia en el presente y el porvenir.

Defenderemos la idea de que el trabajo de Marker es tan histórico como político, en el sentido foucaultiano de una crítica de lo que somos, que es, a la vez, análisis histórico de los límites que nos son impuestos y un experimento de la posibilidad de rebasar esos mismos límites. Nosotros le adjudicamos a ese experimento el carácter de una acción política. El carácter histórico y el político no constituyen sino dos dimensiones de la crítica arqueológica de las imágenes del cine que produce Chris Marker. Su politicidad radica en la contribución a la reconfiguración del paisaje de lo común –a su conmoción- con sus formas institucionalizadas de anudar lo visible, lo decible y lo factible. Su trabajo crítico se presenta como una arqueología de los modos de configuración de lo visible y lo decible, y sus efectos inmanentes de invisibilidad y silencio.

Se hace foco en *Le tombeau d'Alexandre*, en la construcción narrativa que le permite a Marker incorporar puntos de vista divergentes sobre la obra del

cineasta soviético Alexander Medvedkin, sobre las condiciones de producción, sobre las creencias compartidas; problematizando -en condiciones epocales- la índole del horizonte de lo visible y lo decible.

Conviene recordar que Alexandre Medvedkin había sido el singular cineasta ruso protagonista de la experiencia del cine-tren en 1932 y autor de una obra maestra, *La felicidad*, que brilló por su ausencia en las enciclopedias de Historia del cine hasta que fuera reconocido y rescatado para el mundo por un conjunto de cineastas de los que Marker formara parte. El grupo de cine político francés Slon (Sociedad de Lanzamiento de obras nuevas) fundando en 1967, recibió a Medvedkin en París en 1971 ocasión en la que produjeron con él *El tren en marcha* (C. Marker), mediometraje en el que se evocaba la experiencia del cine-tren a través de documentos de la época y el cineasta exponía su aventura. Entre 1932 y 1933, en los comienzos del Plan quinquenal, el cine-tren había producido bajo el lema hoy filmamos, mañana exhibimos y bajo dos principios (sostiene Medvedkin): No limitarse a mostrar una crónica pacífica, sino más bien historietas cáusticas, y elaborar su propio tipo de proyección en las que los trabajadores se vieran actuar y discutieran acerca de ello.

En París 1971 Marker y el grupo SLOM se hacían cargo de poner fin al silencio que había cubierto la obra de Medvedkin, desde la producción documental al servicio del estado mayor bolchevique y la revolución, hasta su magnífica ficción *La Felicidad*. En 1993 Chris Marker, nos decía, ponía fin a su propio silencio.

Leeremos en el trabajo de Marker, en consonancia con lo anteriormente expresado, un aporte a los modos de enfrentar, por parte de los historiadores -heurísticamente- el silencio. De algún modo aquella inquietud que expresara De Certeau en la necesidad de interrogarse acerca de aquello que da a cada uno el poder del habla (Burke:2007), se hace presente en el trabajo de Marker, aunque no de manera asertórica sino problemática. Marker se pregunta por los modos de interrogar las imágenes para leer y visualizar el silencio. Aprovechando agudamente aquello de que la gente no guarda silencio acerca del propio silencio, Chris Marker enhebra y enfrenta sus propias miradas,

inscritas en distintas épocas, con los dichos y apreciaciones de los testimoniados, camaradas, familiares, discípulos de Medvedkin, para pensar el sentido de lo dicho, las fronteras, el secreto, el sentido de callar. Más aun, desde el comienzo, Marker coloca su propio silencio como sujeto de tratamiento del film: “tantas veces me pediste que te escribiera...ahora puedo escribirte, antes había que callar demasiadas cosas”

Diálogo con el film

Se cumple el invisible incumplimiento de la Historia.¹

El film se presenta desde el comienzo como narrativa epistolar. Un conjunto de cartas que, de manera singular, Marker dirige a Medvedkin, a nosotros, y a sí mismo, en tanto encarna a la generación de cineastas conocidos como la “Rive Gauge”². Como sostiene François Niney, el film funciona también a la manera de un autorretrato por interpósita persona. Una imagen puede

esconder y /
o habitar
otra, parece
decir el film
desde el
comienzo; la
de
Medvedkin a
Marker, la de
un tren a
otros, o la de
una



revolución, con sus triunfos y derrotas, sus ilusiones, traiciones, heroísmos y cegueras, a otras. Se trata de un “hasta la vista”, que se produce a través de la re-visión³ de las imágenes del propio Medvedkin, las de Marker sobre Medvedkin en 1973 y las de la vanguardia cinematográfica rusa, en diálogo con las voces cercanas a aquella generación y los jóvenes cineastas que

colaboraron en el rescate del “archivo Medvedkin”. Marker nos invita a un viaje donde nos introduce en su re-visión del mito de la revolución rusa, enfrentado a un artista que quería y creía. Y la re-visión cinematográfica parece proponer una pregunta histórica: ¿Pueden las imágenes “vivas” rescatar la realidad? (Niney, 1993: 29)

El título de la primera parte nos ofrece algunas claves de respuesta: “El reino de la sombras”. Allí se recogen las impresiones de Máximo Gorki acerca de su encuentro con el cine. “La noche pasada estuve en el Reino de la Sombras. Si supiesen lo extraño que es sentirse en él. Un mundo sin sonido, sin color (...) No es la vida sino su sombra, no es el movimiento sino su espectro silencioso...”

