

## La mirada que se mira a sí misma *La Jetée* (El muelle) de Chris Marker

Eduardo Laso \*

Universidad de Buenos Aires

---

Recibido: 23/4/2025 – Aprobado: 5/1/2026

### Resumen:

Este ensayo analiza el film *La Jetée* (1962), de Chris Marker, una obra de ciencia ficción realizada casi exclusivamente con fotografías fijas. Explora cómo Marker utiliza la fotografía como "huella del pasado" para reflexionar sobre la memoria, el tiempo y el deseo. La trama, centrada en un hombre marcado por una imagen de la infancia, se interpreta como la búsqueda de un recuerdo encubridor que vela un horror estructural: el encuentro con la propia muerte. El texto destaca la relación de la obra con *Vértigo* de Hitchcock, subrayando la obsesión por recuperar al "objeto perdido". La fascinación por la imagen es mortífera; al no poder transformar la imagen en escritura y lectura, el protagonista queda atrapado en una espiral pulsional que culmina en su afánisis (muerte del sujeto) al intentar hacer presente lo que es, por estructura, una ausencia.

**Palabras clave:** Fotografía, Memoria, Recuerdo, Letra.

### Abstract:

#### The gaze that looks at itself.

This essay analyzes Chris Marker's film *La Jetée* (1962), a science fiction work made almost entirely from still photographs. It explores how Marker uses photography as a "trace of the past" to reflect on memory, time, and desire. The plot, centered on a man haunted by a childhood image, is interpreted as the search for a hidden memory that conceals a structural horror: the encounter with his own death. The text highlights the film's connection to Hitchcock's *Vertigo*, underscoring the obsession with recovering the "lost object." The fascination with the image is deadly; unable to transform the image into writing and reading, the protagonist is trapped in a pulsional spiral that culminates in his aphanisis (the death of the subject) as he attempts to make present what is, by its very nature, an absence.

**Keywords:** Photography, Memory, Remembrance, Letter.

---

\*lasale\_2000@yahoo.com



## Alias Chris Marker



### Una de las pocas fotos de Chris Marker junto a uno de sus queridos gatos

Christian François Bouche-Villeneuve –alias Jacopo Berenzini, Michel Krasna o Hayao Yamaneko–, fue un escritor, fotógrafo y realizador de cine francés, más mundialmente conocido bajo el pseudónimo de Chris Marker. De él se ha dicho que era el más célebre de los cineastas desconocidos, dado que casi no existen registros fotográficos suyos, y que las pocas entrevistas que brindó se hicieron a través de cartas. Su elusividad llegó a fomentar la duda de su existencia, como el mito de que su nombre sólo fuera una marca bajo la que se agrupaban varios cineastas.

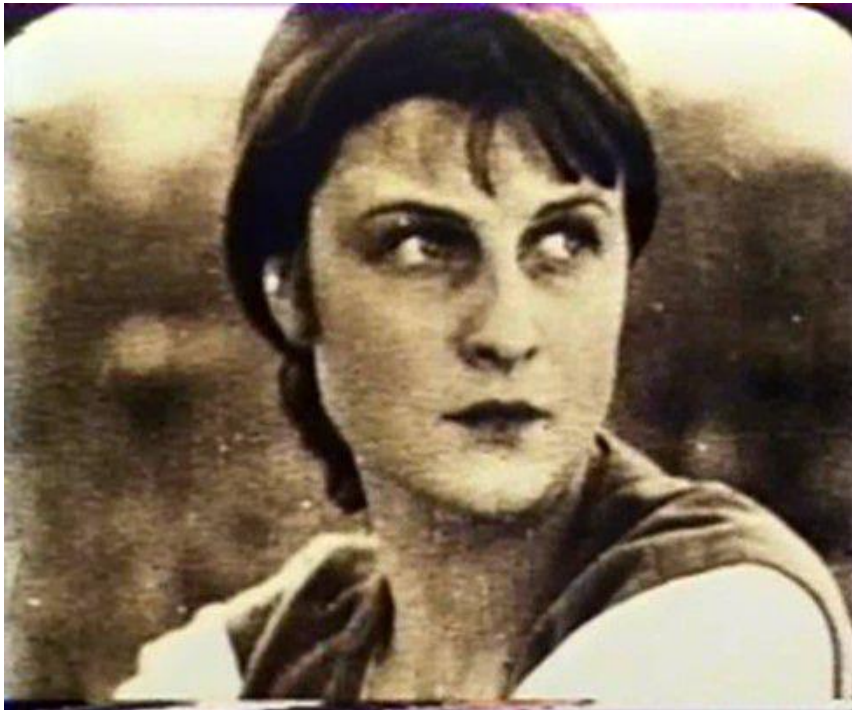
A partir de los años cincuenta, Marker desarrolló una sorprendente variedad de películas como parte del grupo francés *Rive Gauche* junto a Agnès Varda y a Alain Resnais. Con este último realizó el polémico documental contra el colonialismo *Las estatuas también mueren* (1953), y colaboró en *Noche y niebla* (1956), una crónica sobre los campos de concentración nazi. Sus “ensayos cinematográficos” o documentales “subjetivos” en los que plasmó sus experiencias y reflexiones políticas y etnográficas, innovaron el cine documental. Fue un pionero en el uso de las instalaciones multimedia y tecnologías digitales, combinando cine, fotografía, super-8, vídeo, televisión, video instalación, o cd-rom, para borrar las fronteras entre documental y ficción, cine y fotografía, imagen y palabra. Son especialmente destacables *Dimanche à Pekin* (1956), *Lettre de Sibérie* (1957) y *Sans Soleil* (1983). De ahí que su obra desafíe las clasificaciones: son ensayos en los que se aúnan documental, poesía y la subjetividad del autor, en los que se exploran los límites de los lenguajes y medios audiovisuales, mientras reflexiona sobre el tiempo, la memoria y la imagen desde una toma de posición políticamente comprometida.

Marker alcanzó reconocimiento internacional con *La Jetée* (1962), su única obra de ficción. Se trata de una de las películas más extrañas y bellas de la historia del cine. Hecha casi enteramente con fotogramas fijos, su trama de ciencia ficción es un eco de la actualidad de su época: la guerra fría, la amenaza de una guerra nuclear, y los crímenes de guerra del ejército francés durante la lucha de independencia de Argelia. La sencillez aparente de su propuesta estética encierra una complejidad que ha generado cientos de ensayos y libros dedicados a analizarla desde el punto de vista tanto formal como de contenido: el cuestionamiento de la esencia del cine como registro del movimiento, la problematización de la relación entre imagen y realidad, los vínculos entre el pasado, la memoria y la historia, los viajes en el tiempo, las referencias a los mitos de Orfeo y Eurídice, Icaro y Edipo, y a la película *Vértigo* de Alfred Hitchcock. Desde la perspectiva del psicoanálisis, el film de Marker despierta particular interés, por vincularse con los temas del fetichismo de la imagen y lo que ella vela, el fantasma como soporte del deseo, la pulsión esópica, el amor y el esfuerzo por recuperar el objeto perdido, la relación entre trauma y recuerdo, la oposición entre imagen y letra, la compulsión a la repetición y la pulsión de muerte.

