

## Nomadismo y militancia. La poesía documental de Chris Marker

Jaime Abad Montesinos [\*]

Resumen. A modo de homenaje, el siguiente artículo pretende sumergirse en la obra de uno de los directores más importantes del cine europeo contemporáneo, el francés Chris Marker, cuya trayectoria ha marcado profundamente el género documental. Tratando de mostrar, a partir de algunos de sus filmes más importantes, la enorme complejidad de su trayectoria cinematográfica, su fascinación por el poder de las imágenes y el papel de la memoria. Tomando para ello dos ejes principales, dos elementos que han sido esenciales en su cine: el espíritu aventurero y el compromiso político.

Palabras clave: cine, memoria, viaje, imagen, compromiso, montaje

Résumé. En guise d'hommage, le présent travail ambitionne de se plonger dans l'œuvre de l'un des plus importants réalisateurs du cinéma européen contemporain, Chris Marker, dont la trajectoire a profondément influencé le genre documentaire. Essayant de montrer, à partir de certains de ses films les plus importants, l'énorme complexité de sa carrière cinématographique, sa fascination pour le pouvoir des images et le rôle de la mémoire. Pour ce faire, on prendra deux axes principaux, deux éléments qui ont été essentiels dans son cinéma: l'esprit aventurier et l'engagement politique.

Mots-clés: cinéma, mémoire, voyage, image, engagement, montage

Al cine le toca captar este pasado y este futuro que coexisten con la imagen presente. Filmar lo que está «antes» y lo que está «después».

Gilles Deleuze

La misión del film no es entretener al auditorio, sino lograr que el auditorio «se sirva a sí mismo». Conmover no divertir. Proporcionar munición a los espectadores...

Sergei Eisenstein

Chris Marker, fallecido hace escasos meses [1], sin duda quedará como uno de los realizadores más originales del cine de la segunda mitad del siglo xx. Su obra, comprometida, personal, arriesgada, pero dotada al mismo tiempo de una profunda carga de lirismo y de honestidad, siempre ha sabido moverse a través de las fronteras entre lo real y lo virtual, la experiencia y el recuerdo, allí donde se entrecruzan la vivencia personal y la objetividad documental, en el fluir de las imágenes a través del tiempo, marcado siempre por la captación fugaz de un afuera impreciso, tiempos y lugares distantes que vienen a nosotros como una espiral mediatizada por la lente de una cámara. Porque si Marker fue un director de cine, fue también un viajero infatigable por todos los rincones del planeta, un ojo, cámara en mano, siempre atento a los cambios políticos y a la realidad social de su tiempo, tanto en el extranjero como en Francia. Pero también, no lo olvidemos, un explorador digital, además de explorador físico, un hombre en movimiento siempre en la vanguardia, investigador de todos los medios técnicos a su alcance, de todos los soportes disponibles. Como ha señalado Guy Gauthier: «obsesionado por el tiempo, la memoria, lo virtual, Chris Marker, aparecerá tal vez un día como el Julio Verne del nuevo mundo, aquel que se construye en la multiplicidad de las redes [2]».

---

El trabajo de Marker estará siempre íntimamente ligado a la categoría del «ensayo fílmico», siendo considerado como creador de dicho género, así como su máximo exponente. Obras como *Lettre de Sibérie*, *Le Fond de l'air est rouge* o *Sans Soleil* han sido una influencia seminal dentro del cine documental, piedras de toque de una trayectoria que se despliega aunando voluntad etnográfica, reflexión personal, documento social, compromiso político y poesía visual, formando una red de filmes que se complementan entre sí, invitando sin cesar a nuevas relecturas y a nuevos descubrimientos en la trama de relaciones que los interconectan. Sin embargo, un eje atraviesa toda su filmografía, la reflexión sobre la formación de los recuerdos a partir de las imágenes, la urdimbre de instantes que quedan registrados en nuestra memoria, como múltiples secciones de un prisma cuya contemplación siempre revela nuevas facetas. Frente una tradición occidental que ya desde sus orígenes, en lo más profundo de la caverna de Platón, desconfía de la imagen como copia de lo real, como reproducción siempre distorsionadora del mundo circundante, incapaz por tanto de dar verdadera cuenta de la esencia profunda que late bajo las apariencias [3], Marker articula, a través de todo su cine, una profunda meditación a partir de las imágenes y la fascinación que ejercen en nuestra memoria. Porque, sin duda, como ha destacado Gilles Deleuze: «Los grandes autores de cine podían ser comparados no sólo con pintores, arquitectos, músicos, sino también con pensadores. Ellos piensan con imágenes-movimiento y con imágenes-tiempo, en lugar de conceptos [4]».

