

## Sans Soleil (1983)

### Sobre cuerpos y cintas magnéticas, la zona de contacto

Pazos, Milena | Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires | milenapazos@gmail.com

#### › Resumen

El presente artículo se propone realizar un análisis de *Sans Soleil* (Chris Marker, 1983) a partir de los estudios intermediales, particularmente de la conceptualización de la “combinación de medios” propuesta por Irina Rajewsky (2020), en vínculo con la propuesta del giro afectivo planteado por Sara Ahmed (2013) y la concepción de posmodernidad de Linda Hutcheon (1993). En este marco, se hipotetiza que el video como medio se configura en *Sans Soleil* como una zona de contacto experimental e híbrida para el abordaje del estatuto de la memoria y lo histórico en lo cinematográfico. Se posibilita un nuevo campo de reflexiones al confrontar desde esta perspectiva a la imagen fílmica de la memoria histórica y su horror a través del vínculo de estos medios. La imagen del *cuerpo* individual y colectivo como clave de análisis, a su vez, problematiza el estatuto de lo cinematográfico y la propuesta intermedial, en el marco de lo posmoderno como paradigma, y abre nuevas posibilidades de reflexión sobre la relación entre las miradas del cineasta, el sujeto observado, y el espectador.

**Palabras claves:** Chris Marker; intermedialidad; video; cine-ensayo; posmodernidad

#### Sans Soleil (1983): about bodies and magnetic tapes, the zone of contact

#### › Abstract

This article proposes an analysis of *Sans Soleil* (Chris Marker, 1983) based on intermedial studies, particularly the conceptualization of the “combination of media” proposed by Irina Rajewsky (2020), in connection with the affective turn proposed by Sara Ahmed (2013) and Linda Hutcheon’s conception of postmodernity (1993). Within this framework, it is hypothesized that video as a medium is configured in *Sans Soleil* as an experimental and hybrid contact zone for the approach to the status of memory and the historical in the cinematographic. A new field of reflections is made possible by confronting from this perspective the filmic image of historical memory and its horror through the link of these media. The image of the individual and collective body as a key to analysis, in turn, problematizes the status of the cinematographic and the intermedial proposal, within the framework of the postmodern as a paradigm, and opens new possibilities for reflection on the relationship between the gazes of the filmmaker, the observed subject, and the viewer.

**Key words:** Chris Marker; intermediality; video; essay-film; postmodernity

---

## › Introducción

*Sans Soleil* (Chris Marker, 1983) resalta dentro de la filmografía de un director que transita lo fronterizo al interior de la definición cinematográfica y sus cronologías por varios motivos. En primer lugar, es una obra que retoma sus preocupaciones y obsesiones clave: la memoria, y su relación con el cine y la imagen. Sin embargo, también marca una vuelta a una forma de producción ensayística desde su mirada individual y subjetiva. Marker se había dedicado al cine colectivo militante a través de la cooperativa cinematográfica *SLON* desde 1967. Desde la acción colectiva, se gestaron documentales como *Loin du Vietnam* (Joris Ivens, Chris Marker, William Klein, Alain Resnais, Agnès Varda, Jean-Luc Godard, Claude Lelouch, 1967), donde se utilizaba lo cinematográfico como forma de irrumpir y reflexionar sobre el turbulento contexto sociopolítico de fines de la década de 1960 y a lo largo de los setentas desde una perspectiva global y anclada en la multiplicidad de miradas.

La película que marca una vuelta de Marker al trabajo de director individual puede pensarse a partir de un movimiento estructural de acercamiento y alejamiento hacia los cuerpos de los sujetos captados por la cámara que Sandor Krasna, alter-ego o disfraz de Marker, vuelve a mirar en la construcción de una epístola leída por Florence Delay, donde se juega incluso gramaticalmente con operaciones de distancia enmarcadas en un ida y vuelta geográfico entre la modernísima Tokyo, lugar desde el cual se presentará el novedoso sintetizador de Hayao Yamaneki y, pasando por París, la historia de Cabo Verde. En este tránsito constante aparecerán las preguntas acerca del medio cinematográfico y su vínculo con los cuerpos y memorias que lo habitan.

La hibridez en *Sans Soleil* se constituye ya desde su nebulosa clasificación. Es uno de los exponentes principales del debatido cine-ensayo, el cual traspasa las fronteras del documental, la ficción y el diario personal, al cuestionar los límites de la representación de la realidad a través de la mirada subjetiva, la fragmentación, y el distanciamiento hacia las imágenes para poder pensar sobre ellas (Weinrichter, 2007: 27). Es interesante pensar en esta apertura presente en el cine-ensayo, que Luis Provitina define como

una zona de la materialidad audiovisual que piensa, se expresa, enuncia su demanda reflexiva dialogando con todos los registros de la producción de imágenes y sonidos [que] como todo lo que surge de las entrañas mismas de la Posmodernidad, no constituye un índice de lectura unívoco, sino una tentativa de lectura posible (2014: 94).