### **Un fetichismo de la imagen**

Marker relata que siendo muy joven hizo un corto de su gato Riri mediante fotos, y se la proyectó a un compañero de escuela. Luego de verla, el amigo le dijo: “se supone que las películas se mueven, estúpido. Nadie puede hacer una película con fotografías”. Como remate de la anécdota, agrega: “Pasaron treinta años e hice *La Jetée*”. Lo primero que resalta este corto de 29 minutos, es su montaje de imágenes fijas, anudadas mediante una trama gracias a una voz en off que explica lo que vemos. Se trata de una exploración del vínculo entre tiempo y memoria a través de la imagen fotográfica aplicada al cine. ¿Por qué la fotografía? Porque las fotos desde su origen se constituyen como huellas del pasado en imágenes. Susan Sontag señala que “transmutan en un instante el presente en pasado, la vida en muerte”.<sup>i</sup> A diferencia de la escritura sobre acontecimientos o personas, que no es más que interpretación (igual que los cuadros y dibujos), las imágenes fotográficas “menos parecen enunciados acerca del mundo que sus fragmentos, miniaturas de realidad que cualquiera puede hacer o adquirir”.<sup>ii</sup> Ellas se hacen soporte de la suposición de que lo que allí vemos, sucedió. Simulan así una relación más “objetiva” y precisa con la realidad visible. Como tales, se aproximan a las huellas de la memoria, que también conserva lo vivido en imágenes. En *La Jetée* “vemos” la memoria del personaje a través de fotos, en una equivalencia entre imagen y recuerdo que participa de lo que la fotografía tiene de pseudopresencia y marca de ausencia. Esta presencia de una ausencia estimula la ensoñación y la añoranza, al evocar la percepción de lo ido e inalcanzable, estimulando al deseo.

Años después de *La Jetée*, en *Immemory* –un cd-rom que compila imágenes y textos– Marker cuenta lo que constituyó para él su “acontecimiento originario”: la visión del rostro de la actriz Simone Genevois en un film de 1928. De los efectos de esa marca libidinal indeleble en el recuerdo, confiesa:



*“Esta es la imagen que le enseñó a un niño de siete años cómo un rostro que llenaba la pantalla era de golpe la cosa más hermosa del mundo, algo que regresaba sin cesar, que se mezclaba con todos los momentos de la vida, de la cual decir el nombre y describir los rasgos se convertía en la más necesaria y deliciosa ocupación –en una palabra, lo que era el amor. La elucidación de estos síntomas extraños vino más tarde, al mismo tiempo que el descubrimiento del cine, por lo tanto, para este niño convertido en adulto, el cine y la mujer se convirtieron en dos nociones absolutamente indisolubles, y una película sin mujer le resulta tan incomprensible como una ópera sin música”.*<sup>iii</sup>

Susan Sontag plantea que así como la fascinación ejercida por las fotografías es un recordatorio de la muerte, también es una invitación al sentimentalismo, ya que “transforman el pasado en un objeto de tierna reminiscencia, embrollando las distinciones morales y desmantelando los juicios históricos mediante el patetismo generalizado de contemplar tiempos idos”.<sup>iv</sup> En el caso de Marker, a la fascinación por la imagen del rostro originario de Simone Genevois, responde desplazando y multiplicando los rostros de otras mujeres a lo largo de su obra, desde el obsesionante de la protagonista de *La Jetée*, a las imágenes de mujeres de *Immemory*, o la sección *Faces* de la instalación *Silent Movie*. La imagen del rostro femenino funciona como el centro de una espiral imaginaria hitchcockiana que atrae y amenaza devorarnos, generando la necesidad de un comentario incesante, en un movimiento de la palabra a la imagen, causado por la representación nostálgica de una ausencia. Marker pone la imagen fascinante como inicio y fin de un discurso donde las palabras se esfuerzan inútilmente por alcanzarla, en una dirección opuesta a la del psicoanálisis, que va de la fascinación por la imagen (del recuerdo, de la fantasía), a su lectura y caída.



En Marker, la obsesión en torno de una imagen de infancia se presenta como una captura imaginaria de la felicidad ubicada en un tiempo anterior mítico, por la que se siente una melancólica nostalgia. Al inicio de *Sans Soleil*, por ejemplo, vemos a tres niños caminando por una carretera en Islandia. Llama a esta escena “una imagen de felicidad”. Como en *La Jetée*, la imagen pretende capturar la felicidad en una suspensión espacio-temporal que pertenece tanto al pasado recordado, como al futuro imaginado y deseado. Una imagen de la que estamos afuera en calidad de espectadores. En el presente está la ausencia y sólo resta la añoranza y el consuelo del trabajo de rememoración, que para Marker sólo puede hacerse con la imagen, ya que hace presente el pasado y la historia, y participa de la vida y de la muerte. La mirada melancólica de Marker se aferra a las imágenes del pasado, a las que hay que darles vida hablando de ellas. Es la obsesión de Orfeo que trata de revivir al cadáver de Eurídice: ella representa el extremo de toda imagen hacia el cual tiende el deseo, ya que su belleza vela su más allá: el vacío tras el brillo fálico.

### Foto-novela

Plasmar *La jetée* mediante fotografías en las que el movimiento está suspendido, es consistente con el tratamiento que Marker hace del tiempo y la memoria, la presencia y la ausencia, la vida y la muerte. Sólo que formalmente una “foto-novela” de imágenes fijas es una contradicción cinematográfica. Un cine sin movimiento que cuestiona lo que tradicionalmente se ha considerado su esencia.<sup>v</sup>

André Bazin sostenía que las raíces del cine estaban en la fotografía, a la que le atribuía la capacidad de trascender la muerte.<sup>vi</sup> Mientras que la fotografía embalsama un instante en el tiempo, el cine captura la duración temporal y el cambio. En ambos casos, se fija mecánicamente la huella de la luz en un soporte estable, registrando el mundo de manera automática, sin aparente intervención de la mano humana.

