

Chris Marker

Sans Soleil y la mirada del bricoleur

Villegas Juana Inés | Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires | juanainesvillegas@gmail.com

› Resumen

A partir del análisis formal del film *Sans Soleil* (1983) de Chris Marker buscamos comprender la construcción del discurso subjetivo y el trabajo intermediático que caracteriza al cineasta. Para ello, tomamos las figuras del *bricoleur* y del mosaico para pensar los procedimientos formales y la multiplicidad de capas simbólicas que emplea Marker al componer su película. Asimismo, estudiaremos las miradas captadas en el film como eje estructurante de reflexión sobre la memoria, la observación y la intermedialidad que atraviesa el film. Tomamos los trabajos de Josep Catalá (2006), Carlos Losilla (2006), Eduardo Russo (2012) y Catherine Russell (2013) para estudiar la poética autoral del cineasta, a la par que emplearemos las investigaciones respecto al fenómeno intermedial de Irina Rajewsky (2020).

Palabras claves: cine ensayo; intermedialidad; memoria; subjetividad

Chris Marker: *Sans Soleil* and the bricoleur's gaze

› Abstract

Based on the formal analysis of Chris Marker's film *Sans Soleil* (1983), we seek to understand the construction of the subjective discourse and the intermediary work that characterizes the filmmaker. To do so, we use the figures of the *bricoleur* and the mosaic to consider the formal procedures and the multiplicity of symbolic layers that Marker uses to compose his film. We will also study the gazes captured in the film as a structuring axis of reflection on memory, observation and the intermediality that runs through the film. We use the work of Josep Catalá (2006), Carlos Losilla (2006), Eduardo Russo (2012) and Catherine Russell (2013) to study the filmmaker's authorial poetics, and we will also use the research on the intermedial phenomenon by Irina Rajewsky (2020).

Key words: film essays; intermediality; memory; subjectivity

› Introducción

La figura de Chris Marker es un enigma en la historia del cine francés, y es precisamente esto lo que caracteriza su diversa obra. Desde sus comienzos, utilizó múltiples seudónimos, iniciando su actividad artística y política dentro del ámbito literario y fotográfico, para luego trabajar como guionista, asistente y coproductor de otros cineastas como Alain Resnais. Para ubicar al largometraje *Sans Soleil* (1983) en la carrera de Marker, vale considerar que su prolifera producción comienza a mediados de los años cincuenta, por lo que para los ochenta, encontramos un director con una poética autoral ya definida y consolidada. Su búsqueda personal en el audiovisual está irremediamente ligada a la filosofía, el periodismo, la fotografía y la literatura. En *Sans Soleil*, el cineasta se pregunta respecto a la descripción del mundo a la cual él da forma en su discurso, qué rol poseen los recuerdos que él mismo construye en esa descripción. El estilo del film está marcado por la presencia de temas recurrentes y fugas que oscilan entre el presente del relato y el pasado de las imágenes, todo confluye en la construcción de una memoria ficticia y plástica.

La reflexión respecto al valor de las imágenes como recuerdo será una de las principales temáticas en la filmografía de Chris Marker. Para él, las películas pueden ser entendidas como un espacio donde poner de manifiesto un discurso polifónico y sesgado (Catalá, 2006) que es, a su vez, autorreflexivo. Su interés por lo banal, los pequeños objetos que forman parte del día a día, los rostros de quienes habitan los rincones más variados del mundo, marcan el ritmo del constante trabajo de observación y captura de Marker. Con su cámara como arma de registro, construye un discurso polifónico erigido a base de fragmentos, *Sans Soleil* se compone como un mosaico de recuerdos —reales o ficticios— que funcionan tanto como poema visual, como ensayo autoetnográfico (Russell: 2013). Como punto de análisis de este artículo tomaremos el tema de la mirada en *Sans Soleil*, observando su particular obsesión con capturar los ojos de quienes observa, en reflejo a su propia mirada, y nos cuestionamos su vinculación con el retrato fotográfico, teniendo en cuenta su previa experiencia en el campo fotográfico, y las incursiones con el video dentro del film, entendiendo estos vínculos e hibridaciones de disciplinas y dispositivos como fenómenos intermediales (Rajewsky: 2020).

