

El arte del intersticio en *Sans soleil* (1983)

Pizá, Ramiro | Universidad de Buenos Aires | ramipiza97@gmail.com

› Resumen

A partir de la obra del cineasta francés Chris Marker, en particular el film *Sans soleil* (1983), en este trabajo abordaremos una serie de interrogantes, a saber: ¿Qué sentidos habilita el montaje de los planos fílmicos donde hay rostros con y sin miradas a cámara? ¿Qué vínculos mantienen estos con la banda sonora? Nuestro objetivo principal es describir los sentidos desprendidos por este montaje dialéctico a través del análisis textual de la película. A nuestro modo de ver, el montaje de aquellos planos de Japón, Cabo Verde y Guinea-Bisáu habilita nuevas interpretaciones alrededor del intersticio entre la cámara de Marker y lo que este filma. Nuestras herramientas teóricas para abordar esta cuestión son tres, esto es, “Modalidad dialéctica” (Rancière, 2001), “Intersticio” (De Lucas, 2013) y “Distanciamiento” (Provitina, 2014).

Palabras claves: cine de ensayo; cine francés; Chris Marker; montaje; banda de sonido

The art of the interstice in *Sans soleil* (1983)

› Abstract

From the work of the French filmmaker Chris Marker, in particular the film *Sans soleil* (1983), in this paper we will ask ourselves the following questions: What meanings are enabled by the montage of filmic shots where there are faces with and without glances at the camera? What links do they maintain with the soundtrack? Our main objective is to describe the meanings provided by this dialectical montage through the textual analysis of the film. In our view, the montage of those shots from Japan, Cape Verde and Guinea-Bissau enables new interpretations around the interstice between Marker's camera and what he films. Our theoretical tools to address this question are three, that is, “Dialectical Modality” (Rancière, 2001), “Interstice” (De Lucas, 2013) and “Distancing” (Provitina, 2014).

Key words: essay film; french cinema; Chris Marker; montage; soundtrack

› Introducción

A modo de presentación podemos rastrear los orígenes de la obra de Chris Marker en su inscripción dentro de la práctica documental. Nacido en las afueras de París, este artista comenzó su trayectoria fílmica con el largometraje *Olympia 52* (1952), dedicado a los Juegos Olímpicos de Oslo de ese mismo año. Su participación en la *Rive Gauche*, una corriente ideológica orientada hacia aquellas preocupaciones sobre las artes plásticas y literarias y los problemas sociales y políticos, le permitió crear un estilo marcado por los comentarios personales (Roud, 2002). Su película *Sans soleil* se ubica en el marco de estas búsquedas personales y su interés por conocer culturas de todo el mundo. El film lo hizo en la etapa posterior a su paso por distintos colectivos y cooperativas cinematográficas como la *Société pour le Lancement des Oeuvres Nouvelles* (SLON) y los Grupos *Medvedkine*. En una entrevista de Samuel Douhaire y Annick Rivoire (2003), Marker comenta que los Grupos *Medvedkine* estuvieron integrados por obreros jóvenes franceses. Ellos filmaban cortometrajes en 16 mm sobre sus vidas.¹ Según este cineasta, su labor allí residía en brindarles ayuda a nivel técnico: “Intentar dar la palabra a quien no la tiene, y cuando es posible ayudarles a encontrar sus medios de expresión” (Douhaire y Rivoire, 2003: 25).

Para empezar, *Sans soleil* fue filmada en 16mm. Allí el director explora los puntos de contacto y alejamiento entre las rutinas, las danzas, las temporalidades y las idiosincrasias de países como Islandia, Japón, Cabo Verde y Guinea-Bisáu. Una parte de estas escenas están empalmadas con la lectura en voz *over* de Florence Delay sobre las cartas de Sandor Krasna (alter ego de Chris Marker). A través de distintas modalidades de reescritura, Marker mira y analiza las filmaciones fuera de su contexto real de producción. Allí incluye filmaciones de transmisiones televisivas, fragmentos fílmicos de videojuegos (como el *Pac-Man*) y fragmentos de video desde los que interviene imágenes fílmicas (como aquellas de las “no-personas”). Esta serie de prácticas intermediales deja ver su adscripción a un paradigma donde el cine y el video confluyen en una misma mirada que habilita “contrabandos, interferencias y cruces” (Dubois, Mélon y Dubois, 2001: 61).

