

BÁSICOS FILMOTECA

EL CINE DOCUMENTAL

SANS SOLEIL

Chris Marker. 1982

Sesión 13 / Jueves 28 de abril de 2016

Presentación y coloquio a cargo de Begoña Siles Ojeda,
profesora de Análisis Narrativo y Teorías Fílmicas
(Universidad CEU - Cardenal Herrera de València)



CHRIS MARKER: LA MIRADA FELINA DEL CREADOR DEL CINE-ENSAYO

Las coincidencias más improbables, lúdicas, irónicas, siniestras, rodean a ciertos acontecimientos significativos de la existencia. Chris Marker vivió una de ellas. Seudónimo de Christian Francois Bouche Villeneuve, nació en París el 29 de julio de 1920 y murió el mismo día de 2012, 91 años después. Cabe preguntarse si al director esa caprichosa coincidencia de fechas le arrancaría una sonrisa antes de desprenderse de la vida, dejando perpleja a la muerte. Tan perpleja como se quedó Alicia, la protagonista de Lewis Carroll, cuando percibió la sonrisa del gato de Cheshire: *“No tenía idea de que los gatos de Cheshire estuvieran siempre sonriendo; en realidad, ni siquiera sabía que los gatos pudieran sonreír.”* O al propio Chris Marker cuando vio dibujado en las fachadas de ciertos edificios de París el minino de cínica y amplia sonrisa del grafitero M. Chat. Tan perplejo como para coger, a sus ochenta años, la cámara de video digital casera y seguir al gato de Chat, no para descubrir su misterio o el de su creador, sino para mostrarnos los diferentes sucesos sindicales, políticos, etc... que ocurrían en las calles de esa ciudad donde el gato del famoso grafitero aparecía y desaparecía, como lo hace el gato de Cheshire en *Alicia en el País de las Maravillas*. De hecho, el gato de M. Chat se convertirá en el protagonista de su penúltimo documental, *Gatos encaramados* (2004).

Las imágenes de gatos no sólo han formado parte del collage de imágenes que componen su obra, sino también han sido un

camuflaje para la identidad de este escritor, fotógrafo y creador audiovisual. Chris Marker, que grabó y montó desde los diferentes formatos audiovisuales muchos de los acontecimientos políticos, culturales y sociales más significativos de la segunda mitad del siglo XX y primera década del XXI, pocas veces se dejó fotografiar o entrevistar y, cuando lo permitía, el gato Guillaume-en-Egypte (Guillermo en Egipto) era su avatar. *“Me hubiera gustado vivir una época más pacífica para dedicarme a filmar lo que realmente prefiero, chicas y gatos”*, llegó a declarar Chris Marker.

Y aunque ni las imágenes de chicas y de gatos¹ sean el centro de sus ensayos audiovisuales, están presentes con una intensidad sigilosa en la obra de este autor. Imágenes de miradas felinas que escudriñan cuidadosamente el momento presente e imágenes de miradas femeninas que seducen la realidad. Imágenes de miradas que, en el caso de las mujeres, se convierten en un problema, tal y como la voz en *over* del documental *Sans Soleil* enuncia: *“Mi problema personal era algo más concreto: cómo filmar a las mujeres de Bissau. Aparentemente, la función mágica del ojo jugaba aquí en contra de mí. Es en los mercados de Bissau y Cabo Verde donde he encontrado la igualdad de la mirada. Esta procesión de rostros tan próximos al ritual de la seducción: yo la veo, ella me ha visto, sabe que yo la veo, me ofrece su mirada, pero justo en el ángulo en donde todavía es posible simular que no se dirige a mí. Y para terminar, la verdadera mirada, de frente, que ha durado cuatro centésimas de segundo, el tiempo de una imagen.”*

Una mirada de frente que subvierte la prohibición de mirar a la cámara, y que la voz en *over* del documental *Sans Soleil* corrobora: “Francamente, ¿se ha inventado algo más estúpido que decir a la gente, como se enseña en las escuelas de cine, que no miren a la cámara?”.

La obra de Chris Marker fusiona la mirada felina con la femenina seductora. La mirada de la cámara de Marker escudriña el pasado, el presente y el futuro histórico con una inquietante, reflexiva y lúcida atención felina, a la vez que la expresión oral que cohesiona y subordinada las imágenes a la palabra seduce por su fuerza poética y filosófica la mirada del espectador.