Jean-Luc Godard decía del cine, que era “la verdad a 24 fotogramas por segundo”. Laura Mulvey le respondió que es “la muerte a 24 fotogramas por segundo”. Es que el cine es imagen y no vida. Para Susan Sontag, “Todas las fotografías son *memento mori*. Hacer una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa. Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan la despiadada disolución del tiempo”.<sup>vii</sup> En esa misma línea, Roland Barthes señala que toda fotografía está marcada por un encuentro con la muerte.

La fotografía congela para siempre los momentos de la vida que fluyen temporalmente. El cine en cambio fija la fluidez del mundo real en una apariencia de movimiento, mediante el recurso de proyectar 24 fotogramas fijos que se suceden por segundo. Si la fotografía parece ponerse del lado de la inmovilidad y la muerte, mientras que el cine simula la movilidad y la

vida, la obra de Marker propone la articulación entre ambas: imágenes que permitan una inmixción entre la vida y la muerte, el movimiento y la quietud, en el esfuerzo de retornar a las imágenes del pasado para insuflarles vida y, así, redimir las.

En *El mensaje fotográfico*, Roland Barthes<sup>viii</sup> señala que todas las reproducciones de la realidad –dibujos, pinturas, cine o teatro– desarrollan, junto a su contenido analógico, un mensaje suplementario que es el estilo o “tratamiento” de la imagen por parte del autor, cuyo significado estético o ideológico remite a determinada cultura de la sociedad que recibe el mensaje. La fotografía, en cambio, se presenta como un análogo mecánico de lo real, siendo la única reproducción de la realidad que estaría constituida por un mensaje “denotado” carente de código. La inevitable connotación le es externa y posterior: proviene de la lengua desde donde interpretamos lo que vemos en una foto, dado que toda lengua connota lo real con algún sentido. Sin embargo, existe una retórica de la fotografía que produce mensaje connotado, la que se manifiesta en los diferentes niveles de producción que lleva a cabo el fotógrafo (tratamiento técnico, encuadre, compaginación) imponiendo un segundo sentido al mensaje analógico de la foto. En *La Jetée*, por ejemplo, el encadenamiento de las fotos produce un efecto de sentido que no se encuentra en ninguna de ellas individualmente. A lo que se agrega la palabra –escrita y oral– que atribuye significados a las imágenes, hasta el punto de parecer denotados por ellas (por ejemplo, las fotos de ciudades arrasadas de la Segunda Guerra Mundial son resignificadas por el narrador como imágenes de la destrucción de París por bombas atómicas).





Philippe Dubois señala que el rechazo de Marker a la oposición fotografía/cine, termina produciendo *cinematogramas*, un concepto híbrido que participa de ambas.<sup>ix</sup> Así, por ejemplo, el muelle del aeropuerto de Orly al inicio, es una foto del aeropuerto. El travelling que vemos se realiza ante la imagen fotográfica, subvirtiendo la clásica enunciación cinematográfica en la que lo registrado por la cámara sería lo real del aeropuerto. Lo que la cámara registra es así un registro segundo: el registro de una foto que registra el aeropuerto de Orly. De modo que el lugar de lo real en el cine en el sentido que planteaba André Bazin, es sustituido por la imagen de una fotografía que pasa a ser filmada. Modo de explicitar que la realidad es, para nosotros, imaginaria.

### Memoria y recuerdos encubridores

Marker realiza documentales y films-ensayos que esperan ser al mismo tiempo fragmentos de una memoria colectiva. En *La Jetée* reproduce la fragilidad de la memoria y las lagunas del recuerdo mediante un fotomontaje que parece homologar al sistema de la memoria que Freud teorizó: huellas mnémicas concebidas como restos de percepciones de lo visto y oído. Imágenes de lo vivido en el pasado, conservadas en el archivo de la memoria. Facilitaciones permanentes que permanecen en lo inconsciente, y que pueden ser cargadas nuevamente, para recordar esa imagen conservada. Las huellas mnémicas, las imágenes de la memoria, están fuera del tiempo. Son como fotografías fijas, que deben ser cargadas para que devengan conscientes. Se trata de un material siempre disponible para que el empuje del deseo reprimido e infantil le permita acceder a la conciencia.

En *Sobre los recuerdos encubridores*, Freud señalaba que los sucesos de nuestros primeros años infantiles dejan huellas indelebles, siendo los contenidos más frecuentes las ocasiones de miedo, vergüenza o dolor físico, o también acontecimientos importantes como enfermedades, muertes, o el nacimiento de un hermano.<sup>x</sup> Cuando los recuerdos infantiles resultan incomprensibles que se hayan conservado debido a que son nimios, la razón es que la escena se conservó incompleta en el recuerdo, siendo los elementos olvidados aquello que la hizo digna de ser recordada. Siempre que en un recuerdo aparece la propia persona como un objeto entre otros, puede considerarse esta oposición del sujeto actor y el sujeto evocador como una prueba de que la impresión primitiva ha experimentado una elaboración secundaria, como si una huella mnémica de la infancia hubiera sido retraducida en una época posterior al lenguaje plástico y visual. Freud señala que todas las fantasías tienden a constituirse en recuerdos infantiles, en la medida en que el contenido de la huella mnémica ofrezca puntos de contacto con la fantasía. Se constituye así un *recuerdo encubridor*, porque su valor mnémico no se debe al propio contenido, sino a su relación con otro contenido reprimido. En *Psicopatología de la*

*vida cotidiana*, directamente dirá que los recuerdos infantiles llegan con total universalidad a adquirir el significado de recuerdos encubridores, porque si bien lo percibido se inscribe en la memoria en forma de huellas mnémicas, es desde el deseo reprimido, infantil e indestructible que son cargadas para cifrar no lo real acontecido del pasado, sino el deseo. Se trata del investimento de las imágenes de lo vivido, restos vistos y oídos, para formar representaciones-cosa (que velen lo real de la Cosa como falta estructural). De esa manera la imagen del pasado que se recupera en la consciencia cobra valor de escritura. Está hecha menos para representarnos una escena de nuestra historia, que para intentar decir algo del deseo mediante imágenes. Cuando la huella mnémica es cargada por el deseo inconsciente, deviene cifra de la Cosa estructuralmente perdida, su borde literal, letras a la espera de que puedan ser leídas.