Ahora queremos mencionar algunas cuestiones sobre el montaje de esta película. En primer término, sus imágenes se afirman desde las posibilidades de desviación y nuevas lecturas en potencia que podemos realizar como espectadores. En segundo lugar, los empalmes fílmicos asociativos (Weinrichter, 2013) permiten establecer analogías, contrastes y comparaciones entre las imágenes. Y en tercer lugar, en las operaciones de montaje se despliegan interpretaciones, rodeos y vacilaciones de su enunciador a través de la banda sonora (cartas leídas) y la repetición de fotogramas en distintos formatos.

En otro orden de cosas cabe exponer los rasgos narrativos de este trabajo y su lugar dentro de la corriente de los ensayos fílmicos. Para Gustavo Provitina (2014) el componente esencial de una obra de este tipo es la puesta en diálogo de imágenes y palabras a través de una “escritura densa”. En ella, el enunciador ensaya su pensamiento acerca de un asunto y revela así su visión personal. El film-ensayo propone pensar los hechos en tanto proceso abierto de la reflexión y puesta en forma de las ideas. Además, habilita la participación activa y crítica del público (2014: 90). El teórico español Antonio Weinrichter (2013) afirma que Marker acompaña las imágenes con análisis, esto es, las cambia de

¹ Aleksandr Medvedkin (1900—1986) fue un cineasta soviético que impulsó el “cinetren”, un laboratorio fílmico móvil en el que recorrió el territorio de la Unión Soviética. Allí revelaba y montaba lo que rodó durante la jornada para exhibirlo al día siguiente ante las personas que participaron de la filmación.

contexto para poder mirarlas mejor (2013: 172). En definitiva, el montaje constituye para este cineasta francés la herramienta fundamental para el pensamiento sobre las imágenes y el establecimiento de una argumentación.

› Análisis

En este apartado indagaremos aquellos sentidos contenidos en el intersticio de los planos fílmicos de Japón, Guinea Bisáu y Cabo Verde. Por “intersticio” entendemos aquel pequeño espacio que hay entre los cuerpos filmados y el objetivo de la cámara; allí se inauguran distintas posibilidades imaginarias y poéticas de comprensión. Para Gonzalo De Lucas (2013), el intersticio es el lugar donde un plano verdaderamente se hace y transforma. Esta apertura de interpretaciones sobre las imágenes del film la posibilita su propio montaje. A nuestro modo de ver, el montaje adscribe a la “modalidad dialéctica” definida por Jacques Rancière (2001), la cual promueve un “distanciamiento” de tipo brechtiano, porque no se apunta a construir coordenadas espacio-temporales claras y continuas de aquello filmado. El carácter artificial de los elementos montados desencadena la apropiación crítica de la obra (Provitina, 2013: 97). Por ello, la clave es la construcción de un discurso reflexivo, la producción de contrastes y comparaciones entre los planos. Desde nuestra lectura sobre la obra de Marker, las experiencias vitales e históricas de los sujetos filmados mantienen relaciones de correspondencia entre sí y solo podrían existir en su relación con las otras.

A los fines de este trabajo vamos a establecer dos niveles de análisis sobre los fragmentos seleccionados. En un primer nivel trabajaremos aquellas imágenes de personas dormidas o somnolientas que parecen ignorar la presencia de la cámara. Y en un segundo nivel, aquellos donde las personas filmadas miran e interactúan con este artefacto. La secuencia dedicada a los trabajadores japoneses que viajan en tren tiene distintos segmentos. En el primero observamos el estado de situación de la terminal ferroviaria, esto es, las escaleras, los pasillos, las compras de pasajes y los molinetes. De la misma manera que en el ingreso a un espectáculo, los pasajeros entregan su pasaje al boleterero y apuran el paso para llegar antes al andén.² En el segundo segmento observamos aquellas personas que ya se acomodaron dentro de la formación y viajan a su destino. Salvo algunas excepciones (Imágenes 1-3), la mayoría de las personas está cansada y duerme (Imágenes 4-7). En ese trabajo detenido por capturar esos instantes de sueño detectamos el montaje dialéctico mencionado arriba, porque se comparan los distintos gestos faciales y corporales de cada pasajero. Entre los rostros somnolientos se abre camino una serie de *inserts* de filmaciones sobre emisiones televisivas. Entre ellos hay series de animé, films eróticos, films de terror y otros del género *jidaigeki* (Imágenes 8-9). Aquí la banda sonora recupera sonidos y diálogos de estos fragmentos televisivos para contrastarlos con la música introspectiva y cerebral del viaje en tren. La clausura de este viaje en tren ocurre cuando una pasajera abre lentamente sus ojos después de descansar. La cortina separadora de este segmento es el afiche publicitario de *Raging bull* (Martin Scorsese, 1980). A diferencia del momento anterior, el enunciador se detiene en los ojos inyectados del boxeador Jake La Motta interpretado por Robert De Niro (Imágenes 10-11).