Chris Marker, a través de la simbiosis tan personal entre la imagen, la palabra y el montaje, ha creado un hacer cinematográfico definido como “ensayo documentado” por el crítico, teórico e historiador de cine André Bazin, tras ver la obra *Lettre de Sibérie* (1958). Bazin expone con admiración: “la palabra que importa aquí es “ensayo”, entendida en el mismo sentido que en literatura: un ensayo a la vez histórico y político, aunque escrito por un poeta.” Y el estilo y carácter personal de su ensayo, y que le diferencia del documental de “compromiso”, procede para Bazin de un elemento primordial que es “la belleza sonora, y es desde ella desde donde la mente debe saltar hacia la imagen. El montaje se hace del oído al ojo.” Además, continúa señalando este autor, otra de las interesantes e inteligentes improntas que el director aporta en sus films es “una concepción completamente nueva del montaje, que yo llamaría horizontal, en oposición al montaje tradicional que se realiza a lo largo de la película, centrado en la relación entre planos. En el caso de Marker, la imagen no remite a lo que precede o la sigue, sino que en cierta forma se relaciona lateralmente con lo que se dice.”²

“Ensayo documentado”...“Cine ensayo”. La mayoría de críticos y teóricos cinematográficos coincide en que la obra de Chris Marker, y en concreto sus films *Lettre de Sibérie* y *Sans Soleil*, contiene las características estilísticas y narrativas del denominado “cine-ensayo.”

CINE-ENSAYO: ESCRIBIR EL PENSAMIENTO

“La existencia de este tipo de cine ensayístico es una idea intrigante y atractiva, una vez que uno se la plantea. En realidad, es una vieja utopía que ya formularon en los años cuarenta Hans Richter y Alexandre Astruc y que luego vislumbró André Bazin a partir de uno de los primeros filmes de Chris Marker, el gran ensayista del cine.” Antonio Weinrichter

La vieja utopía que Hans Richter y Alexandre Astruc predecían era una forma de escritura cinematográfica que transcribiese directamente en pantalla los pensamientos, las ideas y los conceptos. Y para ello Astruc consideraba que el cine se debía apartar “poco a poco de la tiranía de lo visual, de la imagen por la imagen, de las exigencias inmediatas y concretas de la narración, para convertirse en un medio de escritura tan flexible y sutil como el lenguaje escrito.”³ Cine-pluma o caméra-stylo llamaba él a esta forma cinematográfica.

Probablemente sea una necesidad clasificar las obras audiovisuales bajo un concepto que englobe unos rasgos estilísticos y narrativos, que permita hacer legible, en una primera visión, lo singular que hay en ellas. Lo extraño es sentir que la mirada no se agota, ni queda sepultada bajo ese concepto. Y esto debe ocurrirles a ciertos teóricos e historiadores cinematográficos cuando se preguntan qué



es el cine-ensayo. Pregunta para la cual no hallan una respuesta concreta: “Es una película “libre” en el sentido de que debe inventar, cada vez, su propia forma, que sólo valdrá a ella. (...) Para el ensayista cinematográfico, cada tema le exige reconstruir la realidad.”⁴

Bazin parecía tenerlo claro tras el visionado de la obra de Marker. Tan claro que han sido las características señaladas por él, tanto la base para la clasificación bajo este concepto de la obra audiovisual de otros directores, como el fundamento para la indagación teórica de historiadores y críticos cinematográficos.

Retomemos las ideas de este autor: la obra audiovisual debe ser enunciada como un “ensayo histórico y político” donde la palabra sonora debe expresar “belleza poética”; una belleza poética que privilegia la escucha sobre la mirada y condiciona el montaje de las imágenes, al no establecerse una relación causa y efecto entre ellas, sino entre la palabra y la imagen.