En ese nombre la “referencialidad” alude a los fantasmas. Habrá que lidiar, con el imposible retorno de algún real prediscursivo, la voz en off articulará tanto la escucha de las voces divergentes, como la detención en las imágenes para interrogarlas. Y las enfrentará a su propio extrañamiento refiriendo a sí misma en otro tiempo. Preguntar por la realidad es interrogar las creencias, su sentido, su lengua y sus silencios. Creemos que aquí, Marker, encarna aquello que agudamente señalara Agamben como mandato de la crítica, en el sentido de arremeter contra nuestras imaginaciones cuando se revelan vacías, incumplidas (Agamben, 2005:125)

En la primera carta, la más extensa, Marker desplegará -a través de su singular poética- las preguntas, las conjeturas, así como las paradojas que atravesarán todo el film. Montaje lateral, como lo llamaba Bazin, del oído al ojo, la imagen no remite tanto a la que la precede o a la siguiente como a lo que se dice. Con la observación de que lo que se dice, la voz, nos reenvía a unas imágenes que son recuerdo. Es decir se reordena no lo informe sino lo sido, cosas-imágenes que en algún momento han sido vivas.

Describamos con algún detalle los primeros minutos de esa primera carta. La imagen de un pequeño caballo a lunares que gira sobre sí da paso enseguida a una foto que remite a comienzos de siglo XX. Es el príncipe Yousoupov, nos dice la voz en off, y agrega: “Esta foto fue tomada en 1900 al año de tu nacimiento ¿Por qué no el día de tu nacimiento? (el zoom nos acerca

al rostro del príncipe) Sería un buen comienzo para una historia en la que el milagro es simplemente otra forma de lo cotidiano”.

Ahora se nos presenta la foto de un Medvedkin joven con cuadro rojo subrayando el rostro. “Un día tu harás películas y él matará a Rasputín” sigue la voz. Nuevamente aparece la foto del príncipe. “Ustedes eran contemporáneos y compatriotas. Pero vivían en dos mundos tan separados”. Ahora el cuadro del plano se divide mostrando dos pantallas, al modo de un álbum abierto, con los rostros de Medvedkin y Yousoupov.

Inmediatamente el cine mudo ofrece la escena de una joven de “otro mundo” que mira entre fascinada y asustada las imágenes de otro álbum. Allí, encerrado en un recuadro oscuro, bailan el campesino de *La felicidad (1934)*⁴ y su mujer; y en la otra página, oficiales vestidos de blanco con sus esposas. Este segundo plano se demora mientras las siluetas se difuminan en sus propios rastros fantasmales. Solo quedan estelas de sombras blancas.

La voz habla ahora sobre imágenes documentales de un desfile Real: “Tenías trece años y los Romanov festejaban su tricentenario. Qué película no mostró esta imagen? ¿Quién la vio? ¿Qué dice el gesto de ese hombre gordo que se toca la frente? La imagen de ralentiza, la voz continúa: “Le indica a la multitud que hay que descubrirse la cabeza cuando pasa la nobleza. Un Maquiavelo ruso hubiera escrito para los poderosos: ‘Dominen, exploten, masacren, pero jamás humillen’” (corte)

Mientras una matrioska masculina gira sobre sí, revelando en cada giro su presencias interiores, la voz expone: “Ya que el deporte de moda es remontar el tiempo para hallar al culpable de tantos crímenes, de tantas desgracias derramadas sobre Rusia durante un siglo, no olviden a ese gordo que antes que Stalin y Lenin les ordenaba a los pobres saludar a los ricos”. De inmediato reaparece la filmación del desfile pero con el oficial gordo bajo un recuadro de color y la imagen se congela unos instantes.

Reaparecen imágenes de *La felicidad*: Funcionarios zarista se acercan escoltados por soldados portando las graciosas máscaras que Medvedkin imaginó para uniformarlos. La voz subraya: “No faltaron esos funcionarios en tu película más bella y más graciosa, La Felicidad. La magnífica secuencia se despliega mostrando al campesino primero acostándose en un improvisado

ataúd. La voz continua: “Todos llegaban cuando tu héroe quería suicidarse porque no soportaba la vida de campesino lleno de deudas” Ahora llega el representante de la iglesia ortodoxa y, finalmente, en un impecable plano general apenas picado todas las fuerzas del orden zarista rodean la pequeña choza del campesino. La voz: “Fue un escándalo, nobleza, iglesia y ejército, todos reunidos en una frase. Sin que supieras cómo resonaría medio siglo después.” Tras un breve primer plano del rostro enmascarado de un soldado con cara redonda, bigote fino en una boca abierta en o y grandes orejas, aparecen los intertítulos, que la voz lee:

“Si el campesino muere: ¿Quién alimentará a Rusia?”