› Análisis

En 1963, Richard Roud emplea una nueva categoría, “la orilla izquierda”, para denominar el grupo de Alain Resnais, Chris Marker y Agnès Vardá, los vecinos mayores de la *Nueva Ola* francesa. Este grupo se caracterizaría por su interés en la forma, su proximidad a las artes plásticas y la literatura, y por llevar una vida más bohemia y de trotamundos que sus pares más jóvenes. La obra de Marker se distingue por su reminiscencia a la *caméra-stylo* de Alexandre Astruc,¹ y por su vocación ensayística, en la que resaltan sus comentarios altamente críticos, políticos y reflexivos, donde imagen, texto e idea parecieran confluir simultáneamente (Roud: 1963). A su vez, el cine de Chris Marker ha sido catalogado por muchos autores

¹ Alexandre Astruc describe la *caméra-stylo* en un artículo originalmente publicado en el número 144 de la revista *L'Écrain Français* el 30 de marzo de 1948. En este, desarrolla el advenimiento de una nueva era cinematográfica en la cual el cine dejará de estar ligado a “la tiranía de lo visual de la imagen por la imagen” para convertirse en un medio de escritura flexible y sutil como el lenguaje escrito. Con ello, la *caméra-stylo* se interesará en asuntos propios de las pasiones humanas, la filosofía y la metafísica, siendo el medio más propicio para describir las visiones del mundo moderno. De esta manera, Astruc argumenta que el cine “se convertirá en un lenguaje tan riguroso que el pensamiento podrá escribirse directamente sobre la película”.

dentro del llamado *cine de ensayo*. Esta categoría nos permite vislumbrar algunos rasgos dentro de la obra markeriana como su argumentación no lineal, explícitamente personal y de carácter autorreflexivo (Weinrichter: 2007). Esta autorreflexividad expone el discurso cinematográfico como una construcción subjetiva a partir de imágenes objetivas, como es el caso de *Sans Soleil*. Su objeto de reflexión es la función natural de las imágenes, usualmente relacionadas a partir de una lógica narrativa y causal, para invertir el movimiento, desnaturalizarlas y observar en ellas el reflejo de su propia mirada; de esta manera, Chris Marker analiza el propio discurso como herramienta crítica en un movimiento dialéctico, donde el observador es también observado. Marker le quita a las imágenes el peso grandilocuente de la narración o la objetividad, para buscar en ellas pequeños instantes de banalidad.

Lo que propone el cineasta en *Sans Soleil*, es recopilar una serie de imágenes que se fugan y reflejan entre sí, para reconocer en ellas su valor como recuerdo, pero este recuerdo no es dado en sí mismo, sino como construcción de su memoria. Se abandona entonces la idea de una verdad absoluta y de las imágenes como representación de esta, para, en cambio, optar por una postura explícitamente subjetiva, sensible y crítica.

Partiendo del trabajo de montaje, Marker generará continuidad (o discontinuidad) discursiva para formar su mosaico audiovisual a partir del banco de imágenes que ha acumulado en sus viajes por Japón, Cabo Verde y Guinea-Bisáu. No hay una continuidad secuencial de imagen-tiempo, sino, por el contrario, juega con la posibilidad de montar distintas imágenes capturadas en momentos y lugares heterogéneos para dinamizar las relaciones que se generan entre sí. Asimismo, en este montaje lateral, como lo denominó André Bazin, el sonido formará un nuevo espacio significante, que obligará al espectador a aplicar sobre las imágenes aquello que primero recibe por el oído (Catalá: 2006). De esta manera, el montaje markeriano no solo implica la dimensión visual de las imágenes, también integra la dimensión sonora donde es capaz de poner en palabras las reflexiones que acompañan su proceso creativo de observación, captura y revisión del material. Las previas jerarquías entre imagen y sonido son inútiles a la hora de observar *Sans Soleil*. El discurso y las imágenes marcan la experiencia ensayística, texto e imagen conforman una entidad propia en Marker. Como ilustra Florencia Llarull, “[el] montaje lateral incide en la subjetividad del lector para provocar una reflexión sobre la reescritura cinematográfica” (2015: 15). De esta manera, el mosaico multimedial que compone en este film se basa en la comprensión y valoración de todos los elementos discursivos en pantalla como un todo dinámico que reflexiona sobre sí mismo y sobre el mundo que habita.