Antonio Weinrichter, editor y coautor del libro titulado *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine ensayo*, define el cine-ensayo como “películas que serían el equivalente cinematográfico de la larga tradición del ensayo literario. Películas que no ofrecerían una narración dramática (como el cine de ficción), ni tampoco una representación del mundo histórico (como el cine documental). Un ensayo cinematográfico presentaría una reflexión sobre el mundo, un discurso en primera persona conducido por la palabra pero anclado en técnicas exclusivas del cine.”⁵

Además de las características señaladas por Bazin y Weinrichter, grosso-modo podemos destacar los siguientes rasgos formales y temáticos del cine-ensayo, los cuales emanan del cine experimental, las vanguardias cinematográficas y el documental. Pero antes de nombrarlos, cabe traer a colación las palabras de Antonio Weinrichter cuando matiza que “la práctica del cine-ensayo parece reducirse a una serie de casos singulares: lo único general que parece decirse de él es que cada película es... un caso singular.”⁶

El sentido ensayístico de los films surge, en primer lugar, por la potente presencia de una expresión oral con un contenido poético, reflexivo y subjetivo –diario o autobiografía–, hasta el punto de subordinar el significado de las imágenes a la omnipresencia de la palabra; en segundo lugar, por un montaje de imágenes fragmentado, inconexo, sin una relación causa-efecto, sin estructura espacio-tiempo lineal, sin una clausura; en tercer lugar, por un discurso visual compuesto por un collage de imágenes

televisivas, cinematográficas, pictóricas, digitales, animadas, que el director analiza, deconstruye, relee en un acto de autorreflexión sobre la representación; y, por último, por una enunciación cuyas ideas y pensamientos fluyen orientados hacia el compromiso social y político.

*“Podríamos decir que el concepto de film-ensayo se refiere a determinado trabajo de reflexión cinematográfica y más específicamente de reflexión efectuada a través de la imagen y el sonido. Puesto que este trabajo de reflexión se ejecuta primordialmente sobre la realidad (o sobre la ficción tratada como elemento real de conocimiento), también podemos afirmar que el film-ensayo está fuertemente emparentado con el documental, un género que podría ser asimismo considerado como una reflexión sobre la realidad, si bien gran parte de los documentalistas no estarían de acuerdo con ello. Pero, esta semejanza, si existe, no supone más que un punto de partida para el film-ensayo, ya que una parte de la labor más característica de este se encamina precisamente a deconstruir (en un sentido amplio) los presupuestos en los que se basa el género documental. La reflexión fílmica que emprende el film-ensayo no es independiente del trabajo cinematográfico, sino que se produce primordialmente a través de los materiales sonoros y visuales, en cuya estructuración permanecen trazos visibles del proceso de pensamiento.”*⁷ Josep M. Catalá

SANS SOLEIL: LA SEDUCCIÓN DE LA PALABRA

“La primera imagen de la que me habló fue la de tres niños en un camino, en Islandia, en 1965. Me decía que para él era la imagen de la felicidad, y también que había intentado en numerosas ocasiones asociarla con otras imágenes, pero que nunca había funcionado. Me escribió: ‘... un día la pondré sola al comienzo de una película, con un largo comienzo negro. Si no se ve la felicidad en esta imagen, al menos se verá la oscuridad’.” Este es el prelude de *Sans Soleil*: la nostálgica imagen de los tres niños en ese camino anónimo de Islandia subordinada a la belleza poética de las palabras pronunciadas cadenciosamente por Florence Delay. Un prelude que pasa de la imagen imaginaria de la felicidad a la imagen negra de lo real.

“Me escribe desde Japón, me escribe desde África. Me escribe que puede fijar la mirada de la mujer del mercado de Praia, que sólo duraba el tiempo de una imagen. ¿Habrá algún día una última carta?” Este es el epílogo de *Sans Soleil*: la imagen electrónica de un primer plano del rostro de aquella mujer del mercado de Guinea-Bissau, supeditada a las esperanzadoras palabras de la seductora voz *over* de Florence Delay. Un epílogo cuya imagen de ese rostro femenino representa la “verdadera mirada”: *“ella me ha visto, sabe que yo la veo, me ofrece su mirada (...) y, para terminar, la verdadera mirada.”*

Y entre el prólogo y el epílogo, el desarrollo: un collage de imágenes fragmentadas e inconexas de un viaje por África y Japón, imágenes de la película *Vértigo* de Alfred Hitchcock (1958), imágenes televisivas, publicitarias, documentales, electrónicas, animadas. Imágenes ancladas a una narración epistolar que, en ciertos momentos, eclipsa la presencia de estas.