Ahora, en absoluta desventaja, el pobre campesino forcejea con los



soldados que, por supuesto, logran detenerlo. Allí hay un corte y se nos presenta al primer

entrevistado, el joven ruso Nicolai Izlavov que subraya la extravagancia de Medvedkin en relación con aquellas máscaras desopilantes para los soldados de *La felicidad*.

Los dos entrevistados siguientes apuntan, una la singularidad de la mirada de Alexandre, que siempre veía las cosas desde un ángulo distinto del nuestro, y el otro, que Alexandre como artista era típico, pero que su destino no lo fue. Nuevamente Nicolai nos dice que en su biografía hay innumerables páginas en blanco. Bellamente Nicolai narrará la conmoción que sintieron cuando vieron *La felicidad* y mientras presenciemos maravillados y absortos los planos en picado de las monjas con sus hábitos transparentes, él sentenciará con razón: “no concordaba con nuestra idea del cine ruso de los años ‘30”. Los jóvenes se preguntan ¿Quién era?

La imagen del propio Medvedkin responderá que es un campesino como sus ancestros, y como todo campesino se prepara para vivir el mayor tiempo

posible. Es la última entrevista que le hizo Marker. “Unos cinco años más”, remata. Y lo cumpliste, dice Marker. “El único plan quinquenal que ha funcionado”.

Nos gustaría observar que, en este fragmento de la primera carta de Marker a su amigo muerto, se hacen presentes las notas singulares de este trabajo. La revisión de las imágenes para que revelen una verdad silenciada o no vista, por no buscada. Y, por otro lado, el ineluctable fracaso al que se enfrenta quién busque en ellas la revelación definitiva de una personalidad sin fisuras en sus intenciones, sus creencias, sus convicciones. Ninguna imagen resultará definitiva, en relación con la pregunta: ¿Quién fue Alexandre Medvedkin? Y, sin embargo, nunca se abandonará la voluntad de hacerlas hablar, de indagar en lo que dicen y lo que ocultan, lo denunciado y lo silenciado, el modo en que expresan el clima epocal y a la vez, lo exceden, lo contrarían o hasta lo escandalizan.

La interrogación de Marker apunta a las imágenes al modo como nos enseñaba Daney, preguntar no adonde van, sino qué es esto? Y qué muestra eso? Qué dice la ficción de Medvedkin del tiempo de Alexandre?

Más allá de su moraleja stalinista acerca de que la producción colectiva es moral y económicamente superior a la pequeña producción individual o familiar, y más allá los dichos del propio Medvedkin cuando, hablando de su olvidado Cine-tren, subraya con entusiasmo que aquellas eran épocas duras en las que los que defeccionaban debían ser castigados y lo eran, Marker nos conmina a rever *La felicidad* para detenerse en el rostro aterrado del campesino ante las autoridades. Marker nos descubre en la tercera carta, con su interrogación a las imágenes ficcionales en las que Medvedkin se había refugiado tras el fracaso del cine-tren, que ellas hablan del terror. Ignoramos si Alexandre era conciente de lo que hacía ver, nos dice Marker.

Pero volvamos a la primera carta que, junto a las tres siguientes, componen esta primera parte, *El reino de las sombras*. Esta carta contiene como una matrioska a todas las otras y lo es en si. Presenta el trágico destino de Medvedkin, un cineasta dedicado toda su vida a un arte al servicio de la propaganda de un Estado que se enuncia como la Revolución, que lo desconoce y lo silencia. Pero ese cineasta, ¿ha sido sólo víctima de la

dirigencia de Estado? Se pregunta Marker y lo enfrenta en espejo a Issac Babel fusilado por el régimen por sospechar del despiadado absurdo de la colectivización.

¿Hasta dónde se puede caminar con el mal? Se pregunta Marker en esta primera carta aludiendo a las sospechas de colaboración de la iglesia ortodoxa con la KGB, como si fuera un personaje de Welles, como Kane o Macbeth...palimpsestos trágicos, signados por el terror y la decadencia, enlodadas por una historia infame.

Otra vez, el recurso del espejo sirve para presentar, como con el príncipe asesino de Rasputin, a otro viejo artista, Ivan Klosovski. En 1992, Marker, tras visitar la tumba de Medvedkin y encontrarse con la simbólica tumba de los Romanov, recalca en una iglesia para encontrar allí al gran tenor del Bolshoi rezando piadosamente. “Tenía tu misma edad. Cómo hicieron para pasar por todo esto?” se pregunta la voz en el film. En medio de los rezos en la escena de la “resurrección” religiosa Marker se pregunta: “Cenar con el diablo requiere una cuchara larga. ¿Pasaron su vida calculando el largo de la cuchara para llegar a la conclusión de que no había cena?” Pasamos tras un brusco corte a escenas de *La felicidad* en las que un sacerdote pelea sobre un puente con una anciana por un monedero. La voz sentencia: “En ‘La felicidad’ tu imagen del clero era menos dialéctica” Allí comienza una larga digresión.

Se suceden frente a nuestros ojos, los dichos de la hija de Medvedkin, Chongara, sobre la profunda religiosidad de su padre y la hipótesis de Lev Rochal acerca de que Alexandre era muy religioso y que había mudado de una religión a otra tras el triunfo de la Revolución de octubre. “El creía en los ideales de la revolución de octubre”, dice Rochal. Inmeditamente vemos imágenes del film *Aelita* de Protozanov: los ideales de la revolución conquistando el planeta Marte.