Roland Barthes se preguntaba por la posibilidad de que una imagen fotográfica pudiera estar más acá del lenguaje, o sea, una denotación fotográfica pura sin connotación. De existir, serían las imágenes traumáticas, dado que el trauma deja en suspenso el lenguaje y bloquea la significación.<sup>xi</sup> Ahora bien, *La Jetée* es un film organizado en torno de un recuerdo de infancia que es una imagen traumática, y toda la película, así como el periplo del protagonista por alcanzar su objeto, concluye cuando ese recuerdo perturbador y enigmático alcanza finalmente su significación, que coincide con su realización.

Al inicio del film el relator nos habla de una escena del pasado, convertida en una imagen de infancia, para un hombre que se convirtió en adulto. Nos dice: “Esta es la historia de un hombre marcado por una imagen de infancia”, anticipando que veremos la historia de una imagen, así como las imágenes de la historia de un hombre marcado por ella.<sup>xii</sup> *La Jetée* es la historia de un hombre marcado por su memoria traumática, la fijación del deseo y su repetición como fantasma.



### **Hélène Châtelain en *La Jetée*, de Chris Marker**

Pero al ver esta imagen de infancia que se anticipaba como violenta y perturbadora, no nos lo parece. El lugar del muelle de Orly es representado como la imagen fría y abstracta de un plano proyectivo que apunta a un punto en el infinito, al fondo del cual está la imagen bella y fascinante de una joven mujer.



El relator nos dice que el muelle es un lugar en el que los domingos los padres llevan a sus hijos a ver despegar los aviones. El muelle es presentado como un escenario en que se va a ver. El modo en que Marker lo muestra se vuelve soporte y metáfora del acto mismo de mirar: como un plano proyectivo con el punto del infinito donde se ubica un sol blanco que, posteriormente es ocupado por el rostro de una mujer. La mujer en el extremo del muelle como centro visible de esta escena, viene a ocupar espacialmente el punto de fuga del plano proyectivo. Se trata del rostro de una joven que es al mismo tiempo la memoria de un amor inocente desde la mirada de un niño y el recuerdo de un adulto, que sólo es perturbada por una confusión de ruidos, gritos y gestos enigmáticos. Al final de esa secuencia de recuerdo, vemos el rostro de ella angustiada, y se adivina la caída de un hombre.



El protagonista llega a preguntarse si lo recordado existió realmente o si sólo lo imaginó para aminorar los terribles momentos que vendrían después. Que en esta ficción es la guerra atómica y la destrucción del planeta. La imagen bella funciona como velo al horror. Pero también, como veremos, como límite al encuentro con la Cosa, y como cifra del destino.

Se trata de una escena que el personaje no comprende, y que navega ambigüamente entre recuerdo y fantasía. Cumple así con todas las condiciones de lo que Freud llamaba recuerdo encubridor: una huella mnémica que se presta a ser cargada por fantasías. El problema en *La Jetée* es qué hacer con esa imagen obsesionante del pasado. Frente a un mundo devastado, los triunfadores de la Tercera Guerra Mundial tienen alguna idea al respecto: emplearla para viajar en el tiempo y encontrar recursos para sobrevivir. Si Freud señalaba la incompatibilidad estructural entre huellas mnémicas y percepción, el experimento al que son sometidos los sobrevivientes del apocalipsis nuclear en *La Jetée* consiste en intentar anular tal incompatibilidad: “... ahora se concentraban en algún recuerdo muy arraigado. Si eran capaces de revivirlo, quizás podrían formar parte de él”. Se trata de una doble anulación: eliminar la separación entre huella mnémica y percepción, y entre pasado perdido y su inscripción.

A la inversa de la realidad virtual, donde se trata de que ciertas imágenes cobren “cuerpo” y aparenten ser la realidad para el sujeto, en *La Jetée* se trata de que sea el cuerpo del sujeto el que cobre consistencia, fisicidad, en el campo de una imagen. Que allí donde la huella viene en lugar de *das Ding*, donde el cuerpo se ausenta para quedar fijado un representante-representativo, que el cuerpo retorne y coincida con la huella misma, que la ausencia se haga presencia.

Pero los sujetos sometidos a esta la prueba terminan muertos o locos. Tratándose de un experimento de retracción de la libido, no es lo mismo que ésta se dirija a cargar el fantasma inconsciente o el propio cuerpo. Pese a tratarse de una ficción, el planteo es consistente con la diferencia estructural entre neurosis y psicosis. La psicosis no logra hacer de la Cosa una marca de la falta que vacíe al cuerpo de goce con la que opere la compulsión a la repetición por vía de la diferencia entre lo buscado y lo hallado. Como consecuencia de lo cual, durante el brote psicótico, el movimiento de retracción de la libido se localiza en un cuerpo despedazado, que comienza a sufrir.



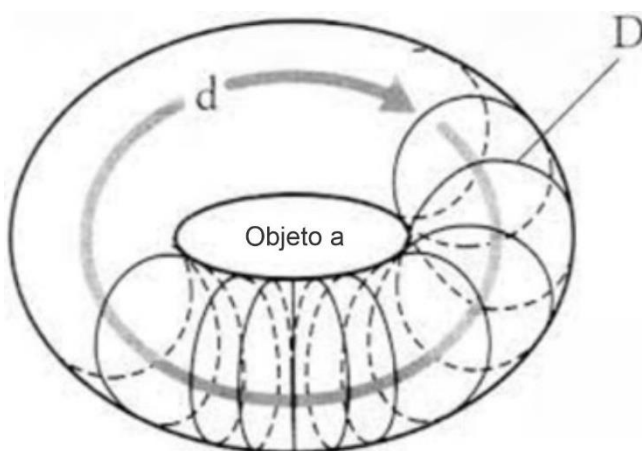
¿Por qué el personaje principal del film no sucumbe también a la locura? Los experimentadores lo eligieron por tener la fijación a un recuerdo. La imagen obsesionante de una mujer, hecha de la estofa del fantasma, permite hacerse soporte del sujeto de deseo ligado a un objeto, y no sucumbir así a la locura.