Chris Marker ha puesto de manifiesto que ninguna mirada, desde el momento en que se coge una cámara, es inocente; toda realización documental implica ya una toma de postura, un posicionamiento ante la realidad filmada, así como la reconstrucción narrativa que conlleva, inevitablemente, todo proceso de selección de las imágenes grabadas. Se realiza un film como se reconstruye la memoria, a partir de los retazos de recuerdos que se entrecruzan en el tiempo,

formando un tejido que recompone en el presente fragmentos del pasado, piezas de una realidad intervenida por el fluir de la conciencia. Tal vez en ninguna obra de Marker sea esto tan evidente como en *Sans Soleil*, para algunos críticos la quintaesencia de sus ensayos fílmicos, obra mágica y compleja, magnetizadora de toda lectura y toda aproximación. Obra nómada y tremendamente personal al mismo tiempo, aunque, sin embargo, de una ambigüedad identitaria esencial. Bajo una red de pronombres personales, sin referente preciso, se oculta el autor de una serie de imágenes filmadas, autor sin identidad, reducido a mero origen de una colección de vídeos acompañados de algunas cartas, enviados a una mujer que ejercerá la función de narradora de estas últimas, cuyo rostro nunca aparecerá en pantalla, es apenas una voz: «Él me escribía: “Regreso de Hokkaido, la isla del norte...”» («*Il m’écrivait: “Je reviens d’Hokkaido, l’île du nord...”*») [5].

Un pronombre se caracteriza, semánticamente, por la manera mediante la cual se refiere a aquello que designa en el seno del discurso. Pero esta identificación será imposible en *Sans Soleil*, el acto de enunciación se lleva a cabo mediante una «voz en off». Nunca sabremos por tanto quién es ese «yo» («*Je*») originario, ese «él» («*Il*») de quien ella habla. Ahora bien, como ha señalado Émile Benveniste [6], determinados enunciados de discurso remiten no a ellos mismos sino a una «situación objetiva», es el caso del pronombre personal de tercera persona, definida por Benveniste como una «no-persona». Esa indeterminación nos remite a un punto donde el sujeto-autor ha desaparecido, la escritura se manifiesta por sí misma mediante las imágenes, ellas nos hablan con su voz cautivadora, hablan de regiones distantes, de espacios irreales, de recuerdos digitalizados. La desaparición de todo rostro deja abierta la puerta al viaje y a la memoria, a su recomposición imaginaria como un tejido de imágenes filmadas, como proyecto de relectura de un planeta imaginario a partir de una serie de grabaciones.

---

Precisamente la primacía del proceso fílmico en sí mismo, por encima del rol del autor, nos remite a la esencia más profunda de *Sans Soleil*. El film como tal es apenas un mero proyecto, nunca «montado» como un film, una mera colección de rodajes de diversos países, una sucesión de planos que se despliega ante nosotros, tomados con objeto de llevar a cabo una película jamás realizada. Y sin embargo dicha película se desarrolla ante nuestros ojos, puesto que esos planos son visionados por la destinataria de los mismos, ella los reproduce mientras lee las cartas recibidas y reconstruye así un viaje a partir de tales imágenes. Es, por tanto, la destinataria de las cartas la mediadora entre nosotros y las imágenes, la conciencia que recompone los recuerdos de un viaje ajeno, a partir de la red de las mismas, un calidoscopio de instantes que narran un viaje sin principio ni final. El rol del autor en el film queda así desplazado hacia un punto vacío, borrada toda voluntad creadora, las imágenes se convierten en soberanas, ellas se desplazan al hilo del desarrollo de las palabras, son el lenguaje que atraviesa el tiempo, articulando un discurso autónomo ante nuestros ojos. Es pues *Sans Soleil* la conversión fílmica de la tesis de «la muerte del autor» expuesta por Roland Barthes. Según ha escrito éste último:

En cuanto un hecho pasa a ser *relatado*, con fines intransitivos y no con la finalidad de actuar directamente sobre lo real, es decir, en definitiva, sin más función que el propio ejercicio del símbolo, se produce esa ruptura, la voz pierde su origen, el autor entra en su propia *muerte*, comienza la escritura [7].