El film se desvía luego hacia las historias de Medvedkin en la caballería rusa durante la guerra civil. “Era un ejército romántico. Fue la época más extraordinaria de mi vida”, nos dice, mientras vemos su foto vestido de soldado. Los caballeros rojos de la revolución, mal vestidos, mal calzados pero terribles” Inmediatamente pasamos a una imagen de la portada del libro de Babel “Cavalerie Rouge”. “Otro daría una imagen definitiva de la caballería roja: Issac

Babel. Toda epopeya es la faz clara de una pesadilla” sentencia la voz. Caballos saltando y luego la imagen de Babel. La voz comenta: “Babel, escritor judío de anteojos entre cosacos antisemitas no era romántico”

“Pero también vemos al mundo como una pradera donde las mujeres y los caballos van y viene”, sigue la voz. Imágenes frontales y laterales de caballos se alternan...la cámara se acerca casi hasta tocarlos...Se diría que ese ojo ortopédico es allí presencia fraterna de los caballos... Marker nos ofrece fragmentos memorables de *Arsenal* de Dovshenko. Sobre el lirismo de las imágenes de los caballos en la estepa helada, la voz narra: “El caballo de la tradición rusa, amigo con él se habla.” “-Más rápido valientes corceles” “Los caballos contestan:- te oímos”

Marker nos conduce ahora hacia la experiencia del teatro de caballos de Medvedkin. En el ejército los caballos protagonistas juzgan a los humanos por mal trato, abandono, desatención, olvido. Exitosa experiencia teatral edificante en el ejército, que Medvedkin abandona para dedicarse al cine. Inmediatamente retornamos a Issac Babel. “Uno es aceptado, el otro no” informa la voz.

Sobre el plano dividido en dos con la imagen de Medvedkin y la de Babel a su lado escuchamos: “Imprescindibles los dos, el entusiasta y el curioso, ambos necesarios para recibir la tragedia en estéreo”

Un travelling aéreo barre unas vías del tren regadas de cadáveres. Son siluetas esparcidas en la nieve...La intervención sobre la imagen vuelven espectros las figuras de cuerpos exangües que se difuminan en sombras...Escuchamos un fragmento de una carta de Lenin a Molotov, 1922:

“Ahora que en las regiones hambrientas se comen hombres y que en la rutas yacen miles de cadáveres, debemos requisar los objetos de culto y con energía furiosa y despiadada debemos combatir al clero reaccionario y aniquilar su resistencia con tanta crueldad que durante varios decenios no puedan olvidarlo”

Inmediatamente Marker nos introduce en testimonio de la mujer de Babel mientras vemos imágenes de un monasterio en Kiev. La viuda cuenta cómo se “interrogaba” a los monjes para descubrir donde escondían diamantes.

Tras la extensa digresión volvemos a la Iglesia en la que Marker había encontrado al tenor Koslovski. En 1992, nos recuerda Marker, allí en Kiev el tema era hasta dónde la santa iglesia ortodoxa había colaborado con la (ahora satánica) KGB. Marker persigue en las manos y los rostros los ritos de la religiosidad. “La época de Lenín había terminado, la Iglesia había sobrevivido y todo aquello en cuyo nombre se habían cometido crueldades se hundía definitivamente en el mundo de los signos”

Esta primera carta culmina con una recorrida por la ciudad en la noche, panorámica sobre la gigantesca hoz y el martillo, para retornar al interior de la Iglesia. El anciano cantante reza. Escuchamos: “Creo que además de la liturgia escuchaba las palabras que él mismo había cantado en Boris Godunov cuando interpretaba como nadie el rol del inocente. Primer plano de Ivan joven cantando “Maldita, maldita seas Rusia; llora pueblo ruso, pueblo hambriento”!

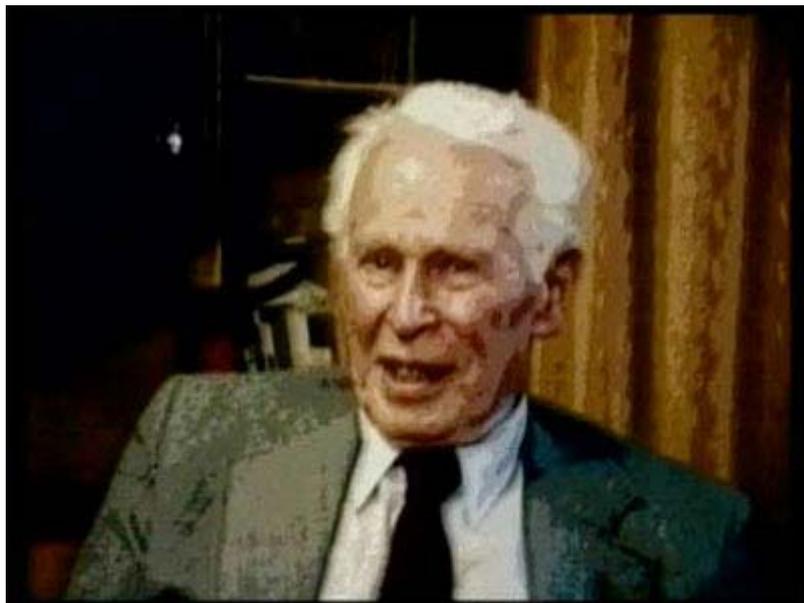
En esta extensa primera carta queremos subrayar algunas claves de lectura que creemos Marker ofrece. El tono irónico tan presente en la frase “El único plan quinquenal que ha funcionado”, como en la aseveración “el entusiasta y el curioso, ambos necesarios para recibir la tragedia en estéreo”, o la observación final sobre Ivan Koslovski., su “inocencia”. Esa historia en la que el poder se juega entre asesinatos, usurpadores e impostores y en la que el tenor cantó el personaje del Inocente que “llora en la escena final sumido en la noche impenetrable, el dolor y el hambre que esperan al pueblo ruso”. Como señala Ranciere el tenor cantó, “inocentemente”, para los oficiales stalinistas durante el siglo XX las fábulas de revoluciones traicionadas y de las penurias de un pueblo destinado al engaño y la subordinación.