En relación con otro aspecto del montaje, llama nuestra atención la duración de los planos. En la mayor parte de la película, los planos son cortos, de algunos pocos segundos, casi imitando una fotografía móvil, permitiendo a los sujetos algunos movimientos en estos breves lapsos de tiempo. Esta particular forma de filmar, nos recuerda a los clips de videos, y en un salto temporal considerable, a las tecnologías actuales como los *live photos*. De esta manera, podemos ubicar nuevamente a Marker en la vanguardia artística por su habilidad de explorar las diversas posibilidades de los medios a su alcance y su tiempo.

Ahora bien, esta habilidad de entremezclar niveles discursivos nos permite leer la obra de Marker bajo el concepto de *intermedialidad* propuesto por Rajewsky (2020), quien parte de analizar el cruce de límites entre medios. La autora propone tres categorías para estudiar este fenómeno: la transposición medial,

la combinación de medios y las referencias intermediales.² La segunda categoría, la combinación de medios, nos es útil para pensar *Sans Soleil*, al tratar sobre la combinación de medios convencionalmente distintos, presentes en su propia materialidad y que contribuyen a la constitución y significado de todo el producto (Rajewsky: 2020). Marker mantiene las cualidades materiales y mediales propias de los distintos medios que emplea, asimismo tematiza la intermedialidad que construye. El ejemplo más claro es la implementación de metraje en 16 mm alternado con cintas de video, junto con la integración de la manipulación electrónica y la inclusión de la fotografía por medio del *stop frame*. Estos diferentes medios se alternan y entrelazan, proporcionando el espacio de experimentación formal donde el cineasta expone su discurso. De esta manera, Marker utiliza y explora las posibilidades discursivas de cada dispositivo mediático en los distintos niveles y formas de representación. A través de la articulación y combinación de medios es que Marker logra profesar una reflexión audiovisual única e intermediática que compone la forma y el tema de su ensayo.

Este interés por la hibridación y experimentación formal nos acerca a la figura de Chris Marker como *bricoleur*. Esta idea es retomada por varios autores, y aparece como la más propicia para definir a un cineasta tan prolífico y experimental, que hasta sus últimos días se dedicó a incursionar en nuevos medios, sin miedo a desafiar los límites de la representación y de los dispositivos. Pero además de combinar y explorar las posibilidades de cada formato, Chris Marker hace un uso crítico de ellos, entendiendo la construcción de imágenes siempre primero como proceso de desnaturalización y alejamiento del referente, para tomar partida del montaje como herramienta para reflejarse a sí mismo. A pesar de su esquivia a las cámaras y entrevistas, el misterio de este cineasta es descubierto en su obra, donde refleja su mirada del mundo, y donde podemos, a su vez, observar el mundo que lo refleja. Esta película es un ejemplo de aquel espejo que le devuelve la mirada, donde si bien no damos con la imagen de su rostro, podemos aproximarnos a su punto de vista.

Marker establece relaciones entre sus recuerdos, dando cuerpo y forma a las imágenes en sus múltiples capas simbólicas. Su trabajo con estas diferentes capas, ponen de manifiesto las diversas relaciones de estas y cómo se relacionan esos elementos en la realidad, ajenos a la cámara (Catalá: 2006). La construcción del mosaico audiovisual de Marker abre la lectura del film a un tiempo que no es lineal, que vuelve sobre sí mismo, retoma imágenes y propone relecturas dentro de sí, y sobre todo, nos ubica a los espectadores en un lugar crítico y reflexivo respecto a aquello que vemos y escuchamos dentro del film. La poética markeriana puede ser asimilada entonces como un mosaico multimedial que reflexiona a la vez que cuestiona los límites de la representación, a partir de la construcción y manipulación de las imágenes.