Representa, igualmente, la culminación de una etapa de la filmografía de Chris Marker, marcada especialmente por un espíritu viajero, compuesta de obras como *Lettre de Sibérie* o *Dimanche à Pékin* o *Cuba sí*.

Si Marker se esconde en *Sans Soleil* detrás de una serie de pronombres es precisamente para dejar de manifiesto la autoridad de las imágenes, su autonomía dentro del proceso narrativo de la película, que será un tema

---

constante a lo largo de toda su filmografía. Allí donde el autor ha desaparecido sólo quedan los instantes registrados, ellos hablan por sí mismos, se recomponen gracias al montaje, como se teje una inmensa tela digital, como se pinta un lienzo. Las imágenes reconstruyen en el film la memoria de un viaje por todo el mundo, pequeños fragmentos de apenas unos instantes capturados con una cámara, que nos invitan a pensar en lugares lejanos, en vivencias insertas en la memoria, en recuerdos del pasado, contemplados precisamente a través del ojo de una lente. Como ha escrito Deleuze: «se dirá que el plano actúa como una conciencia. Pero la única conciencia cinematográfica no somos nosotros, los espectadores, ni el protagonista: es la cámara, a veces humana, a veces inhumana o sobrehumana [8]». Porque ella es el verdadero origen de la realización, el hecho mismo de la grabación de una serie de secuencias. Si el paso del tiempo borra inevitablemente los recuerdos, las imágenes se convierten entonces en la única memoria perdurable, están llamadas a ocupar el lugar de los recuerdos. Es, por tanto, su filmación mediante una cámara el único modo para fijarlos y salvarlos de su desaparición, la única forma de extraerlos fuera del tejido del tiempo, como fragmentos que se despliegan igual que se despliegan las velas del recuerdo. Separadas de toda experiencia, de todo afán «documentalista», las imágenes de *Sans Soleil* recomponen el viaje de un hombre sin rostro, reducido a ser una mirada al mundo a través de una cámara y a unas pocas palabras leídas por otra persona, un recorrido de apariencia fragmentaria para un hombre sin identidad, como fragmentaria es la memoria de todo ser humano; un viaje donde el tiempo lineal ha quedado disuelto, contrapuesto al tiempo complejo de una serie de vivencias inconexas, en el fluir de los recuerdos y las imágenes, sin principio ni final, únicamente guiados por la «voz en off» de una mujer. Ahora bien, tengamos presente que

en ningún caso [...], la imagen sirve para ilustrar el texto, el texto no sirve tampoco para detallar la imagen. Funcionan uno en relación al otro, en una

---

relación dinámica de referencias, donde el sentido se encuentra en un juego continuo de intercambio [9].