### **Viajar en el tiempo y en la memoria**

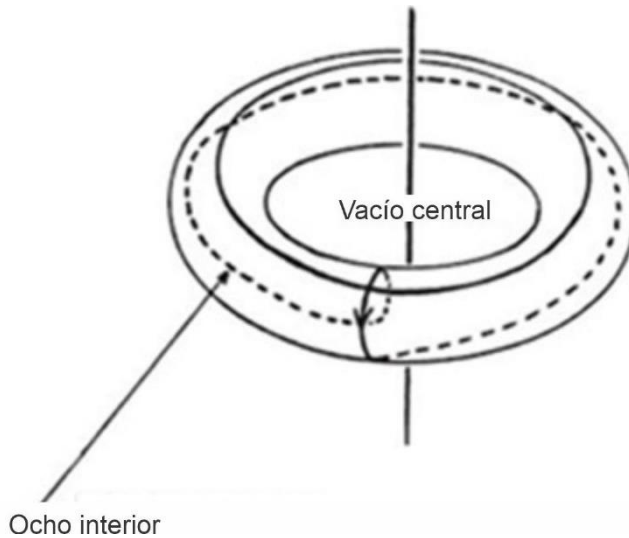
El pasado perdido se recupera como rememoración. Recordar es recuperar lo que del pasado quedó como huellas, siendo la historia el trabajo simbólico de lectura de las huellas del pasado. Al relatar su historia, el sujeto cuenta aquello que lo marcó, haciendo de dichas marcas, presencia simbólica –y no real– de una ausencia. En el Seminario I, Lacan plantea que *"La historia es el pasado historizado en el presente, porque ha sido vivido en el pasado. ... El camino de la restitución de la historia del sujeto adquiere la forma de una búsqueda de*

*restitución del pasado*".<sup>xiii</sup> En otras palabras, si el sujeto busca restituir el pasado, lo que consigue es una restitución de la historia en tanto relato. *La Jetée* en cambio gira en torno de un viaje en el tiempo, que es al mismo tiempo un viaje a las imágenes conservadas en la memoria, en el afán de restituir el pasado, en vez de recuperarlo como simbolización del mismo.

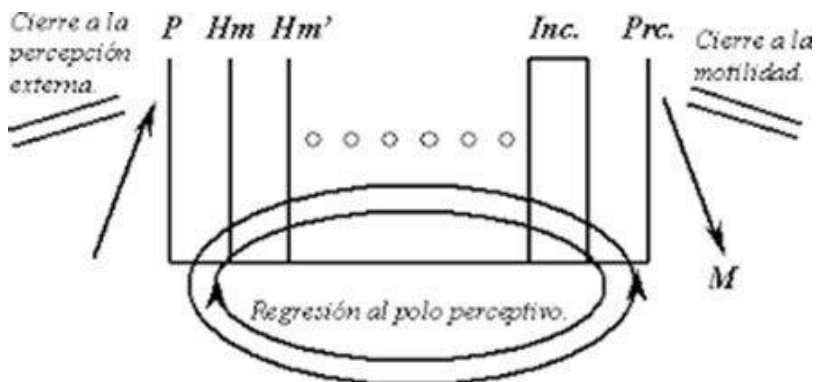
Los viajes en el tiempo son un tema frecuente en los relatos de ciencia ficción. La mayoría de estas historias ponen en juego la fantasía neurótica de recuperar lo perdido. Hay dos modos típicos de aproximarse al tema. Por un lado, ficciones en las que el pasado se presenta como un destino ineluctable, fijo y definitivo. El personaje viaja al pasado para cambiar el presente, sin saber que sus acciones formaban una parte indispensable en la producción de lo que quiere modificar. El tema del viaje en el tiempo se torna así una variación en clave fantástica de la tragedia de Edipo: el héroe que intenta evitar su destino pero que con sus acciones no sabe que lo realiza acabadamente. En estas ficciones, el tiempo se presenta topológicamente como un bucle dentro de un toro. La topología del bucle es homologable al esquema del circuito de retorno pulsional ( $\$ \diamond D$ ), en donde se busca volver temporalmente a la primera experiencia de satisfacción para alcanzar una identidad de percepción que cancele la tensión que la originó. Goce repetitivo que gira en torno de una falta irreductible, aquí representada por el vacío central del toro, permaneciendo recurrentemente circulando por el mismo circuito de fijación temporal, en el esfuerzo imposible de cancelarla. El deseo (d) es causado por un objeto que permanece como agujero real por fuera de todo alcance (objeto a).



En otras ficciones el pasado puede ser cambiado, alterando así el presente y el futuro. En estos relatos, el pasado puede ser reescrito a partir del acto de un sujeto que, conociendo la serie temporal de causas y efectos, se introduce en ella como un excedente que opera un corte para iniciar una serie nueva. Produce un acto que corta con el circuito recurrente del tiempo, siendo ahora el acto mismo lo que adquiere la topología del ocho interior.



Desde el psicoanálisis, el tiempo no es el despliegue lineal y continuo de una flecha que va del pasado al futuro. Consideremos, por ejemplo, el esquema del peine con el que Freud representó un modelo del aparato psíquico.



El aparato presenta una orientación espacial y temporal que va desde el polo perceptual hacia el polo motor. La percepción está en disyunción con la memoria. La recepción de estímulos del polo perceptual deja en el aparato huellas mnémicas (Hm) que van configurando el sistema de la memoria. Estas inscripciones preceden en el tiempo a la formación del inconsciente. Ahora bien, el aparato puede recorrerse en sentido inverso. Es lo que Freud llama regresión al polo perceptivo. En esa dirección, se convierte en un aparato de alucinar. El deseo inconsciente, que desconoce el tiempo y es el motor del aparato, tiende a alucinar su objeto en el intento de repetir la satisfacción primaria. La diferencia que se reencuentra en la realidad respecto de lo deseado es la de la imposible identidad de percepción en que se articula el trauma.

En su texto "La negación", Freud señala que el juicio de existencia tiene como condición de posibilidad el juicio de atribución, que implica una pérdida de goce solidaria de la discontinuidad temporal. El juicio de existencia significa el hallazgo de objeto como re-hallazgo, como aun existiendo. Se trata de recuperar el objeto supuestamente perdido, y de encontrarlo en la realidad. Un recuperar lo que en el fondo nunca se tuvo, ya que la falta de objeto es estructural, efecto de la entrada del viviente en el lenguaje.

La castración plantea al sujeto otra estructura temporal a la del tiempo cronológico. La falta en ser que introduce el lenguaje en el viviente, reenvía al sujeto a un origen mítico supuestamente perdido, por la vía de los circuitos facilitados del goce pulsional. El corte funda la serie temporal, al marcar la ausencia como la falta. La repetición actualiza la función de la falta en la serie repetitiva. Lo que repite es el desencuentro, dando consistencia al fantasma de un origen perdido que alimenta la nostalgia.