Aquí la ironía no sólo está en ese humor del que se dirige a sí mismo, recordando que es la propia historia de Marker y el derrotero de sus creencias lo que es también motivo de revisión, sino que se produce en la puesta en visibilidad de mundos inconmensurables consigo mismos. Saber que, como moscardón que zumba en nuestra oreja, nunca seremos uno con nosotros mismos, aunque jamás podamos abandonar completa y lúcida la ficción-ilusión de una identidad unificada.

Esta ironía tiene una condición trágica, se trata de un saber que no posee potencia correctiva, un saber de lo acontecido, un saber de lo que somos a

posteriori y sin capacidad operante...A la vez, se trata de un saber que exhibe su condición de ser parte de mundos discursivos “todo aquello...se hundía definitivamente en el mundo de los signos”. Estamos “condenados” a la interpretación, al desciframiento, a la escritura y consecuentemente a la traducción de unos signos en otros. Por ejemplo, como señala Ranciere, en la puesta en diálogo, sin tersura, de imágenes de factura muy diversa: las de la épica y la vanguardia soviética de los años 20, el colorido del cine edificante de los años 50 y la estridencia videográfica televisiva de los '90. Estamos condenados a transitar la noche de los signos, *El reino de las sombras*. El cine, definitivamente - nos dirá Marker- exhibe como ilusión aquella promesa de ver aquello que el ojo humano no podría registrar –inaugurando así una mirada nueva- y se hace parte de ese mundo de los signos que, lejos de reponer la presencia del mundo registrado, hace presente un mundo visto, esto es: un ojo y unos ejercicios de montaje. La interpretación es ineludible, inevitable y la vez, nunca definitiva, en la medida que en se reabra la interlocución.

Otra cuestión que se ofrece ya en esta primera carta, que configura todo el epistolario y gran parte de la obra de Marker, es la del coraje de la verdad.



Queremos aludir con esa expresión a que se exhiben allí las derivas de una búsqueda que, al modo de la indagación edípica, asume los costos que conlleva y pone en entredicho la inocencia. Ello no solo cuando revela cómo en sus maestros conviven la genialidad y la ceguera política, sino fundamentalmente, cuando piensa, esto es: cuando interroga las razones, para exhibir las perplejidades, las ambigüedades de las respuestas posibles. El coraje de la verdad no conduce a constataciones, a comprobaciones

categorías, sino al enfrentamiento con los rostros de lo acontecido en la apertura a las formas de otro mundo y otra vida, como decía Foucault; sólo allí puede haber verdad, parece decir Marker también. Por ello creo que el trabajo de la ironía es clave, la que potencia nuestra voluntad crítica a la vez que rasga la adherencia de la mirada fascinada. No hay iconografía resguardada por el culto.

Así, Marker encarna bellamente aquello de que, “El sujeto occidental, ese melancólico en potencia convertido en encarnizado traductor, termina sus días como encarnizado jugador o como ateo en potencia” (Kristeva, 1997: 61) No creemos que sea posible ubicar al cineasta en uno o en otro término de la disyunción, más bien diríamos que nunca abandona definitivamente la voluntad de creer, ni la tentación de jugar con aquello que pretende imponerse con la autoridad del culto.

La segunda carta hablará del vértigo de la Rusia revolucionaria, de la fundación de la URSS y del cine y el arte en general en ese tiempo incomparable. El entrevistado Tolchan, que había sido camarógrafo del célebre Vertov, dirá: “Tenía la impresión de que un torrente gigantesco había derribado una defensa para estrellarse contra la URSS. La guerra civil no había terminado y ya surgían teatros asombrosos y nuevos hombres como Meyerhold, o Eisenstein.”

En ese clima surgían las películas o los trenes, dice Marker. “Películas hechas en la cumbre para enseñar en la base. Documentos filmados en la base para ser convertidos en películas, en la cumbre”. Pero tu tren, sentencia la voz aludiendo a Medvedkin, sería único. Fin de segunda carta.