En un mundo atravesado por las imágenes, la vida se recompone a distintos niveles, interrelacionando realidad y ficción, verdad e imagen. *Sans Soleil* nos augura un mundo donde las imágenes han colonizado por completo la memoria del ser humano, donde los recuerdos son las propias filmaciones del pasado. Si en un mundo digitalizado la imagen se ha impuesto sobre la auténtica realidad, entonces la verdad resulta inaccesible, entonces únicamente nos queda la verdad de cada uno. Ello nos lleva, como una espiral, al comienzo de la reflexión, a la ambigüedad esencial que late en el film entre objetividad y subjetividad, entre el mundo circundante y la mirada reflexiva [10]. Marker borra su rostro y su identidad, tratando así de desaparecer tras una cascada de imágenes y una voz sin origen, que se desarrollan igual que una sinfonía digital [11]. Porque, el propio Marker, de quien apenas hay fotografías y casi no concedía entrevistas, jugó siempre en vida a una «estética de la desaparición» [12], se deslizó a lo largo de la senda de la invisibilidad para seguir siempre fiel a su trabajo, curioso e inquieto hasta su muerte. No obstante, lejos de cualquier síntoma de aislamiento, Marker mantuvo en todo momento una mirada atenta al mundo circundante. Su personalidad atraviesa toda su obra, su mirada personal convertida en la mirada de una cámara, la verdadera conciencia cinematográfica, como ha destacado Deleuze, que recorre el mundo seleccionando instantes, capturándolos con la mirada, con la intención de rescatarlos del Tiempo y reconstruir con ellos la memoria. Con una clara voluntad creadora, Marker registra instantes, recompone fragmentos, selecciona y monta secuencias, representando el fluir de las imágenes, en su alternancia de tiempos y lugares; porque el montaje «no es otra cosa que la composición, la disposición de las imágenes-movimiento como constitutiva de una imagen indirecta del tiempo [13]». Por tanto, hay en el fondo un posicionamiento del que no puede escapar el realizador, trata de borrar su

rostro pero su personalidad está siempre presente, desde el mismo momento en que la cámara se coloca frente a lo real, registrando fragmentos de tiempo, seleccionando instantes, diciendo «yo»: es la toma de posición inevitable que supone la subjetividad de la mirada, de una conciencia que entreteje sus meditaciones con sus recuerdos. Porque «desde que se expresa el “yo”, a la objetividad de los hechos, en otras palabras, al documental, responde la subjetividad de la relación de cada uno a esos hechos, es decir, la ficción [14]». Ficción y realidad, voluntad informativa y meditación personal se entrecruzan, por tanto, a lo largo de un viaje que se convertirá en una obra clave dentro del género documental.

La aparente desaparición del autor en esta obra oculta en verdad su inevitable presencia a lo largo de todo el viaje que supone *Sans Soleil*, y que caracterizará igualmente toda su trayectoria cinematográfica. Presencia destinada a marchar entre dos aguas: la experiencia y el recuerdo, el presente y el pasado, lo cercano y lo lejano. Presencia destinada a manifestarse, como hemos visto, en el «ojo de la cámara» que elabora el film, pero también, y esto será un elemento crucial de toda su filmografía, en el montaje. Allí donde el rostro del autor ha desaparecido, y su identidad permanece oculta bajo las imágenes, su subjetividad se proclama como una mirada profunda al mundo, así como una compleja labor de montaje, rearticuladora de los pedazos de la memoria, compuesta de vivencias y recuerdos, recortes del pasado suspendidos en el tiempo. Porque, como ha señalado Viva Paci:

La práctica del montaje en Marker es evidentemente una práctica significativa, tanto para nuestro autor-montador como para el espectador, una práctica que configura el mundo con el objetivo de comprenderlo. Fundamentalmente en su operación de *mise-en-film* de la realidad, Marker corta y pega, selecciona y ordena las cosas del mundo para aprehenderlas [15].



Este rol creador del montaje es evidente a lo largo de todas sus obras, tanto en *Sans Soleil* como en el resto de sus documentales; mención especial merece entre ellos *Le Fond de l'air est rouge*. Si *Sans Soleil* representa la culminación de la faceta nómada de Marker, el resultado de su errancia por el planeta, especialmente fascinado por Oriente, así como la anticipación de su nomadismo en el terreno de las nuevas tecnologías, y que no cesará de explorar en siguientes trabajos [16], *Le Fond de l'air est rouge* es el resultado de diez años de militancia política. El dominio del montaje, que sirve en *Sans Soleil* para narrar un viaje de forma fragmentaria, articulando toda una red de relaciones en su interior, es utilizado en *Le Fond de l'air est rouge* como herramienta política. Imágenes de *El Acorazado Potemkin* abren el film, entrelazándose con imágenes donde unas manos anónimas hacen el símbolo de la victoria; la violenta represión en las escalinatas de Odessa se alterna con la represión actual contra los manifestantes de la Guerra del Vietnam o la tragedia de la estación de metro Charonne en París, entre otras. Más de cincuenta años de distancia y la misma violencia, el abuso de poder que los Aparatos represores de Estado ejercen contra las masas, la colisión entre dos fuerzas: el poder y las masas populares. Como resultado: «la rítmica prosa visual se convierte en visualmente rítmica [17]». La confrontación de secuencias tan separadas en el tiempo y al mismo tiempo tan similares, hace inevitable el choque y la reflexión en el espectador, en clara referencia a la teoría del «montaje de atracciones» desarrollada por Sergei Eisenstein. «¿De qué modo se caracteriza el montaje y su célula, el plano?», se preguntaba Eisenstein, «Por colisión. Por el conflicto de dos piezas opuestas una a otra. Por conflicto y colisión [18]».