Es decir, un marco donde poner en pregunta los mecanismos que adoptan las miradas de los sujetos desde lo cinematográfico y sus dispositivos, especialmente en vínculo con la materialidad del video. Además, la película se contextualiza en una época de especial reflexión sobre el vínculo entre el cine y el video, que comenzaba a pensarse más allá de una unión espejada donde ambos aparecieran en modo de equivalencia y similitud, como afirma Philippe Dubois, para pensar sus especificidades (2001: 58). En este sentido, Manuel Palacio afirma que la hibridez audiovisual que surge de esta relación aparece en torno a la mezcla de formatos y soportes, y marcará las diferencias que existen en las imágenes electrónicas y fotoquímicas (2005: 162), lo que Dubois llama la “separación de sus fuerzas” (2001: 51).

La cuestión del contacto y mezcla entre soportes se vinculan de manera profunda con el fenómeno de la intermedialidad como marco teórico de análisis. Según Irina Rajewsky (2020), lo intermedial reside

---

en las configuraciones audiovisuales que cruzan límites entre medios. Dentro del fenómeno, Rajewsky establece subcategorías a partir de sus procedimientos. Para el abordaje de *Sans soleil*, y su cruce entre el video y el cine, resulta útil la categoría de “combinación de medios” (Rajewsky, 2020: 440), vinculada con la manera en la que Marker reflexiona: la noción de una *constelación* que articula dos o más medios, presentes desde su materialidad propia, la cual genera significados específicos en la obra. En el film de Marker, este procedimiento de construcción cinematográfica es clave. El montaje es pensado en torno a una continuidad discursiva; los cuerpos se constituyen visualmente para luego ser intervenidos por la *Zona* tarkovskiana del sintetizador y la codificación visual iconográfica del registro fílmico y el aparato televisivo, sin perder las significancias específicas de cada medio.

Es entonces como, en esta reflexión audiovisual que realiza Chris Marker sobre el estatuto de la memoria y su vínculo con el acto de capturar imágenes cinematográficas, aparece la presencia del video como una zona de contacto experimental e híbrida que posibilita un nuevo campo de reflexiones y sensaciones. Esta zona confronta a la imagen de la memoria en descomposición y el horror de la historia con un terreno de mutaciones en lo corporal y en la mirada sostenida entre el cineasta y el sujeto observado, y la del espectador, que puede problematizarse desde el vínculo entre estos diferentes soportes.

### › ¿Sueñan los cuerpos con sintetizadores eléctricos?

Es pertinente dedicar un momento a la curiosidad del funcionamiento del *Spectre Video Synthesizer*, el cual posibilita la apertura de lo fílmico hacia un nuevo tipo de imagen, y también es responsable de la banda sonora electrónica que a lo largo de la película parece anticipar la fagocitación de las imágenes y su fragmentación digital. Este sintetizador es una combinación de lo análogo y lo digital: controlado mediante perillas y botones físicos, transmite señales digitales a un monitor donde se observan las distorsiones sobre la imagen en la cinta magnética.<sup>1</sup> Además del material fílmico en 16mm, propio y prestado, es la propia área videográfica la que marca un cambio en las percepciones, y, según Manuel Palacio, esta elección de soporte en este contexto marcará también decisiones textuales en vínculo con la narrativa de las películas (2005: 163).

La tecnología del sintetizador irrumpe en *Sans Soleil* a partir de la afirmación “si las imágenes presentes no cambian, hay que cambiar las pasadas”. Estas imágenes, relacionadas con la militancia y la amenaza de violencia como respuesta, en el montaje se relacionan de manera cíclica, tanto al alternar escenas de la intervención de los cuerpos en el espacio público, como a través de la conjugación de secuencias de una temporalidad pasada, que posee un reservorio de tomas con cámara en mano, con imágenes del presente, codificado desde lo estático. Sin embargo, el video “instaura el fluir de la imagen”, configurándose no en lo espacial sino en lo temporal y su pasaje, “apenas en un punto luminoso que corre la pantalla” (Brissac Peixoto, 1997: 110). En este sentido, el movimiento de esas imágenes de archivo “prestado”, captadas dos décadas antes, se reconfiguran en el sintetizador, el “mundo de apariencias”, donde existe la posibilidad de interpretar las imágenes fuera del tiempo, en un nuevo tipo de movimiento. Se trata de una masa que parece tener una energía unísona, como la que plantea la narración