La tercera carta cierra la primera parte. Este momento de la correspondencia narra desde diversos registros, en una polifonía donde intervienen diversas personas y hablan diversas épocas, la experiencia del cine-tren en los tiempos de la colectivización agraria. Hablan allí, Medvedkin y Marker en la entrevista en París en 1971, durante el auge del cine político del cual Marker será un protagonista, el joven Kolia en los 90, otros cineastas, la viuda de Isaac Babel, la hija del propio Alexandre.

Así la narración transita desde el entusiasmo de Kolia por el hallazgo sorprendente de aquellas producciones de cine tren -en las que Medvedkin había invertido el esquema propagandístico de la revolución: educar a partir de mostrar films producidos “en las alturas” - que se creían desaparecidas, hasta la obsesiva e implacable revisión de *La Felicidad*. Allí Marker interviene en primera persona, buscando en la ficción de Alexandre los mensajes cifrados de la vivencia del terror y orientándonos con su voz: “Antes del obligado final feliz”,

Nos participa de la experiencia increíble y paradójica de la práctica de filmar a trabajadores y campesinos para que se vean a sí mismos, junto a responsables y burócratas, para que discutan y mejoren su trabajo y su vida. “¿Camaradas qué hacen, así tratan su trabajo, su pan?” Mezcla del sueño de la democracia obrera hecho realidad y dispositivo implacable de delación.

Se incluyen, en diálogo, imágenes y testimonios sobre Isaac Babel y su aguda percepción del terror de la colectivización, mientras la condena al olvido de la experiencia del cine-tren conduce a Medvedkin a la imprevisible ficción de *La felicidad*. Otra vez la condena al desconocimiento tras la censura.

La segunda parte, *Las sombras del reino*, exhibe despiadadamente la permanente censura de la burocracia sobre la obra de Medvedkin, al tiempo que somos testigos de la irrupción de su juguetona genialidad y la persistencia de su creencia, al borde de la necedad, en la revolución como curso histórico irrevocable. Pero su historia se trama en la Historia de la URSS con las biografías políticas y artísticas de Vertov, Tolchan, Goldolvskaia y el propio Marker, que se narra acompañando a Costa Gavras junto a Ives Montand para presentar *La confesión* en Moscú, en 1990.

No habrá absolución en medio de *Las sombras del reino*, ni para los fiscales del terror, ni para el cine...ni siquiera para el genial Medvedkin. “En el reino de las sombras hay un extraño juego en espejos”, dice la voz mientras en pantalla dividida vemos a Vichinski y Freisler, fiscales de los procesos estalinistas e hitlerianos, respectivamente. “En 1917 ambos habían estado en bandos enemigos...Vichinski era menchevique y Freissler, comisario bolchevique...” Tras este momento se suceden las metáforas del juego de espejos, reflejos de

reflejos...Luego los procesos, las acusaciones, las persecuciones, los fusilamientos. Tolchan testimonia “Fue monstruoso, algo me decía que el ser humano ya no existía, que podía hacerse con él cualquier cosa...Debo detenerme un momento”. Silencio. Luego la hija de Medvedkin dice que él dudaba y temía. Más tarde, tras un pasaje por la experiencia cinematográfica de la segunda guerra y allí las invenciones de Alexandre, retornamos al presente, 1992. “Era el fin de la utopía, no la de ustedes -dice Marker- sino de la idea de utopía; como si la URSS fuera la depositaria amnésica de una esperanza que hacía tiempo había dejado de encarnar, pero extrañamente moría con ella.” Junto a la utopía, quiere mostrarnos Marker, el lirismo de aquellas imágenes épicas, como los caballos de *Arsenal* y las patéticas escalinatas de Odessa, también había muerto. El Moscú actual nos ofrece la redundancia de la imagen televisiva, en la estridente correspondencia de su miseria y la pobreza sustantiva de las peleas callejeras.

El libro de las imágenes que se habían abierto con *Potemkin*, se cierra, nos anuncia Marker; pero aun nos tiene reservada una sorpresa.

En la última carta sabremos que la absolución definitiva se suspende, Medvedkin no es inocente. En una producción prototípica del cine estalinista encuentra el nombre de Medvedkin. En “*Juventud resplandeciente*” veremos encarnarse el espíritu adocenado y edificante de los desfiles con el colmo de la imagen de un niño disfrazado de policía.

¿Es la respuesta definitiva a la pregunta por quién era Alexandre Medvedkin? “El rompecabezas Medvedkin no es tan fácil” dice la voz.

Se nos muestran imágenes de Medvedkin recibiendo el premio Lenin en 1971. Marker interviene sin disimulo. “Como no encontré el audio le acoplé este, imaginé qué podías decir mientras recibías el premio”, dice mientras se escucha el audio de una de las entrevistas de Medvedkin en su visita a París en 1971, “Nuestra generación –continúa Marker- fue como esas estrellas, agujeros negros que se reducen a algunos centímetros cúbicos y pesan toneladas. Esa imagen podría representar mi vida”.