² Esta secuencia del film de Marker podría ponerse en relación con la secuencia inicial de *El Hombre de la cámara* (Dziga Vertov, 1929). En esa secuencia también hay un interés por narrar la situación de los espectadores de cine que arriban al teatro y los acomodadores que trabajan allí.



Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4



Imagen 5



Imagen 6



Imagen 7



Imagen 8



Imagen 9



Imagen 10



Imagen 11

Nuestra primera reflexión es que en el intersticio entre la cámara y los usuarios del tren encontramos una relectura sobre el vínculo entre el cine y el tren; estos son dispositivos de la modernidad que habilitan la visión de imágenes en movimiento desde asientos fijos. En la secuencia analizada, cada pasajero “asiste” en sus sueños a una proyección de fragmentos fílmicos de la televisión. Nuestra segunda reflexión está orientada a los cambios en las pautas de consumo que generaron las transmisiones televisivas en los años setenta y ochenta. A diferencia de la recepción comunitaria y continua del cine, la televisión supone una recepción doméstica, fragmentada y digresiva. Gracias al montaje vemos que los “sueños” de los pasajeros están atravesados por programas televisivos marcadamente diferentes; comparten el acto de soñar dentro de un mismo espacio físico en movimiento. La última consideración es alrededor de la idiosincrasia japonesa retratada por Marker. Este país obsesionó al cineasta durante toda su vida (María Luisa Ortega, 2013: 96). El hecho de filmar a personas dormidas que no se saben filmadas y montar sus supuestos sueños le permite reflexionar, por un lado, sobre los productos culturales japoneses y, por otro lado, sobre la construcción de subjetividades que opera a través de estos. Esto lo ubicamos dentro del texto fílmico con el uso de primeros planos individuales a una altura normal.

Ahora pasemos al segundo nivel, dedicado a las miradas a cámara y las interacciones de las personas fotografiadas. Para este nivel del film se emplean planos conjuntos enteros, planos medios y primeros planos. En todos los casos la angulación de la cámara es normal. A diferencia del nivel previo, las personas retratadas de Cabo Verde y Guinea Bisáu están ubicadas en espacios de tránsito al aire libre, tales como puertos, calles y mercados. Además, la mayoría aparece junto con compañeros de trabajo o con familiares. En algunos casos esperan el arribo de un barco; en otros casos comercian mercancías

o se pasan ladrillos y sacos de arena de mano en mano. Fernando Luque Gutiérrez (2013) analiza la escena del mercado en la que una mujer vendedora mira al cineasta y se deja ver por la cámara. Aquí el autor afirma: “La filmación de la realidad cotidiana de ese mercado africano se convierte en una persecución que culminará cuando el cámara-cazador logre abatir finalmente a su presa” (2013: 215). Al momento de analizar esta escena del mercado y otros fotogramas seleccionados (Imágenes 12-22) llegamos a conclusiones distintas a la del autor español. A nuestro modo de ver, esta secuencia abre la reflexión acerca del modo de ver hacia otras culturas. El acto de mirar costumbres y rutinas de culturas ajenas genera nuevas miradas en respuesta que son filmadas; quienes miran al objetivo de la cámara evidencian una y otra vez su sorpresa, su interés, su incomodidad, su indiferencia o su enojo frente a esta presencia llamativa. En tanto artefacto técnico, este no nos ofrece una ventana abierta al mundo. Mientras en el film *Si j'avais quatre dromadaires* (Chris Marker, 1966) el sujeto narrador equipara la cámara cinematográfica con el arma de un cazador/cineasta que pretende capturar el momento exacto donde ocurre un evento, en *Sans soleil* no se replica esta actitud del sujeto narrador ante las personas filmadas. Incluso, nosotros podríamos aventurar lo siguiente: si en el primer nivel la apropiación crítica de esta obra estaba habilitada por el montaje de modalidad dialéctica, en este nivel lo posibilita la banda sonora. Por un lado, en las cartas leídas por la voz *over* de Delay se discute aquella prohibición académica de las miradas a cámara. Por otro lado, se propone una reflexión generalizada sobre la opresión de las mujeres africanas y su supuesta indestructibilidad, que sería desapercibida por ellas, frente a la violencia de los hombres.