---

<sup>1</sup> He consultado la página [https://omeka.cloud.unimelb.edu.au/granger/exhibits/show/synthesizers-sound-future/david\\_chesworth-spectre](https://omeka.cloud.unimelb.edu.au/granger/exhibits/show/synthesizers-sound-future/david_chesworth-spectre) el 25 de octubre de 2022.

epistolar, en su plasticidad. El nuevo terreno temporal marca otros sentidos a través de su yuxtaposición con las pantallas publicitarias y de vigilancia denunciadas. Los rostros aparecen como opacos, y los cuerpos pasan de ser imágenes del individuo a un cuerpo colectivo en un espacio abierto, en constante cambio a partir de las gradientes de colores que desnaturalizan la percepción y lo cromático del film. La versatilidad del video, en este contexto, permite “manipular, alterar, metamorfosear [...] la apariencia de lo oculto, lo otro” (Olhagara, 2014: 71) y habilita la posibilidad de construcción propuesta por Marker.



Pensar sobre los vínculos establecidos entre los cuerpos observados en *Sans Soleil* lleva, también, a pensar las emociones que los moldean. Sara Ahmed, en *Política cultural de las emociones*, expone que las emociones crean superficies y límites entre cuerpos individuales y colectivos, se forman a través de la repetición y se orientan, acercándose y alejándose de otros, para constituirse como objetos de emoción (2013: 27). En este sentido, lo fronterizo y la “zona de contacto” que genera el archivo, está intervenido por la tecnología del video y su creación de superficies, que accionan sobre el acercarse y alejarse de los cuerpos en la película y la mirada que observa. El contacto también se ve en la manera de pensar y captar a los cuerpos en su registro fílmico inicial. A través del montaje, que logra hacer colectivas las imágenes por su vínculo a los sujetos, se asocian tomas captadas con un pulso irregular: sujetos en movimiento de la urbe japonesa son intervenidos por las miradas de algunos transeúntes que se mantienen estáticos y cuya imagen, confiesa el supuesto Sandor Krasna, se teme perder en la masa uniforme que transita el espacio.



Los rituales de los cuerpos perseveran en la vorágine posmoderna, la cual Linda Hutcheon describe como la “aceptación de la incertidumbre radical” (1993: 5) que trae consigo una deconstrucción y revelación de los supuestos dados en la representación y la historia. Estas repeticiones culturales y el pasaje entre la vida, la muerte y su memoria fílmica, vinculadas también a la visión de una Otredad observada, se convierten en cura anestésica de las dolencias del tiempo, que “sitúa[n] al sujeto-cineasta dentro de una cultura de mediación en la que el pasado es endémicamente ficticio [...] la subjetividad persiste como una ‘realidad otra’”, como afirma Catherine Russell (2013: 229). En esta construcción, el video aparece como una posible respuesta hacia esa anestesia narrativa, una posibilidad de repensar la espacio-temporalidad de mutación del cuerpo y la mirada.

La percepción en el momento de la posmodernidad cambia especialmente por el aumento de la velocidad de nuestras vidas, afirma Nelson Brissac Peixoto (1997: 101). Los cuerpos observados por Marker son reconfigurados por el sintetizador y, en una primera instancia de la película, el medio primordial de percepción del video: la televisión. Las imágenes de este aparato anticipan, por un lado, la percepción diferente: el *zapping* propuesto en el montaje como un inventario fugaz de cuerpos y ojos fragmentados por el carácter del objeto televisivo como “caja de recuerdos” que podría perpetuar la violencia y la distancia con las subjetividades. Los cuerpos con actitudes repetitivas aparecen en esas vías de tren en tránsito, y son intervenidos por una tipología de íconos cinematográficos de violencia y una estética de fantasmagoría ligada al propio aparato.



El efecto de grabar, en fílmico, la pantalla de la televisión evidencia además su materialidad plana y diferente al grano del celuloide: líneas de estática que se encuentran, como las personas del film y la propia mirada del cineasta, en constante movimiento, generándose a su vez una mayor conciencia por el énfasis puesto en el objeto-televisión cuyas imágenes son yuxtapuestas con el registro del transporte japonés. Tanto los cuerpos como su iconografía televisiva son un nuevo objeto de emoción donde volcar las inquietudes sobre sus figuraciones sociales.