En sus viajes en el tiempo a través de la memoria, el personaje de *La Jetée* vive el pasado desde el interior de la conciencia. Frente a la lógica lineal del tiempo, Marker propone una serie de instantes autónomos, sueltos, heterogéneos a los que se puede volver. Un tiempo sin cronología, simultáneo, hecho de la yuxtaposición de instantes nacidos de la suspensión temporal del mundo a través de la imagen.<sup>xiv</sup> Se trata de la misma relación con el tiempo que tiene un espectador ante un libro de imágenes. Ni el tiempo fluido del cine, ni el fuera de tiempo de la fotografía, sino el tiempo de un montaje fotográfico habitado por una conciencia. Un tiempo percibido desde el exterior y vivido desde el interior, pero convertido en imágenes. Un “tiempo Marker”: la cohabitación de tiempos distintos y singulares, conectados por el azar de las coincidencias y las reflexiones de una persona. Un tiempo que, desde la nostalgia, aspira a renegar el desencuentro y recuperar lo perdido.

### Recuperar lo perdido: una *remake* de *Vértigo*

Marker ha dicho que *La Jetée* es la *remake* de *Vértigo* de Alfred Hitchcock en París. Una de sus escenas es una cita explícita a ese film: en un paseo, ambos personajes se encuentran con el corte transversal de un árbol muy antiguo en el que los círculos concéntricos permiten situar edades. Él le señala a ella que viene... de allá, y señala con el dedo una línea del tronco que aún no existe.



En el film de Hitchcock, Madelaine hace lo mismo con Scottie, pero le señala una línea del pasado. Se trata en ambos films de la obsesión por recuperar a la mujer perdida, hecha de la estofa de los sueños y la imaginación. Volver real el fantasma de La mujer, en el esfuerzo de torcer el destino de una pérdida en el fondo estructural, ya que tras el semblante de Madeleine o de la imagen de la mujer del aeropuerto de Orly, se esconde un vacío, la falta de objeto mismo, que es resignificada como ausencia de algo que alguna vez habría estado: La mujer como metonimia del Otro primordial.



En *Vértigo*, Carlota es la imagen del cuadro de una mujer que vivió en el siglo XIX y se suicidó. Scottie se enamora de Madelaine, supuestamente poseída por el espíritu de la muerta. Al no poder impedir que Madelaine se suicide, intentará transformar a Judy, una mujer que encuentra por casualidad en la calle y se parece a la mujer perdida, en Madelaine. Se trata de transformar a Judy en la otra, para recuperarla. El giro de la historia de Hitchcock es que Judy es efectivamente “Madelaine”, a quien representó y luego simuló suicidarse, para así encubrir un asesinato. Ella lo ama, pero él no la ama a ella, sino a la imagen que ella interpretó para él. Para Marker, Scottie tiene una segunda oportunidad, la oportunidad de *reescribir la memoria*. Pero volverá a perderla igual que Orfeo. Al advertir que la mujer que ama tiene la estofa de un puro semblante, Judy cae como objeto de deseo, y cae también de la torre de un convento, para morir igual que Madelaine.



En *La Jetée* no es ella sino él quien intenta encarnarse en una imagen del pasado para recuperar a la mujer que ama. Y en este caso es él quien muere. En *Vértigo* se revela la falta que encubría el fantasma de la mujer, y el protagonista permanece al final mirando ese vacío en el que ha caído el cuerpo de Judy una vez atravesado el fantasma. La Mujer no existe: esta es la conclusión mayor de *Vértigo* de Hitchcock. Y, como consecuencia, la cura del vértigo de Scottie, que ya no es más atraído por el vacío. En *La Jetée*, en cambio, es el protagonista quien muere, en su esfuerzo de hacerse consistir en la imagen para ella.



### Una mirada que se mira a sí misma

El héroe trágico de *La Jetée* es homologable a la elusividad del sujeto lacaniano: efímero, inconsistente, intermitente, entre un significante S1 por venir, y otro significante S2 del pasado. Su cuerpo, en cambio, se irá encarnando de a poco en la escena de las imágenes del pasado.



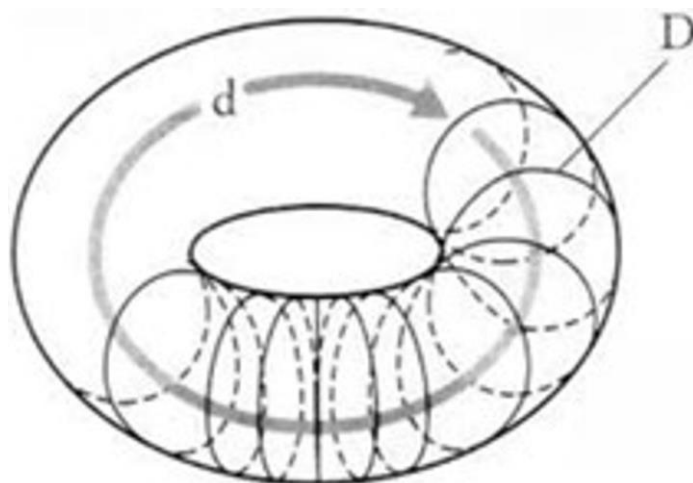
Súbitamente, en el medio de la secuencia de fotos fijas, una imagen comienza a moverse. Son sólo segundos: vemos al rostro dormido de la mujer objeto de su obsesión que, de pronto, abre los ojos, para devolvernos la mirada a nosotros y al protagonista. La mirada está en el centro de la poética de *La Jetée*. No es casual que la única imagen en movimiento del film sea la de la mujer que nos mira. Es una escena mínima que produce sorpresa y extrañeza, justo cuando ya nos habíamos habituado a ese mundo de imágenes fijas de la memoria. Ella nos devuelve la mirada. Somos mirados. ¿No encontramos aquí una variante visual del mito lacaniano del amor: el milagro de la mano que se extiende hacia el leño ardiente y del que súbitamente sale otra mano? Es a partir de allí, que el héroe comienza a tener encarnadura física menos elusiva. Se trata de la consistencia que da la mirada de reconocimiento del Otro. La escena está preñada de goce escópico, igual que el recuerdo traumático de infancia que obsesiona al héroe del film. Se trata, para el protagonista, de recuperar la mirada originaria que nos constituye como sujetos, y al Otro desde donde esa mirada emanó. Sólo que no lo sabe.

Como Orfeo con Eurídice, como Scottie con Madelaine, esta llamada del deseo hacia la mujer soñada se encuentra en el límite de la Cosa. Estos objetos de amor son sustitutos metonímicos del objeto único e insustituible perdido, que se trata de recuperar. La felicidad añorada es una vuelta al pasado que permita colmar la pérdida, recuperar lo que en verdad nunca estuvo perdido, por ser una falta estructural. Y el éxito en tal empresa imposible no es otro que la muerte del sujeto mismo.