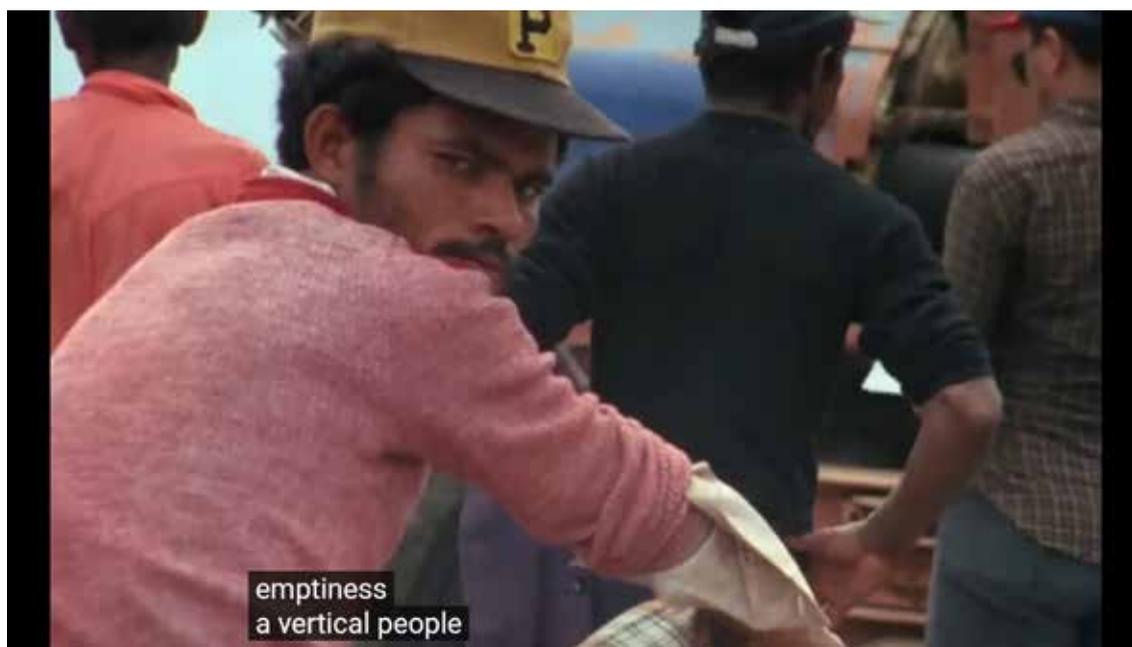


Imagen 12

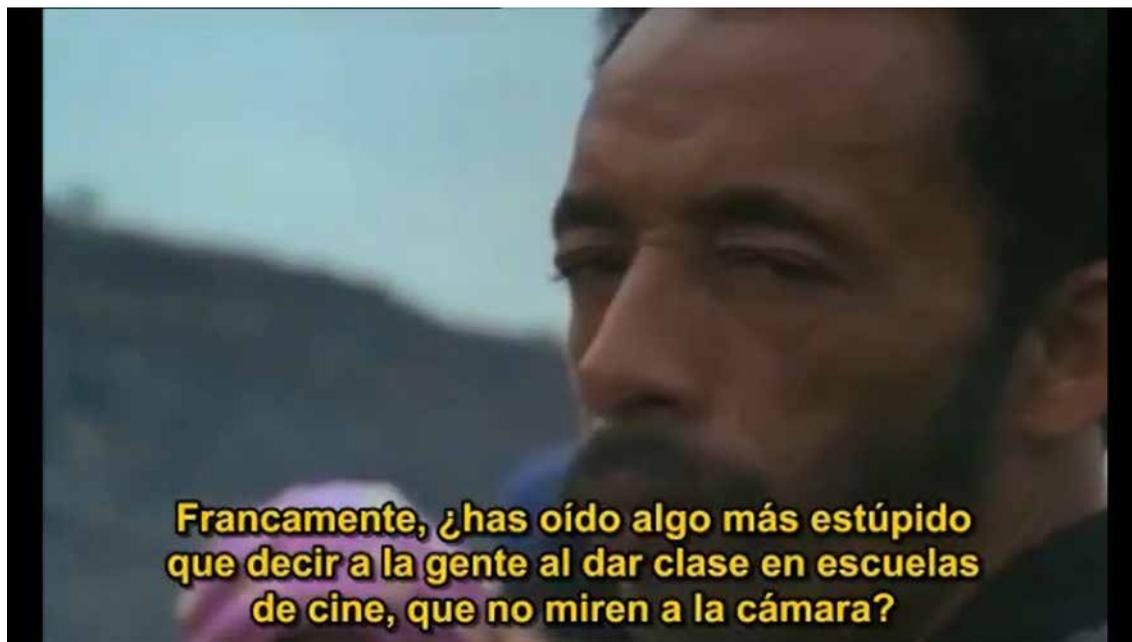


Imagen 13



Imagen 14



Imagen 15



Imagen 16



Imagen17



Imagen18



Imagen 19



Imagen 20



Imagen 21



Imagen 22

Para sintetizar nuestra reflexión sobre estos dos niveles de estudio, afirmamos que *Sans soleil*, en tanto ensayo-fílmico, está ubicado a mitad de camino entre autorretrato, experimental y documental. Su carácter construido se evidencia a través de los recursos formales del montaje y la banda sonora.