Acerca de la construcción del mundo como reflejo de sí, nos interesa enfocarnos en un par de segmentos de *Sans Soleil*, donde Marker hace foco sobre la cuestión de la mirada. Estas miradas se presentan como contrapuestas a la suya, siendo la cámara la intermediaria entre el cineasta y el mundo. A través de ella congela las imágenes, pero estas también lo congelan a él (Losilla: 2006). La obsesión por la mirada y el observar lo llevan a Marker a reconocer en la televisión japonesa una infinitud de ojos que lo miran.

² La autora entiende por *transposición medial* a la manera en que se transforma un producto medial en otro medio, es decir, la forma de producción de dicho producto (por ejemplo, las adaptaciones cinematográficas). Por otro lado, la categoría de *referencias intermediales* se vincula con las estrategias constructoras de sentido que contribuyen al significado total del producto medial; estas referencias usan procedimientos específicos para tematizar o evocar estructuras de otro medio en el producto medial, es decir, el producto se constituye en relación con la obra a la que refiere.



El autor reflexiona cómo el acto de observar, inclusive a través de un medio como la televisión, puede ser también un espejo de sí mismo. La mirada es, tal vez, la forma más potente de fijar en una imagen a una persona, y en las miradas encuentra Chris Marker la posibilidad de construir y precisar su historia. Como postula Catalá, “el sujeto se representa a sí mismo, no a través del foco identitario que constituye la voz reflexiva, sino en el espacio visual de las imágenes de un mundo convertido en espejo” (2006: 154). Las miradas que captura le devuelven al cineasta una imagen de sí mismo, de la memoria que intenta fijar. En la secuencia mencionada anteriormente, el trabajo de la imagen compone varias capas de sentido: primero, la imagen en la pantalla del televisor, luego la filmación de la misma en

video por Marker, y tercero, el comentario del cineasta por sobre la banda sonora de la televisión. Sobre estas capas trabaja en el montaje las velocidades de reproducción de las imágenes, a la vez que cambia las tomas a través de paneos. La cuestión del tiempo —en pantalla, y en la vida real— se entiende en estos cambios de velocidades que afectan tanto al discurso de Marker como a su mirada sobre aquello que observa y que intenta fijar. La imagen, como espejo, fija entonces al observador, y le responde a través de la mirada observada, devolviéndole al cineasta su propia imagen del mundo.