Inmediatamente después, Marker nos zambulle en el conmovido recuerdo de la conspiración de cineastas de tres generaciones que, en medio del

entusiasmo de otra revolución (la que soñaban y pergeñaban en las postrimerías de los '60) complotaban felizmente para dar a conocer al mundo la obra maestra de Alexandre: *La felicidad*. Marker había conocido en la cinemateca belga, gracias a Jacques Ledoux la obra maestra de Medvedkin y de mano de la "red SLON" la haría circular por Europa, inscribiéndola definitivamente en la tradición del mejor cine, en los tiempos de la resurrección del cine político. ¿Esa Historia también está definitivamente concluida? Sólo en el sentido de un curso inevitable, pareciera sugerir Marker, porque los jóvenes cineastas rusos Marina y Kolia son el relevo, aseguran las lecturas futuras, un porvenir para el archivo.

El final lo ocupan imágenes de Tolchan, en silencio, escuchando su música preferida. Ese fue su pedido, dice Marker. "Ya no volverá a mirar las imágenes con la misma ingenuidad (...) ¿Recordás cuando montaste dos fotogramas por primera vez y lloraste cuando descubriste que decían algo? Hoy la televisión inunda el mundo con imágenes desprovistas de sentido y nadie llora" "¿Por eso Tolchan sólo creía en la música? Al final de nuestra entrevista me pidió que me quedara a escuchar su música preferida...Era su versión del agujero negro: toda la época concentrada en una vida, toda una vida concentrada en algunas notas" La voz se monta en la imagen de Tolchan escuchando su música y, entonces, su rostro es aquella música, oímos para ver.

"Sí, conozco la palabra que muchos usarán para definir a los hombres de esa generación. A ti, a Tolchan, a Vertov: los dinosaurios. Pero fijate que pasó con los dinosaurios... Los niños los aman", dice, mientras en la pantalla una niña sonriente abraza un dinosaurio plástico.

El final resalta la ambivalencia y complejidad del mundo. Allí habitan el homenaje y la chanza, la admiración profunda y el ácido sarcasmo. No podremos eludir, ni nosotros ni los nuevos, la responsabilidad de disputarle la tradición al conformismo, si queremos hacer historia.

Le tombeau de Alexandre expone la condición trágica del modo en que la generación bolchevique de Medvedkin vivió y significó su vida en relación con la Historia de su siglo. En aparente paradoja, como sostenía Steiner para León Trotski, el marxismo puede provocar una disociación de la identidad personal

muy parecida a la experimentada por los personajes trágicos. (Steiner, 2003:407) Ello en la medida que el hecho histórico, el curso de la Historia, es aceptado sobrepasando la intensidad del yo, aun cuando impone destrucción y humillación. La Historia en tanto determinación y curso teleológico es destino y suelo en el que echa raíces el sentido de la propia vida. A fines del siglo XX, parece sostenerse en este homenaje póstumo, la verdad histórica y ese movimiento hacia delante en el que la existencia individual echaba el ancla de su sentido, se revelan como imaginario epocal extinto, el trabajo de interpretar y traducir, que no concluye, reabre esa Historia para los nuevos.

Por eso la obsesión por el archivo de Marker es un trabajo histórico y político. Se trata de la construcción de una narrativa histórica del cine que incorpore puntos de vistas divergentes, lo que supone la búsqueda de los protocolos del silencio que sostuvieron el habla de las diversas épocas del cine, la pregunta por el poder del habla en cada tiempo. Experiencia política en el sentido de asumir, no sólo la dimensión epistémica de la pregunta por la relación entre la narrativa fílmica (las imágenes) y el mundo, sino su politicidad, esto es, la aprehensión de que la vida excede las condiciones normativas de reconocibilidad (entre ellas las discursivas) y esto puede emerger a la visibilidad cuando algún gesto contraría, pervierte, las direcciones y los sentidos en los que las narrativas remiten al mundo. La fuerza performativa de la contrariedad radica en que, a diferencia de la negación totalizante de la contradicción, aquella opera con “un detalle que no va, un disturbio que viene a agrietar la única versión de lo visible y de lo verdadero. Su fórmula sería: ¿Usted cree?; poniendo en juego el deseo y la creencia.” (Vauday, 2008:180)

Breves aperturas finales

En el trabajo de Marker la imagen es traza o ruina, en el sentido benjaminiano. Y como decía Szondi de los escritos de infancia de Benjamin, Marker se acerca a esas ruinas-restos para preguntar/leer qué porvenires se soñaban en aquellos pasados (Szondi, 1974:128) y cuáles persistían como pesadillas aunque el deseo, o el miedo, trabajara para silenciarlas.

El interés por los archivos de la memoria de Marker -origen, principio, autoridad- por la revisión, es una experiencia que podría pensarse en analogía

con la idea de de ascesis de Foucault, como “el trabajo que uno hace sobre sí mismo para dar paso a ese sí mismo que por suerte jamás alcanzamos”. Se trata de un saber singular, menor, asociado a una ética del cuidado de sí. La experiencia de una inquietante vecindad con los espectros de lo acontecido, que convoca al coraje de la verdad, asumiendo la convivencia con lo que la humanidad quiso definitivamente conjurar en el saber de la transparencia y la previsibilidad: aquellos fantasmas.