Si hay que comparar el montaje con algo, una falange de piezas de montaje o planos, podría compararse con la serie de explosiones de un motor de combustión interna que conduce hacia delante su automóvil o tractor, porque

---

de un modo similar la dinámica del montaje sirve como impulso para llevar adelante todo el film [19].

Este prólogo marcado por el motín del Potemkin, y su confrontación con imágenes de revueltas recientes, ponen de manifiesto, ya desde sus comienzos, un claro posicionamiento político ante la historia, pero también una clara voluntad reflexiva que recomponga los planos independientes, elaborando una síntesis conceptual a partir de la tensión dialéctica entre ellos. Como había escrito Eisenstein, unos años después de realizar *El Acorazado Potemkin*: «este cine construirá una forma completamente nueva de cinematografía: la realización de la revolución en la historia general de la cultura; construirá una síntesis de ciencia, arte y clase militante [20]».

Sin embargo, un inicio intenso no puede ocultar la profunda melancolía y tristeza que atraviesan *Le Fond de l'air est rouge*. Las palabras que utilizaba Eisenstein para hablar del *Potemkin*, «aparenta ser una crónica (o un noticiario) de un acontecimiento, pero funciona como un drama [21]», podemos aplicarlas al film de Marker. Tres horas de montaje que esconden una enorme labor de archivo, recopilación y selección de miles de instantes y secuencias de todas las partes del mundo, para contar diez años de lucha revolucionaria, el período comprendido entre 1967 y 1977, diez años de sueños y derrotas. Desde el rechazo a la Guerra de Vietnam, ya anticipado en la obra colectiva *Loin du Vietnam*, hasta la muerte de Allende, *Le Fond de l'air est rouge* «es un fresco mundial, un film de montaje, que asocia acontecimientos que han sacudido el mundo entero [22]», es el diario personal e histórico de una época convulsa políticamente, el diario, en especial, de toda una generación de la izquierda que soñó un mundo nuevo, pero terminaría perdiendo sus esperanzas a lo largo de los años setenta. *Le Fond de l'air est rouge* es la constatación de la derrota y la desaparición de toda posibilidad de cambio, así como la aceptación trágica del triunfo definitivo del capitalismo en todos los frentes.

---

Nos muestra Marker un enorme fresco histórico marcado por dos muertes, las cuales suponen el inicio y el final de la obra: la muerte del Che y la muerte de Allende. Entre ellas, se desarrolla toda una enorme sucesión de secuencias y de grabaciones de las voces de algunos de los protagonistas de aquellos años, en un esfuerzo por aportar un panorama cinematográfico de toda una época, por mostrar sus logros y sus fracasos, por comprender todas sus derivas. Montadas con una clara voluntad política, las imágenes articulan un discurso que pretende navegar por las aguas de la memoria colectiva de una generación, imágenes que nos hablan de un mañana de cambio, de un presente de lucha. Porque «el montaje es, para los capacitados, el medio compositivo más poderoso para relatar una historia [23]». Comenzado precisamente tras el golpe de estado en Chile que le costó la vida a Salvador Allende, *Le Fond de l'air est rouge* supone un inmenso despliegue de secuencias, algunas de ellas tomadas por colectivos de cineastas militantes en los que participó Marker activamente, reconstruyendo un pasado personal e histórico no tan lejano, constatando el fracaso de un sueño que se fue hundiendo progresivamente, pero que, al mismo tiempo, consolidó la imperecedera fuerza de las imágenes. Marker pone de manifiesto en esta obra que, si bien se arruinaron las esperanzas de cambio, el tiempo y los poderes no podrán robarnos nuestros recuerdos, nuestra memoria, compuesta de imágenes e instantes atravesados de esperanzas, pero también de sangre y de violencia. Las manifestaciones, las huelgas y las luchas armadas que caracterizaron una época, tal vez hayan ido olvidándose poco a poco con el paso del tiempo, sin embargo continúan las grabaciones. Allí donde el pasado se ha olvidado ellas se han convertido en la memoria, son la esencia misma del recuerdo, cautivadoras y trágicas al mismo tiempo.