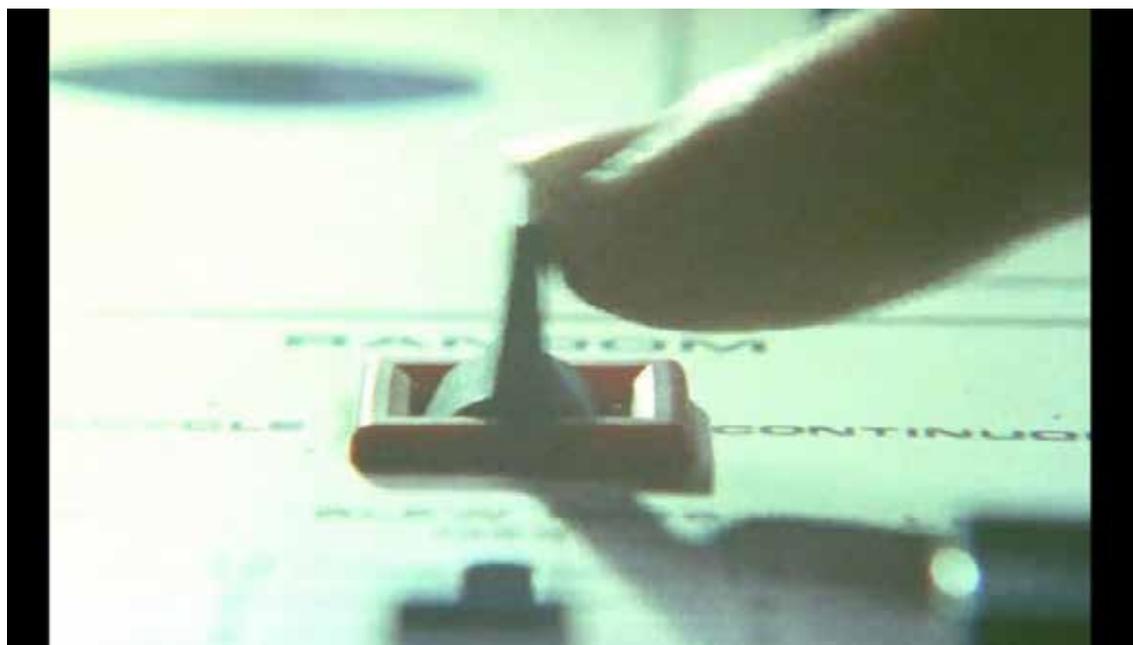
La composición total de *Sans Soleil* funciona como mosaico audiovisual gracias a los planos cortos que van armando como pequeñas piezas el conjunto total de la película. Ahora bien, los retratos que Marker toma conllevan su propia reflexión respecto al asunto de retratar en el cine. Como él mismo expone, no comprende aquella antigua regla de las escuelas de cine de pedir a las personas no mirar a cámara. En esta secuencia, es interesante observar la estrategia compositiva que utiliza para retratar a los sujetos que se condensa en el último instante en que frena el metraje y congela la imagen. El resultado es el retrato final de la niña mirando a cámara, una fotografía robada de los fotogramas.



Aquí se nos recuerda su experiencia como fotógrafo y sus incursiones en la fotografía dentro del cine con películas previas como *La Jetée* (1962) y *Si j'avais quatre dromadaires* (1966). La herramienta de congelar el plano es utilizada en múltiples instancias a lo largo de *Sans Soleil*, y remite a este interés por fijar la imagen y la memoria, por fijar las miradas y los detalles de los momentos nimios, y permitirles así su pregnancia. Al permitirse en el montaje extender la duración del fotograma, el cineasta le da a las imágenes el poder de reflejar su propia mirada.

Por otro lado, la secuencia en el puerto de Cabo Verde donde Marker intenta capturar las miradas a cámara de las mujeres, resulta clave para entender esta fijación con las miradas y la memoria. Aquí su búsqueda obsesiva lucha contra la mirada furtiva de la mujer, y en sus mismas palabras, se involucran ambos —observador y observada— en lo que pareciera ser un ritual de seducción. En este vaivén

entre la cámara, Marker y la joven, se juega el tiempo de un fotograma que logra fijar para siempre la mirada femenina y construir una pieza más del mosaico. Ese momento en el que ambos se reflejan en la mirada del otro a través de la cámara, es un instante, la mirada posee la duración de un fotograma, 1/24 segundos, imagen sobre la cual el cineasta volverá nuevamente al final del film para congelar y manipular en el sintetizador. Allí, en la llamada "zona", Marker inmortaliza y fija para siempre en la memoria el retrato de la joven y su mirada pregnante.



Como propone Losilla, “esa imagen que expresa todas las contradicciones de la modernidad, es lo mejor que podemos conseguir porque es lo único que podemos conseguir” (2006: 143). La manipulación electrónica del retrato reconfigura la imagen y pone al cineasta en el centro de ella, en tanto autor de la misma. Marker hace de la mirada su objetivo y en la “zona” abisma sobre sí misma la imagen, y de esta manera manifiesta las posibilidades de la misma y del medio.

