

A cuestión central de numerosos filmes de Alain Resnais é a da temporalidade, cuestión que, en *Quérote, quérote*, expónse por así dicilo de xeito literal, incluso inxenuamente a primeira vista, xa que a obra pretende tomar como pretexto a aventura dunha viaxe no tempo. Mais a que tipo de temporalidade verdadeiramente nos enfrontamos? Para comprendelo, faría falla convocar sen dúbida a imaxe do «tempo estourado» proposta por André Green<sup>1</sup> para definir o que se pon en xogo na psicanálise: alí se situaría o cadro xeral. Pero tampouco está prohibido apoiarse nun modelo máis específico, que tamén traballe sobre o cinema, dun xeito case soterrado: o da cámara escura. Dito aparello implica, en efecto, unha definición do tempo e do suxeito (ou do non-suxeito?) que semella corresponder particularmente ben á filmografía de Alain Resnais e a esta película en particular. (...)

Inclinémosnos primeiro sobre a estrutura xeral da película: podemos ver dous xeitos, en aparencia contraditorios, de contala, xa que fai intervir dous niveis narrativos non paralelos pero imbricados. O primeiro xeito consiste en seguir a montaxe da película, é dicir o que pasa na pantalla, na orde da sucesión das imaxes. O segundo consiste en volver trazar a historia do personaxe central, sempre que sexa posible, apoiándonos no guión de Jacques Sternberg<sup>2</sup>, xa que este permite aprehender máis facilmente a liña cronolóxica dos acontecementos. No primeiro caso, podemos dicir que asistimos a un experimento científico que consiste en reenviar ao seu pasado a un home que intentou suicidarse. A máquina de remontarse no tempo trabúcase, embrolla a cronoloxía e perturba o proceso experimental: *flashes* do pasado sucédense en desorde. Se en cambio colocámonos

na óptica da vida do protagonista, a historia mesma parece máis común, a película reedita preto de dezaseis anos dunha existencia inestable e un pouco apagada (Ridder traballou como manipulador, chegou a responsable dun servizo, e é neste momento cando se atopa con Catrine, da quen namora). Recontar así, de dous xeitos diferentes, unha película cuxa mesmo título invita ao redobramento, non é ilexítima. Pero veremos o que é sobre todo na coexistencia dos dous niveis de realidade na que reside o interese desta obra que tece unha trama temporal completamente singular.

Lembrems que, baixo as aparencias do xénero da ciencia ficción, Alain Resnais retoma, desprazándoos, os temas desenvolvidos polo seu amigo Chris Marker en *O Peirao* (1962), sendo a coartada fantástica no seu caso un medio para facer pasar outro discurso, máis «realista» se así o podemos dicir. Deseguido aparecen analoxías entre ambos filmes: un mundo subterráneo, experimentos científicos sobre o tempo, unha cabaia coa imaxe fixada dunha muller, unha inmersión no pasado e unha saída fatal. Pero a intención é diferente: Alain Resnais instálase na duración clásica dunha longametraxe tradicional (unha hora e media) co ánimo de perverter mellor ou en todo caso exceder este estándar, mentres que Chris Marker opta pola curta, coma se esta duración lle permitise reforzar a súa visión case-fotográfica que traballa nos límites do cine.

A curtametraxe de Chris Marker consta case unicamente de fotos fixas, en branco e negro. Novela cinematográfica ou fotonovela, non saberíamos ben como definila sen facer referencia ao seu estatuto híbrido de entre-imaxes, por repetir a expresión de Raymond Bellour<sup>3</sup>. Observaremos ao contrario que Alain Resnais parte de escenas tipicamente cinematográficas en termos de rodaxe (cor, movemento, planos secuencia, actuacións, diálogos), pero que estas escenas son recortadas e illadas: isto é o que en gran parte constitúe a audacia da película. Chris Marker efectúa o traballo inverso, xa que parte de varias imaxes fixas: «recortes» ou fotos, e realiza sobre elas unha operación que lles confire movemento, grazas á refilmación mediante *travellings* e as transicións mediante fundidos encadeados. En ambos casos, o resultado é paradoxal, case en contradición co que se chama o «feito cinematográfico». Romper o movemento, perturbalo como o fai Alain Resnais, ou rodar imaxes fixas como Chris Marker, viría a amosar que non existe o movemento «natural», puro, absoluto e uniforme.

1. André Green, *Le temps éclaté*, Paris, Minuit, 2000.

2. Jacques Sternberg, *Je t'aime je t'aime, guión e diálogos do filme de Alain Resnais*, Paris, Eric Losfeld éditeur, 1969.

3. Raymond Bellour, *L'Entre-images* 2. Mots, images, Paris, P.O.L Editeur, 1999.

# A viaxe no tempo. Unha proxección interior

**Martine Buub**

Ao nivel da temporalidade en cambio, as propostas semellan diferentes. Observemos primeiro que O Peirao presenta unha estrutura *a priori* máis complexa que o de *Quérote, quérote*, xa que nela interveñen tres niveis temporais: presente, pasado e tamén futuro. Hai ademais o clixé da «Terceira Guerra Mundial» que insire a película nun xénero real, a Ciencia ficción. Alain Resnais, se ben aprecia este xénero tanto como o seu amigo Marker, distánciase moito máis del. Por suposto, parte da idea de base da analepse, sobre a cal se incorpora un tema de ciencia ficción, tan banal como poida ser: a viaxe no tempo. Pero esta viaxe revélase a menos espectacular posible. A experiencia non é vivida por tolos sabios, senón por homes ordinarios. A máquina mesma non ten nada de «central nuclear» e semella máis ben un decorado de cartón pedra.