El crítico André Bazin observa que la singular belleza de la obra de Chris Marker reside en la enunciación verbal. *“La materia prima es la inteligencia, la palabra es su expresión inmediata, y la imagen no interviene más que en tercera posición, en relación con la inteligencia verbal.”*⁸

Será el pensamiento inteligente del contenido, junto con la escritura poética del texto epistolar, lo que evite que la obra de *Sans Soleil* derive hacia el sinsentido esquizofrénico. El pensamiento inteligente y poético de la expresión oral da sentido a la estructura espacio-temporal fragmentada y al heteróclito compuesto de imágenes del discurso audiovisual de *Sans Soleil*. Los pensamientos, ideas, reflexiones del relato epistolar, reescriben la historia desde una memoria que sitúa el punto de vista en detalles subjetivos, humanos, personales, de sucesos reales o ficcionales, ocurridos tanto en el pasado, como en el presente o el futuro. Podríamos decir que *Sans Soleil* es un ensayo de la intrahistoria. Como escribe el autor del las cartas: *“Tras cada rostro, una memoria. Y donde nos quieren hacer creer que se ha forjado una memoria colectiva, hay millones de memorias humanas que pasean su fisura personal dentro de la gran fisura de la historia.”*

Y desde esa mirada que se posa en los personajes y sucesos que forman la intrahistoria, percibimos el compromiso ético y político para pensar un tiempo social e histórico ausente de injusticias, de horror. Pero el narrador epistolar muestra un escepticismo ante esa utópica realidad: *“Es así como avanza la historia, tapando la memoria como se tapan las orejas. (...) La historia no entiende nada. Sólo tiene un aliado, aquel del que habla Brando en Apocalypse Now, el horror, que tiene un nombre y un rostro”.*

El relato epistolar y visual de *Sans Soleil* reflexiona sobre la memoria, sobre el recuerdo, sobre el olvido, pero sobre todo acerca de la imposibilidad de atrapar el tiempo. Tal y como narra el escritor: *“Una melancolía cuya cualidad no te puedo expresar más que copiando estas líneas de Samura Koichi: ‘¿quién ha dicho que el tiempo vence a todas las heridas? Con el tiempo, la herida de la separación pierde sus contornos reales. Con el tiempo, el cuerpo deseado ya no será más, y si el cuerpo deseado ha dejado de ser para el otro, lo que queda es una historia sin cuerpo’.”*

De ahí esa melancolía que exhala el relato de *Sans Soleil*. Nadie puede escapar de los estragos del paso del tiempo. A no ser que te quedes arrebatado en una imagen de la infancia o en el rostro imaginario de una mirada femenina. Imágenes del prólogo o el epílogo de *Sans Soleil*.

Begoña Siles Ojeda

¹ Marker era también un gran admirador de la lechuza que, a veces, también se convierte en su alter ego. *“La lechuza es al gato lo que el ángel es al hombre”*, palabras extraídas del documental *Gatos encaramados*.

² André Bazin, “Chris Marker. Lettre de Sibérie”, en *Chris Marker: retorno de la inmemoria del cineasta*, Valencia, Ediciones la Mirada, 2000, pág. 36.

³ Antonio Weinrichter, *El cine de no ficción. Desvíos de lo real*, Madrid, T&B editores, 2004, pág. 86.

⁴ *Ibid.*, pág. 89.

⁵ El libro de Antonio Weinrichter es de los pocos estudios publicados en España sobre este género denominado cine-ensayo. *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine ensayo*, Navarra, Gobierno de Navarra. Departamento de Cultura y Turismo, 2007.

⁶ *Ibid.*, 89.

⁷ Josep M. Catalá, “El film-ensayo: la didáctica como actividad subversiva”, *Archivos de la Filmoteca*, nº 34, febrero 2000, pág. 84.

⁸ André Bazin, *op.cit.* pág. 36.