En pocas palabras, este instante que es retomado a través de la posproducción electrónica permite profundizar las diferentes capas de sentido que invoca la mirada a cámara. La mezcla de texturas y colores harán de este retrato un recurso sobre el que Marker reflexiona por medio de la técnica y de la palabra, aludiendo así a la imagen otras posibilidades poéticas y emotivas, permitiendo que se expandan las capas de sentido al quitarle el referente de la realidad por medio del filtro opaco de la postproducción (Machado, 2015). La posibilidad de alterar la imagen, de volver a ella y reconfigurar su materialidad le permite al cineasta componer un medio a través del cual reflejar su mirada sobre el mundo. A partir de su experimentación con las diferentes capas de sentido es que accedemos a la construcción de su discurso sobre la imagen, la representación, la memoria y el mundo.

› Conclusiones

En resumen, la labor intermediática de Chris Marker en *Sans Soleil* se compone a partir de la multiplicidad de capas simbólicas sobre las cuales trabaja a partir de la desnaturalización de la imagen. Esta película reflexiona sobre cuestiones como la memoria y su fijación en instantes, como puede ser una mirada. A partir del trabajo sobre la imagen, el comentario y la posproducción electrónica, Marker construye un discurso sobre el mundo y su reflejo en él. La figura del mosaico nos permite pensar entonces la obra de este cineasta a partir de la combinación y composición de múltiples imágenes y videos que constituyen un todo, sin jerarquías entre las diferentes capas de sentido o entre los medios empleados. Se articulan dentro de sí los diferentes recuerdos e imágenes para añadir sobre las anteriores y sumarse a las venideras, abandonando los preceptos del relato lineal. Como bien ha dicho Eduardo Russo, Marker “[era] un verdadero pensador multimediático que ensayaba lo suyo entre imágenes, a través de diversos medios y soportes, oculto tras máscaras alternantes” (2012). El interés por retratar las miradas femeninas nos abre preguntas respecto a su obra, como el carácter genérico de esta elección y su posible lectura en clave feminista. De la misma manera, su trabajo con el montaje y sus principios compositivos de la imagen son aristas sobre las cuales nos quedan aún mucho por investigar.

› Bibliografía

- › Astruc, A. ([1948] 1993). Nacimiento de una nueva vanguardia: la «Caméra-stylo». En J. Romaguera Ramió y H. Alsina Thevenet (Eds.), *Textos y Manifiestos del Cine*. Ediciones Càtedra.
- › Catalá, J. M. (2006). La forma ensayo en Marker. En M.L. Ortega, M.L. y A. Weinritcher (Eds.), *Mystère Marker: Pasajes en la obra de Chris Marker*. T&B Editores.
- › Llarrull, F. (2017). Perspectivas sobre el cine ensayo: aportes de la fotografía. *Imagofagia*, 15.

- › Losilla, C. (2006). La espiral es un rostro de mujer. En M.L. Ortega, M.L. y A. Weinritcher (Eds.), *Mystère Marker: Pasajes en la obra de Chris Marker*. T&B Editores.
- › Machado, A. (2015). El diálogo entre el cine y el video. En *Pre-Cine y Post-Cine*. La Marca Editora.
- › Marker, C. (Director). (1983). *Sans Soleil* [Película]. Argos Film.
- › Rajewsky, I. (2020). Intermedialidad, intertextualidad y remediación: Una perspectiva literaria sobre la intermedialidad. *Vivomatografías*, 6.
- › Roud, R. ([1962-1963] 2006). La orilla izquierda. En M.L. Ortega y A. Weinrichter (Eds.), *Mystère Marker: Pasajes en la obra de Chris Marker*. T&B Editores.
- › Russell, C. (2013). Autoetnografía: viajes del yo. En M. Fortes y L. Gómez Mostajo (Comps.), *Chris Marker: Inmemoria*. Documental Ambulante A.C, Cinoteca Nacional, Embajada de Francia en México.
- › Russo, E. A. (2012). La espiral Marker: vestigios de un cine del futuro. En M. Satarain (Ed.), *Fuera de campo: Fragmentos de estética y teoría contemporánea*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- › Weinrichter, A. (2007). Un concepto fugitivo: Notas sobre el film ensayo. En A. Weinrichter (Ed.), *La forma que piensa: Tentativas en torno al cine ensayo*. Gobierno de Navarra.