El videojuego aparece como el otro espacio que codifica la realidad mediante la metáfora visual, en este caso, con el juego del *Pac-man* que configura el vínculo entre el cuerpo del individuo y su entorno laberíntico. Sin embargo, nuevamente se retorna a la máquina de Yamaneko, inventora también de videojuegos. La imagen electrónica se muestra como parpadeante, y desde lo perceptual, llaman la atención los colores complementarios que se yuxtaponen en el parpadeo del sintetizador, además del contraste desde imágenes que aparecen con bordes abiertos, casi en clave gestáltica en espacios blancos y negros que facturan la superficie de los cuerpos en color.



En este sentido, aparece también la reflexión sobre la identidad, que remite a esas zonas de contacto en la formación de objetos de sentimientos que expone Ahmed (2015). La enunciación del otro y su subjetividad generan efectos de circulación a partir de esa aparición de objetos de emociones al contraponerse un “yo” con lo observado. Aquí, la respuesta aparece en el vínculo entre esas “no-personas” perdidas en el archivo y la posibilidad de un nuevo soporte: “¿Cómo mostrarlas si no es en forma de no-imágenes?” sostiene una de las epístolas.

Esta pregunta vuelve a aparecer al pensar tanto al pasado como el presente y la construcción propia en su carácter relacional con esos cuerpos, como afirman María Luisa Ortega y Antonio Weinrichter, al “interrogar a las imágenes” (2006: 31) y su pasado, entre la vida y la muerte. Repensar el peso en cada una de sus memorias, más allá de la propuesta de lo colectivo, muestra que existe “tras cada rostro, una memoria”, también como una forma de afrontar la caída de los grandes relatos que intentaron explicar el mundo en forma unívoca y lineal (Provitina, 2014: 95). Hay una imposibilidad de enfrentar por completo la violencia de la historia que corroe los cuerpos en el archivo fílmico de Cabo Verde que, según Russell, se constituye como un discurso de la imagen que desintegra su aura y su origen, puesto que lo experiencial de la historia se adentra en “el mundo de las apariencias [y] el shock de la discontinuidad es obliterado por las operaciones nostálgicas de la memoria del viajero” (2013: 226). Aparece una cierta consciencia sobre este shock y la reflexión sobre esta otredad, y como respuesta, desde el montaje se yuxtapone la cruda imagen de uno de los cadáveres con el rostro en la cinta magnética de la actriz Arielle Dombasle, que se desintegra gradualmente con el espacio vacío del fondo negro electrónico junto a las imágenes relacionadas al archivo histórico del país.



Si bien estos sujetos no pueden recuperarse en su totalidad tampoco en el terreno electrónico, puede reflexionarse sobre las significancias de la figuración de los rostros desde el mismo. Dubois propone al video como “un objetivo de identidad flotante [...] y al mismo tiempo la afirmación neta de una acción en vías de cumplirse (una mirada de sujeto)” (2001: 51). Esta idea coincide con la imposibilidad de representación de la historia a través de la memoria individual abordada por el film. Lo flotante del medio se vincula con una mirada desnaturalizada, por fuera de la linealidad temporal histórica y de la linealidad entre medios. El gesto, por el contrario, es el de la combinación y amalgamamiento de lo audiovisual.

La combinación de estas preocupaciones culmina en la última secuencia del film, donde el espacio de tránsito de los cuerpos en el subte y tren, una vez más se reconfigura ya no en lo televisivo sino en la *Zona*, lugar de “lo que no es, o ya no es, o aún no es”.



El vínculo con la temporalidad de la percepción de esos cuerpos que preocupaba a Krasna al principio del film aparece en ese inventario de observaciones, ese otro cuerpo colectivo que se funde en la imagen digital que “se le presenta al espectador [...] como una producción” (Machado, 2015: 209), como un nuevo terreno de creación, el cual puede pensarse como un universo de imágenes que “tiene un efecto de opacidad y desrealización del mundo visible” (Machado, 2015: 209). En esta repetición de imágenes que se acercan y alejan entre ambos soportes, lo fílmico y la cinta magnética, puede pensarse en la imagen repetida como una vuelta a la existencia, y una oportunidad de generar contactos con los cuerpos de manera sinestética al vincularse con la subjetividad de un cineasta, y un espectador, que se permite volver a verlos. Esta relación se encarna en la última mirada fragmentada de la mujer del mercado: la huella de la imagen que transcurre en un constante presente.



La temporalidad de la mirada de la mujer del puerto de Cabo Verde incomoda por su falta de fugacidad, asociada a ese fotograma fílmico de cortísima duración, y, según Carlos Losilla, en ella se condensa

el fracaso de una revolución y el triunfo del capitalismo tecnológico, pero también una especie de canto a lo único que es posible alcanzar: más que la memoria completa, anestesiada, esa imagen que expresa todas las contradicciones de la modernidad es lo mejor que podemos conseguir porque es lo único que podemos conseguir (2006:142).

en el contexto posmoderno abordado. La tensión sin respuesta entre la memoria y el primer acercamiento hacia esos otros terrenos de producción y reflexión de la imagen que fluidamente se contraponen y complementan en el montaje de la película ofrece una segunda oportunidad para su visión, y sus diferencias en el cambio de soporte.