Sin embargo, conviene tener presente que el carácter nómada del cine de Marker y su militancia política no trazan dos líneas diferentes dentro de su

---

trayectoria, son ambos elementos de una obra compleja que invita siempre a releerse. Su nomadismo geográfico y su inquietud tecnológica discurren en paralelo con el cine militante y su compromiso. Porque, en el fondo, gran parte de sus viajes tuvieron un marcado interés político, en una época donde las huelgas, los movimientos sociales y los conflictos armados convulsionaron países como Vietnam, Cuba, Chile o Francia. Pero, si estas líneas de fuga aparecen en obras como *Le Joli Mai* o *Cuba sí*, que suponen jalones previos anticipadores de *Le Fond de l'air est rouge*, podemos encontrar todos estos elementos, íntimamente vinculados, en una de sus primeras obras, realizada junto con Alain Resnais: *Les statues meurent aussi*, exploración apasionada del arte negro y amarga denuncia del colonialismo. Este film propone una reflexión crítica sobre la absorción occidental del arte y la cultura africanos, reducidos a meros objetos étnicos inmersos en el mundo mercantilizado, donde el arte ha terminado por perder la dimensión sagrada que le era propia en las culturas ancestrales. Aunque si ganó también celebridad fue sin duda debido a su prohibición durante diez años, por parte las autoridades francesas, dado su fuerte carácter anticolonial.

África, Sudamérica, Japón, Francia... una manifestación, una huelga, un mercado, las calles de Tokio, el arte africano, el fragmento de una entrevista a Fidel Castro, una imagen modificada digitalmente congelada en el tiempo... Diferentes lugares, diferentes instantes, pero una misma mirada y un mismo compromiso, una conciencia, cámara en mano, siempre inquieta, destinada a desenvolverse en la profundidades de la memoria [24], recomponiendo fragmentos de realidad en un esfuerzo por comprender todas sus facetas. Es la mirada reflexiva y afectuosa, pero también maliciosa y sarcástica en ocasiones [25], de una cámara comprometida políticamente, que recorre el mundo capturando imágenes, registrando instantes que serán luego recreados, reconstruidos en las galerías de la memoria, en el borde donde se confunden la

---

realidad y la ficción. Porque la verdadera esencia de todos los diferentes espacios filmados por Marker a lo largo de su obra no es sino

un devenir-imagen de los lugares, una creación de lugares del alma, alternativos y antagonistas a los de la realidad. Por esta razón, los países «markerianos», aunque se refieran a una realidad geográfica precisa, son lugares de la memoria, cuya realidad está dada por la fusión de un hecho objetivo, del recuerdo y de la imaginación. Los países de Marker son desconcertantes, ofrecen cada vez puntos de vista desconocidos [26].