Claude Ridder, pois, non está impresionado pola máquina nin pola experiencia: «*Por que enviarme un ano para atrás? Por que non un ano cara adiante? Isto sería máis interesante malia todo*». Resnais é moi consciente que a dimensión do futuro semella sempre máis excitante que a do pasado, pero desbótala deliberadamente como para decepcionar a un espectador na procura de aventuras extraordinarias. Polo contrario, non ten medo de penetrar no mundo silencioso da cámara escura do tempo: un mundo que non ten nada «moi espectacular» pero non por iso é menos fascinante. Do mesmo xeito o traballo científico realízase de cotío na escuridade: os fallos son numerosos pero prohiben o desánimo. Cando a experiencia fracase, os sabios volverán a repetir o seu traballo, no anonimato máis completo. Este anonimato aínda será reforzado polo feito de que a empresa se apoie nunha exploración estritamente interior, que non parece responder a ningunha urxencia particular, ao contrario do que acontece en *O Peirao*, onde o destino da humanidade enteira depende dun só home.

Resnais aínda se desmarca da ciencia ficción, xénero que de boa gana gusta de describir civilizacións que acceden a tecnoloxías ultrasofisticadas pero que erran por falta de humanidade, como en *Alphaville* (1962) de Jean-Luc Godard onde asistimos a unha proxección no futuro colocada baixo o paradigma da perda: os habitantes de Alphaville non saben máis que dicir «ámovos». A película de Godard é xusto a oposta a de Resnais onde o heroe padece unha certa sorte por probar demasiados sentimentos. Como ben salienta o título, o drama de Ridder non está na súa ignorancia do amor, senón ao contrario na súa capacidade de dicir «*quérote, quérote*», ata o infinito... O paralelismo con Godard permite subliñar, por contraste, a dimensión esencialmente humana do filme de Resnais, que non propón ningunha visión realmente futurista. Se a máquina de *Quérote, quérote* permite remontarse no tempo, o retorno ao pasado é menos un flash-back de ciencia ficción que unha tentativa (proustiana?) de atopar o tempo perdido, que non deixa de lembrar a *Vertixe* (1958) de Hitchcock, na súa estrutura en espiral.

Aí é onde reside toda a orixinalidade da película de Alain Resnais, como atestigua Robert Benayoun<sup>4</sup>, quen soñou un momento con facer un filme sobre unha viaxe temporal. Na súa encarnizada preocupación polo suxeito, el procurara buscar e inventariar o nunca visto, aí onde onde Resnais procedería exactamente á inversa, creando o inédito a partir de *déjà vus*. A ficción dos sabios non só era un pretexto para facer desenvolver a vida dun home e describir así un «episodio da vida real» propio de Balzac, debía primeiro crear unha certa atmosfera que permitiría buscar unha interioridade. Esta interioridade pode ser vivida de diferentes modos. O personaxe de O Peirao atopou o medio de encarnarse, de

reintegrarse fisicamente no pasado, onde en certa maneira ten un papel de actor, mentres que Ridder accede ao seu pasado nunha posición que ten que ver máis coa dun espectador: en ambos casos, asistimos ao desdoblamento do campo dunha conciencia. Non é unha simple lembranza, que debería moito a unha subxectividade psicolóxica, a cal é convocada; é un xogo entre exterioridade e interioridade: hai dous suxeitos nun, pero desprazados. Este desdoblamento é evidente no caso de Marker. Algo menos no caso de Resnais porque se ben Ridder desaparece da máquina, non é proxectado nun pasado que el mesmo modificaría, é máis ben o seu pasado que se proxecta na superficie da película.

En *Quérote, quérote* os experimentadores querían «enviar» á súa cobaia ao seu pasado. As súas intencións vense contrariadas porque é o pasado o que se impón ao presente de Ridder, é el o que ocupa toda a escena. De modo inverso, en *O Peirao* os científicos, ao xeito de policías en fase de interrogatorio, querían extraerlle as «imaxes-confesións» ao Descoñecido, non tanto para facer volver ao heroe ao seu pasado (o que con todo pasará, contrariando tamén ao proceso) como para traer as imaxes á superficie... Á superficie de que? Da conciencia, certamente, pero tamén á superficie do filme, asimilable como proxección, á devandita conciencia.

O dispositivo da cámara escura procede máis ou menos do mesmo xeito: o observador deixado a escuras descobre o reflexo do mundo exterior. A diferenza consiste en que aínda podemos distinguir a orixe e a superficie de proxección. En *Quérote, quérote* é coma se as imaxes procedesen a un tempo dun pasado pero tamén doutro lugar, e o heroe sería á súa vez fonte e pantalla. Ridder sería, de modo case inconsciente -a imaxe daqueles que, hipnotizados, falan e non lembran máis que unha pequena parte das cousas ao acordar- a testemuña del mesmo, un espectador que viaxaría ao pasado como viaxamos nunha película, segundo unha proxección interior que non podemos descubrir sen dor. Pola súa banda, o termo «peirao» que propón Marker para designar a terraza de Orly, non é sen dúbida insignificante: ten un sentido dinámico atado ao movemento e un sentido etimolóxico que se remite ao acto de despegar: proxecto, proxección, traxecto, desestimación... mais no caso de Resnais, todo o asunto é de proxeccións internas.

■ (extraído de Martine Bubb, «Le mystère de la chambre noire. Je t'aime je t'aime d'Alain Resnais» en *Revue Appareil*, nº 6 - 2010)

4. Robert Benayoun, *Alain Resnais arpenteur de l'imaginaire*, capítulo 10 «Spirale d'un humour de perdition», Paris, Editions Stock, 1980.