## › Conclusiones

Si “la nueva biblia será una cinta magnética” (o mapas de bits digitales *online*) su memoria e imagen serán abstractas y fragmentadas, y los límites de su cuerpo en movimiento cambiantes y difusos junto con el espacio abierto del plano electrónico, como también sucede en el terreno de lo posmoderno. Los rostros en la *Zona* sintetizada que propone *Sans Soleil* como forma para visitar ese material de archivo y observación sobre un inventario espaciotemporal de objetos de emoción, podrán mantener sus rasgos, o volverse mapas degradados fundidos con otros. Sin destruir el material permanentemente, están en constante mutación (a)temporal ante la mirada que presencia un universo que desnaturaliza esta interacción como posibilidad de interrogarla.

Lo intermedial de esta frontera entre lo fílmico y el soporte del video, que toma diferentes aristas perceptivas y de interacción, sea en el televisor o en un flamante sintetizador, se complejiza no solo por la propuesta discursiva de la película, el acercamiento y alejamiento que habilita la apertura de pensamiento sobre el dilema del contacto entre el observador y el otro observado, y los efectos que mutuamente causan entre sí, sino también por el gesto material de cuestionar esa mirada lineal sobre las imágenes de la historia y las individualidades de las memorias inabarcables ante el registro fílmico. Este gesto se entrelaza con la cuestión de la posmodernidad que lleva a un entrecruce polisémico y abierto hacia lo inacabado y las posibles aperturas discursivas desde dicha mirada.

Sin embargo, *Sans soleil* no concluye en el terreno de la Zona del video. El último plano de la película corresponde a una mano en movimiento que puede decidir el uso del aparato.



Al apartarse de una de las perillas del panel de control del sintetizador, se imposibilita la visión al desconectar uno de sus sofisticados engranajes. La decisión, puede pensarse, sigue en pie. Se puede sumergir en la cinta magnética que muta la materialidad de la imagen cinematográfica, pero también reflexionar sobre ella desde su exterior, su funcionamiento análogo, su vínculo con las imágenes en fílmico que se constituyen desde una memoria en crisis en un viaje de ida que puede extenderse en el tiempo siempre y cuando las imágenes continúen conectando, los cuerpos sigan transitando y se encuentre un sujeto que devuelva la mirada.

## › Bibliografía

- › Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- › Brissac Peixoto, N. (1997). Tiempo. ¿Las imágenes saben esperar? En J. La Ferla (Ed.), *Contaminaciones: del videoarte al multimedia*. Oficina de Publicaciones del CBC.
- › Dubois, P. ([1990] 2001). *Video, cine, Godard*. Universidad de Buenos Aires.
- › Hutcheon, L. (1993). La política de la parodia postmoderna. *Criterios*, edición especial en homenaje a Bajtín, 187-203.
- › Ivens, J. et al (Directores). (1967). *Loin du Vietnam* [Película]. Société pour le lancement des œuvres nouvelles.
- › Losilla, C. (2006). La espiral es un rostro de mujer. En M. L. Ortega y A. Weinrichter (Eds.), *Mystère Marker, pasajes en la obra de Chris Marker*. T&B Editores.
- › Machado, A. (2015). *Pre-Cine y PostCine*. La marca editora.
- › Marker, C. (Director). (1983). *Sans Soleil* [Película]. Argos Film.
- › Ortega, M. L., Weinrichter, A. (2006). *Mystère Marker, pasajes en la obra de Chris Marker*. T&B Editores.
- › Palacio, M. (2005). El eslabón perdido. Apuntes para una genealogía del cine documental contemporáneo. En C. Torreiro y J. Cerdán (Eds.), *Documental y vanguardia*. Cátedra.
- › Provitina, G. (2014). *El cine-ensayo: La mirada que piensa*. La marca editora.
- › Rajewsky, I (2020). Intermedialidad, intertextualidad y remediación: Una perspectiva literaria sobre la intermedialidad. *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, 6, 423-461.
- › Russell, C. (2013). Autoetnografía: viajes del yo. En M. Fortes y L. Gómez Mostajo (Eds.), *Chris Marker. Inmemoria* (pp. 185-232). Ambulante ediciones.
- › Weinrichter, A. (2007). *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine ensayo*. Gobierno de Navarra.