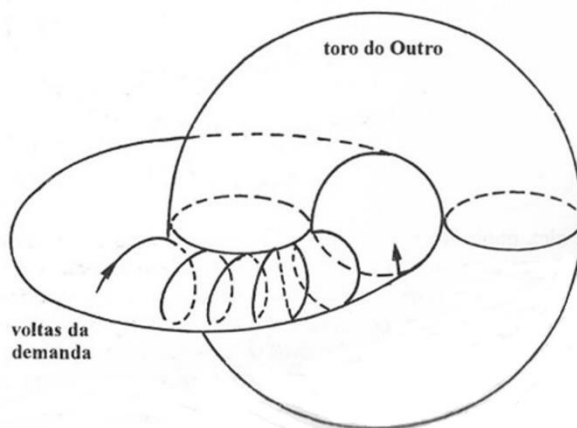
## Final y comienzo

*Jetée*: escollera, malecón, espigón, embarcadero, muelle. Un lugar de arribo y de despegue. Como el aeropuerto de Orly, un espacio de no-lugar, conveniente para viajar en el espacio y el tiempo.

*Muelle* es también en castellano una pieza elástica espiral, generalmente de metal, que recupera su forma natural cuando es modificada por presión o elongación. Forma apropiada para representar el periplo de nuestro personaje en el film. Y que topológicamente podríamos ubicar en las vueltas de la demanda en torno de un toro, en la búsqueda apasionada por reencontrar el objeto *a* causa de deseo.



Como se advertirá, la topología de dos toros enlazados permite plasmar el punto de imposible que las vueltas repetitivas de la demanda intentan alcanzar.



Relato de reminiscencias borgeanas, *La Jetée* es un *muelle en espiral* de vértigo *hitchcockiano*, donde los hechos de la historia alcanzan finalmente, en un bucle temporal, su revelación legible.

Toda la trama es la fijación a la marca dejada por una escena de infancia y el trabajo con la memoria de buscar retornar a esa escena. En la mirada del niño queda fijado en el recuerdo el bello rostro de mujer, que funciona como velo al horror que vendrá, horror que en el

protagonista queda asociado a la destrucción de París, la catástrofe nuclear. Lo que no entendió de lo que vio, permanece como restos de lo visto y lo oído no comprendido, fuera de la ligadura a palabras. Como in-significante. El “más tarde entendió” alude a la resignificación que alcanza recién al final, cuando el protagonista vuelva en el tiempo a esa escena y pase a ocupar el lugar del objeto que de niño vio y no comprendió, y que no es más que una escena imposible: el verse morir. Paso del lugar del sujeto vidente, a objeto visto. Una mirada que se mira a sí misma, en un hiato de temporalidad en el que lo imposible se hace posible, a costa de la afanisis del propio sujeto.

De modo que la imagen bella de la mujer opera como un recuerdo encubridor que viene a velar no el horror del apocalipsis nuclear, o que “alguien” murió, sino el horror del encuentro con la falta de la falta: la coincidencia imposible entre el sujeto y el objeto en el campo escópico, que la imagen de la mujer ubicada en el punto de fuga al infinito de la escena del aeropuerto de Orly, velaba.

¿Cuál es la escena de infancia que lo marca: el rostro de ella, o lo que ve en su rostro: que ella ve la muerte de un hombre? La escena tiene toda la estofa de un fantasma: “matan a un hombre”. En la última escena, nuestro héroe, cual Edipo, corre ignorante hacia su destino, en pos de alcanzar su imagen mental del rostro de ella. Otro hombre del futuro, que lo siguió desde el campo subterráneo, pondrá término a su carrera en el instante en que iba a alcanzar el objeto de su deseo. La escena del final, que permite finalmente comprender retroactivamente la escena del inicio, es el punto de vista de un hombre que, por viajar en el tiempo, se ve desdoblado, bilocado, en dos. El cuerpo anónimo al comienzo (situado del lado del objeto en la escena vista por el niño), pasa al lugar del sujeto de la historia y su punto de vista. Pasaje, por una hiancia en el tiempo, del sujeto que mira, al objeto visto. Él ve –en el sentido de comprender y también de mirar– que él se vio morir. Una mirada que se mira a sí misma. Creyendo poder escapar del tiempo para alcanzar el objeto –porque el objeto en falta se imaginariza como perdido en el pasado, y alcanzarlo es salir del tiempo– sólo logra finalmente alcanzar su afanisis. Philippe Dubois propone interpretar la escena final de caída como la imagen de un “vuelo frustrado”: “¿Cómo no ver en ello el símbolo de un vuelo frustrado, como el de un pájaro –un hombre pájaro cuyo deseo y memoria se proyectaban en el espacio y el tiempo– al que le disparan en el preciso momento en que abría las alas?”. Edipo e Icaro.

Nuestro héroe trágico pasa dos veces por su propia muerte, primero desde el lugar del que la ve como testigo, y luego desde el lugar de alguien que muere ante la mirada de los otros. Es como si la escena del aeropuerto fuera la descomposición de dos lugares en el fantasma: sujeto barrado y objeto *a*, y el viaje del protagonista fuera el tránsito temporal desde el lugar de sujeto deseante al lugar de objeto *a* que encubre el vacío. Si el deseo se sostiene en el fantasma, el paso dado por el protagonista es intentar hacer posible, lo imposible que el fantasma vela: la colusión del sujeto deseante que mira con el objeto de la mirada, que la muerte realiza.

Del punto de partida del sujeto de la mirada, al punto final del lugar de objeto caído, en el interín de este *loop* temporal se suceden todas las imágenes de una vida en torno de la búsqueda del objeto perdido. A diferencia de Orfeo, que pierde dos veces a Eurídice, aquí es el protagonista mismo el que muere dos veces: en tanto sujeto que ve la escena imposible de su propia muerte, y en tanto afanisis del sujeto en la muerte misma, de la que es objeto visto.

## Imagen o lectura

El psicoanálisis no vuelve a las huellas del pasado para fascinarse con ellas, como le ocurre al personaje del film. En *La Jetée* se trata de que el sujeto, puntual y evanescente, se corporice

en la huella mnémica para sortear la distancia de su encuentro con el goce. Se trata de recuperar el objeto perdido no como evocación en las huellas de la memoria, sino en lo real. Pero como sólo se tienen las huellas, la solución está en corporizarse en ellas, hacerse carne con la marca misma, para borrar la distancia con la Cosa. El sujeto es efecto de la marca misma. Que lo imposible del encuentro con el objeto se realice, es lo que la última escena expone como mortífero. Ese recuerdo infantil revela finalmente su obsesionante secreto: es el recuerdo imposible de haber visto su propia muerte. Imposible verse a sí mismo. Imposible verse nacer o verse morir. Imposible la coincidencia del sujeto con el objeto causa de su deseo. El fantasma está estructurado como una escena que vela lo imposible en el campo de la escena. La coincidencia con la huella misma es entonces el punto en el cual se alcanzaría la identidad de percepción. Es también el punto en que podría realizarse la satisfacción de la pulsión de muerte. Una tal realización de esa coincidencia no puede ser sino siniestra. La imagen fascinante pero sin cuerpo, no culmina en la plenitud de una fusión plena, sino en la muerte del sujeto de deseo, caído en ese vacío.