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN

C/ Doctor García Brustenga, 3 · Valencia

Bibliografía y filmografía seleccionadas, complementarias a esta sesión de *Básicos Filmoteca*. Puedes encontrar muchos más recursos relacionados en nuestro catálogo en línea.

www.documentacionfilmoteca.com

ivac_documentacion@gva.es

EN LA BIBLIOTECA

CINE DOCUMENTAL

- BARNOUW, Erik. *El documental: Historia y estilo*. Barcelona: Gedisa, 1996.
- BARSAM, Richard M. *Nonfiction Film: A Critical History*. Indianapolis: Indiana University Press, 1992.
- BRESCHAND, Jean. *El documental: la otra cara del cine*. Barcelona: Paidós / Los pequeños cuadernos de *Cahiers du Cinéma*, 2004.
- CAPARRÓS, J.M. *100 Documentales para explicar la historia: De Flaherty a Michael Moore*. Madrid: Alianza Editorial, 2010.
- GUYNN, William. *Un cinéma de non-fiction. Le documentaire classique à l'épreuve de la théorie*. Aix-En-Provence: Université de Provence, 2001.
- LEDO, Margarita. *Del Cine-Ojo a Dogma 95. Paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental*. Barcelona: Paidós, 2004.
- NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1997.
- WEINRICHTER, Antonio. *Desvíos de lo real: El cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores, 2004.

CINE-ENSAYO

- CATALÁ, Josep M., "El film-ensayo: la didáctica como actividad subversiva", *Archivos de la Filmoteca*, nº 34, febrero 2000.
- WEINRICHTER, Antonio (ed.), *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine ensayo*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2007.

CHRIS MARKER

- BRÉNEZ, Nicole. "Montaje de una vida: Chris Marker", *Caimán Cuadernos de Cine*, nº 8, septiembre 2012.
- ENGUITA, Nuria. *Chris Marker: Retorno a la inmemoria del cineasta*. València: Ediciones de la Mirada, 2000.
- EXPÓSITO, Marcelo. *Chris Marker* (Exposición: Barcelona, 4 Diciembre 1998 - 24 Enero 1999). Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1998.
- JOURNOT, Roger. "Un pensador del siglo: Chris Marker", *Caimán Cuadernos de Cine*, nº 8, septiembre 2012.
- MONTIANO, Marta. "Mirar los pequeños acontecimientos: el caso de Chris Marker y David Perlov". *L'Atalante: revista de estudios cinematográficos*, nº 12, 2011.
- ORTEGA, María Luisa. *Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker*. Madrid: T&B Editores, 2006.
- QUINTANA, Àngel. "Chris Marker: Una obra política y visionaria". *Caimán Cuadernos de Cine*, nº 5, mayo 2012.

EN LA VIDEOTECA

CHRIS MARKER

- Les statues meurent aussi* (Alain Resnais, Chris Marker, 1953)
- Lettre de Sibérie* (1957)
- Description d'un combat* (1960)
- La Jetée* (1962)
- Le Joli Mai* (1963)
- Le Mystère Koumiko* (1967)
- La sixième face du Pentagone* (1968)
- La embajada* (L'Ambassade, 1973)
- Le Fond de l'aire est rouge* (1977)
- Sans soleil* (1982)
- A. K. (Portrait of Akira Kurosawa, 1985)
- From Chris to Christo* (1985)
- Mémoires pour Simone* (1986)
- Tokyo Days* (1988)
- Théorie des ensembles* (1990)
- Slon Tango* (1990)
- El ultimo bolchevique* (Le Tombeau d'Alexandre, 1992)
- Casque bleu* (1995)
- Level Five* (1997)
- E-clip-se* (1999)
- Un journée d'Andrei Arsenevitch* (2000)
- Un maire au Kosovo* (2000)
- Chats perchés* (2004)

OTROS ENSAYOS FÍLMICOS

- Fraude* (F for Fake, Orson Welles, 1973)
- Lettre d'Alain Cavalier* (Alain Cavalier, 1982)
- La seducción del caos* (Basilio Martín Patino, 1990)
- Nobody's Business* (Alan Berliner, 1996)
- Tren de sombras* (José Luis Guerin, 1997)
- Histoire(s) du cinéma* (Jean-Luc Godard, 1998)
- Los espigadores y la espigadora* (Les glaneurs et la glaneuse, Agnès Varda, 2000)
- Balnearios* (Mariano Llinás, 2002)
- Los rubios* (Albertina Carri, 2003)

ORGANIZA



CULTURARTS
IVAC

COLABORA

visita ivac.gva.es para informarte sobre la programación y los demás servicios y actividades de La Filmoteca de CulturArts

caimán
cuadernosdecine