“Escribir cartas significa desnudarse ante los fantasmas, que lo esperan ávidamente (...) para eliminar en lo posible lo fantasmal entre las personas y lograr una comunicación natural, que es la paz de las almas. La humanidad ha inventado el ferrocarril, el automóvil, el aeroplano, pero ya no sirven, son evidentemente descubrimientos hechos en la época del desastre, el bando opuesto es tanto más calmo y poderoso, después del correo inventó el telégrafo, la telegrafía sin hilos. Los fantasmas no se morirán de hambre, y nosotros en cambio pereceremos” (Kafka, 1976:184)

El cine de Chris Marker, singularmente *Le tombeau d’Alexandre*, puede considerarse archivo y fuente en la producción de protocolos de lectura de las significaciones imaginarias del siglo XX para una Historia cultural⁵ que considere que, en el trabajo de traducción entre el pasado y el presente, no puede excluirse la dimensión fantasmática de lo humano de la que el cine ha sido expresión y fuente privilegiada. Antes de perecer (destino inevitable), en el tiempo del invisible incumplimiento de la Historia, la poética de Marker reaviva los fantasmas que habitan los archivos, figuras del pasado que se alimentan de las memorias de la sed.

Todas las imágenes pertenecen a *Le tombeau de Alexandre* (Chris Marker, 1992).

Bibliografía

Agamben, G. (2005), *Profanaciones*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Burke, P. (2001), "Notas para una historia social del silencio en la Europa Moderna temprana" en *Hablar y Callar. Funciones sociales del lenguaje a través de la historia*, Barcelona: Gedisa.

Catalá, J. (2006), "La forma ensayo en Marker" en María L. Ortega y Antonio Weinrichter *Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker*, Madrid: T&B editores.

François Niney (1993), *Le regard retourné, des "statues meurent aussi" au "Tombeau d'Alexandre"* en *Images Documentaires, 4e Trimestre N° 15*, Paris: Dir. Marie-Annick Poulin, Revue trimestrielle de l'association Images en bibliothèques.

Medvedkin, A. (1973), *El cine como propaganda política*, Buenos Aires: SXXI editores.

Moller, C. (2007) "Entrevista a Peter Burke" en Fernando Colina director *Revista de la Asociación española de Neuropsiquiatría*, Madrid, Vol. XXVII, N 99.

Rodriguez, Barriendos J. y Bentacourt Posadas, A (2007), "Hablar, narrar, callar. Otras voces en la Historia. Entrevista a Peter Burke" en *Revista Alteridades*, enero-junio, año/vol. 17, Mexico: UAM.

Steiner, G. (2003), "Trotski y la imaginación trágica" en *Lenguaje y silencio*, Barcelona: Gedisa.

Szondi, P. (1974), "Los cuadros de ciudades de Benjamin" en *Lo ingenuo es lo sentimental y otros ensayos*, Bs As: Sur.

Vauday, P. (2009), *La invención de lo visible*, Buenos Aires: Letranómada.

Veillon, Olivier-René (1993), "L'image dialectique, sur "Le Tombeau d'Alexandre" de Chris. Marker", *Images documentaires. 4e Trimestre 15. Paris: Dir. Marie-Annick Poulin, Revue trimestrielle de l'association Images en bibliothèques..*

¹ L'image dialectique, sur "Le Tombeau d'Alexandre" de Chris. Marker, par Olivier-René Veillon, la traducción es nuestra. *Images documentaires. 4e Trimestre 15. 1993, Dir. Marie-Annick Poulin, Revue trimestrielle de l'association Images en bibliothèques, Paris.*

² Puede reconocerse a Chris Marker, el enigmático cineasta que escamotea su imagen y su nombre, como parte junto a Resnais y Varda, del grupo al que se denominó la “rive gauche”, aquella denominación que remite a la topología parisina.

³ François Niney juega aquí con “au revoir” a través de “le re-voir”. *Le regard retourné, des statues meurent aussi* au *Tombeau d'Alexandre*

⁴ Este memorable film de Medvedkin narra a modo de fábula cómico-pedagógica las penurias de un campesino, y su mujer, que buscan la felicidad bajo el yugo del régimen zarista. Tras la revolución el mismo campesino se enfrentará, finalmente con éxito, a sus propias limitaciones para aprender las formas de vida colectivas.

⁵ “Al igual que muchos historiadores culturales, me siento muy atraído por la historia de las mentalidades, incluyendo la de los supuestos, las ideas que no sabemos que tenemos, aún suposiciones sobre el futuro, un tema central para historiadores, porque como a Reinhart Koselleck le gustaba sugerir, actitudes hacia el pasado y actitudes hacia el futuro están conectadas (...) como un historiador cultural lo que me atrae aún más es el estudio de los desechos no materiales, ideas o formas de conocimiento que son tomadas en cuenta en un período y rechazadas en otro. Lo que es rechazado ayuda a definir el período. Dime lo que desechas y te diré quien eres. El papel de la historia de la cultura es, en una frase, «hacer la traducción cultural». Entrevista a Peter Burke realizada por Claudia Möller en Rev. Asoc. Esp. Neuropsiq., 2007, Vol. XXVII, n.º 99