El embarcadero del aeropuerto, el rostro de una mujer, son modos de representar a la muerte. Nuestro héroe ha conseguido volver a esa imagen, a coincidir con ese punto mismo en que se constituyó como sujeto. Pero no es este un retorno al modo del que propone el psicoanálisis: aquel de volver sobre la huella para leerla y operar así un corte entre el goce mortificante de la Cosa y el sujeto de deseo. Es el cuerpo mismo el que vuelve a la escena, dándose esa paradoja temporal que encarna el movimiento pulsional mismo: una mirada que se mira a sí misma, un coincidir consigo mismo. Instante de la mirada, instante en la cual nuestro sujeto realiza el encuentro imposible entre el sujeto y su Cosa. El héroe sucumbe por su misma fascinación a ese recuerdo encubridor, por no leer esa imagen a la letra, por optar en consistir en esa huella misma.

La historia del sujeto está hecha de encubrimientos, deformaciones, desconocimientos, fetichiza la causa al proponer orígenes cronológicos y destinos ya marcados. El análisis es una indicación a leer, allí donde el sujeto ha quedado fijado a la fascinación de una escena fantasmática.

Guillermo Koop planteaba:

*“Sólo es posible leer desde un punto (“punto de lectura”), aquel donde la imagen depone sus “encantos” y se torna letra. Para el psicoanálisis ese punto es transferencial. En el abandono freudiano de la hipnosis hay una tajante indicación a leer. Así, la transferencia despliega las condiciones particulares de la lectura psicoanalítica que enlaza una mirada y una voz a un texto específico”.*<sup>xv</sup>

La fijeza de la imagen se destituye en la lectura. Al ser leída, la letra pierde su estatuto de imagen... Y al destruir su carácter visible, la interpretación propone “otra lectura” no dependiente del estatuto visible de la letra. La lectura produce un atravesamiento de la imagen, un corte en lo visto, puntuación.

Con *La Jetée*, Marker interroga el deseo fijado a la memoria. Comprende la memoria como una esperanza que se vuelve una ilusión: la de retornar a una imagen de la infancia, y cómo esta fijación a la imagen es mortal. En el final, el personaje muere atrapado en una espiral de tiempo, que es la espiral de la pulsión misma, porque él no puede poner esas imágenes en escritura. La fascinación de la imagen es mortífera por suspender la operación de barradura que implica el trabajo de desciframiento. La coincidencia con la huella misma es el punto en el cual se alcanza la imposible identidad de percepción, punto en que se satisface la pulsión de muerte.

La lectura de la imagen tiene como condición la caída de la mirada. La fijeza de la imagen se destituye en la lectura, que introduce un corte en lo visto. Desde el momento en que el sujeto se pone a leer, la imagen se disipa. Por el contrario, sin lectura, el sujeto deviene un mirón en vez de un lector. Una imagen recordada, sólo al ser leída permite una reescritura de la memoria que permita atravesar la ilusión de recuperar lo perdido.

---

<sup>i</sup> Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, Buenos Aires, Alfaguara, 2006, pág.106.

<sup>ii</sup> Ob. cit, pág. 17.

<sup>iii</sup> Chris Marker, *Immemory*, [https://www.youtube.com/watch?v=W\\_QfK8pfbHo&t=278s](https://www.youtube.com/watch?v=W_QfK8pfbHo&t=278s)

<sup>iv</sup> Ob. cit., pág. 106.

<sup>v</sup> El término *cinematógrafo* deriva del griego *kinēma* que refiere a la idea del movimiento (del verbo *kinein*, mover), y *graphiein*, trazo, escrito, raya. El cinematógrafo nace a partir de *fotogramas* (o sea, trazos de luz fijados en una superficie) proyectados de manera sucesiva para dar la impresión de movimiento.

<sup>vi</sup> André Bazin, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Ediciones 1999.

<sup>vii</sup> Susan Sontag, ob. cit., pág. 32.

<sup>viii</sup> Roland Barthes, “El mensaje fotográfico” en *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós, 1986.

<sup>ix</sup> Philippe Dubois, *Fotografía & Cine*, México, Serie Ve, 2013, pág. 60.

<sup>x</sup> Sigmund Freud, “Sobre los recuerdos encubridores” (1899), en *Obras Completas* Vol. III, Buenos Aires, Amorrortu, 1981.

<sup>xi</sup> “La fotografía traumática (incendios, naufragios, catástrofes, muertes violentas, captadas “en vivo”) es algo sobre lo que no hay nada que comentar: la foto-impacto es insignificante en su estructura: ningún valor, ningún saber, en último término, ninguna categorización verbal pueden hacer presa en el proceso institucional de la significación. Hasta podríamos imaginar una especie de ley: cuanto más directo es el trauma, más difícil resulta la connotación; más aún: el efecto “mitológico” de una fotografía es inversamente proporcional a su efecto traumático”. Roland Barthes, Roland Barthes, “El mensaje fotográfico” en *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós, 1986, pág. 26.

<sup>xii</sup> Resulta casi inevitable advertir el deslizamiento del significante “marcado” al seudónimo del realizador: huella, rastro, cicatriz, marca... Marker.

<sup>xiii</sup> Jacques Lacan; *El Seminario, Libro I “Los escritos técnicos de Freud”*, Paidós, Buenos Aires, 1981.

<sup>xiv</sup> “De esta manera, la vida (el pasado vivido como presente a partir del futuro) no puede más que aparecer como una franja de tiempo donde los instantes están desplegados ante uno, captados como imágenes siempre “vivas” pero se trata de una vida no lineal, una especie de vida vertical, o tabular, hecha de la yuxtaposición perpetua de fragmentos de tiempo que se pueden convocar a cada instante, en cualquier orden”. Philippe Dubois, ob. cit., pág. 110.

<sup>xv</sup> Guillermo Koop, “El ojo de la lectura”, en *Redes de la Letra vol. I*, Buenos Aires, Ediciones Legere, 1993, pág. 14.