› Reflexiones finales

Al comienzo del trabajo nos preguntamos por aquellos sentidos que habilita el montaje de los planos con y sin miradas a cámara y los vínculos que estos mantienen con la banda sonora. Luego de haber analizado estos fragmentos de la película recapitulamos los sentidos inaugurados por los propios recursos de la obra, a saber, el montaje y la banda sonora.

La modalidad dialéctica de montaje, en primer lugar, posibilita una relectura sobre el vínculo entre el cine y el tren en tanto dispositivos de visión de imágenes en movimiento. En segundo término, este montaje estetiza los nuevos hábitos de percepción habilitados por las imágenes televisivas, claramente opuestos a los del cine. En tercer término, encontramos los nuevos modos de construcción de subjetividades habilitados por los programas televisivos japoneses montados. En último lugar, aquí es importante remarcar que las secuencias seleccionadas en los dos niveles transcurren en espacios de tránsito. Por caso, encontramos planos registrados en formaciones ferroviarias, estaciones de tren, mercados al aire libre, calles y puertos.

La banda sonora de la secuencia en Japón evidencia los cortes y uniones entre los planos enlazados en la mesa de montaje; se puede observar tanto con la música introspectiva del viaje en tren como con el sonido de los *inserts* televisivos. En cambio, en las secuencias de Cabo Verde y Guinea Bisáu la banda de sonido recupera aquellas discusiones epistolares sobre la prohibición de las miradas a cámara y la opresión de las mujeres africanas. En esta línea de pensamiento, las secuencias en África evidencian que este dispositivo técnico no puede entenderse como una mera ventana a otras realidades o como un arma de caza. A nuestro modo de ver, las personas retratadas en *Sans soleil* evidencian una y otra vez su incomodidad, su interés, su sorpresa, su enojo o su curiosidad frente al ojo mecánico del cineasta (¿o la cámara?). Así, los modos de ver, registrar y observar a otras culturas desencadenan respuestas por parte de aquellas personas observadas.

En fin, a partir de la lectura del intersticio compartido por el cineasta y las personas filmadas en distintas secuencias del film concluimos que la banda sonora y la modalidad dialéctica de montaje evidencian el carácter artificial de este ensayo fílmico y posibilitan una apropiación crítica del mismo.

› Bibliografía

- › De Lucas, G. (2013). "You're my second chance!" Composición política de la imagen en *Sans soleil* (Chris Marker, 1982). En R. Greene e I. Pinto (comps.), *La zona Marker* (pp. 107-119). Ediciones FIDOCs.
- › Douhaire, S. y Rivoire, A. (2015). Medvedkine y la invención de la televisión. *DOCUMENTOS. Cinema Comparat/ive Cinema*, 7, 25-26.

- › Dubois, P., M-E. Melón, y C. Dubois. (2001). Video y cine: interferencias, transformaciones, incorporaciones. En P. Dubois (Coord), *Video, cine, Godard*. Universidad de Buenos Aires.
- › Luque Gutiérrez, F. (2013). Tiempo, memoria, imagen: *Sans soleil* de Chris Marker, *Fotocinema. Revista científica de Cine y Fotografía*, 7, 209-240.
- › Marker, C. (Director). (1983). *Sans Soleil* [Película]. Argos Film.
- › Ortega, M. L. (2013). El coleccionista y sus geografías. En R. Greene e I. Pinto (comps.), *La zona Marker* (pp. 91-105). Ediciones FIDOCs.
- › Provitina, G. (2014). *El cine-ensayo*. La Marca Editora.
- › Rancière, J. ([2001] 2005). *La fable cinématographique*. Paidós.
- › Roud, R. ([1962-1963] 2002). La orilla izquierda. Marker, Varda, Resnais. En M. L. Ortega y A. Weinrichter (Eds.), *Mystere Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker*. T&B Editores.
- › Weinrichter, A. (2013). "Montaje Marker", *Revista Cine Documental*, 7, 163-177.