Por espacios físicos y digitales la cámara de Marker se desplaza, recogiendo imágenes de los lugares y las gentes, testimonio de personas, de culturas y de luchas sociales, recreando así un mundo-imagen convertido en copia del real, frente al que va ganando más y más autonomía en lo más profundo de nuestra mente, donde laten la memoria y la imaginación, desarrollando una profunda reflexión sobre el poder de fascinación de los recuerdos reducidos a imágenes. Porque en el cine de Marker todo tiene cabida: lo individual y lo colectivo, el presente y la memoria, lo íntimo y la espectacularidad de las luchas, las pequeñas creaciones y la gran historia [27]. Su trabajo ha ejercido una influencia cautivadora para innumerables creadores tanto dentro de Francia como fuera, especialmente en uno de sus lugares predilectos, Japón. Ver sus obras, aún hoy, supone entrar en un mundo donde las fronteras son cuestionadas y las preguntas quedan sin respuesta. Su maestría en el montaje compone filmes atravesados por un tiempo no-lineal, fragmentario, como fragmentaria es nuestra memoria; filmes que forman, todos ellos, una trayectoria irrepetible. Como ha señalado Jean-Michel Frodon, sus trabajos son el testimonio de que el cine «también habría podido ser otra cosa de lo que la Historia y el comercio han hecho de él» [28]. Pero hoy, asediados por el cine entendido como mera diversión, entretenimiento banal ya denunciado por Eisenstein hace casi un siglo [29], las obras de Marker brillan con luz propia en

medio del océano, suponen una ventana abierta al mundo, desencadenadora de una inevitable reflexión sobre el tiempo, la memoria y los recuerdos. Si el cine está de luto con su muerte, sus obras siguen cautivando igual que antaño, invitándonos, con su visionado, a reflexionar sobre nuestro mundo y nuestro pasado, y, ante todo, sobre la forma en que nos relacionamos con ambos a partir de las secuencias filmadas. Su muerte ha dejado un vacío insustituible para la industria cinematográfica, no obstante, su personalidad y su mirada permanecerán en sus trabajos. Son el ojo mismo de una cámara, que registra, recompone y selecciona instantes ante nuestros ojos, que nos propone diversas aproximaciones al mundo que nos rodea, y que a lo largo de su carrera no dejó de desplazarse entre lo real y la irreal, entre el mundo y la memoria, entre el nomadismo y la militancia.

### Filmografía citada

EISENTEIN, Sergei M. (dir.) (1925): *El Acorazado Potemkin* (*Броненосец Потёмкин*). URSS: Goskino.

MARKER, Chris [dir.] (1956): *Dimanche à Peking*. Francia: Pavox Films / Argos Films.

- (1957): *Lettre de Sibérie*. Francia: Argos Films / Procinex.
- (1961): *Cuba sí*. Francia: Pierre Braunberger / Films de la Pleiade.
- (1977): *Le Fond de l'air est rouge*. Francia: Dovidis / Institut National de l'Audiovisuel (INA) / ISKRA.
- (1983): *Sans Soleil*. Francia: Argos Films.

- (1996): *Level 5*. Francia: Argos Films / Les Films de l'Apostrophe / KAREIDAS.

MARKER, Chris *et al.* (dir.) (1967): *Loin du Vietnam*. Francia: S. L. O. N.

MARKER, Chris y LHOMME, Pierre (dir.) (1962): *Le Joli Mai*. Francia: Sofracima.

RESNAIS, Alain et MARKER, Chris (1953): *Les statues meurent aussi*. Francia: Présence Africaine.

## Notas

[\*] Doctorando en Pensamiento Filosófico Contemporáneo. Universidad de Valencia.

Contacto con el autor: [jaime-abad@hotmail.com](mailto:jaime-abad@hotmail.com)

[1] Chris Marker fallecía en su domicilio de París el 29 de julio de 2012, a la edad de 91 años.

[2] Gauthier, Guy (2001): *Chris Marker, écrivain multimédia ou Voyage à travers les médias*. Paris: L'Harmattan, p. 33.

[3] Esta posición es defendida, en épocas recientes, por alguien tan citado en temas de crítica de la sociedad post-industrial como Guy Debord, de quien se ha destacado, en muchas ocasiones, su marcado platonismo. Escribe en *La sociedad del espectáculo* (Tesis 18):

Allí donde el mundo real se cambia en simples imágenes, las simples imágenes se convierten en seres reales, y las motivaciones eficientes de un comportamiento hipnótico [...] Pero el espectáculo no es identificable con la simple mirada, incluso combina la escucha. Es aquello que escapa a la actividad de los hombres, a la

reconsideración y a la corrección de su obra. Es lo contrario del diálogo. Debord, Guy (1992): *La société du spectacle*. Paris: Gallimard, p. 9.

[4] Deleuze, Gilles (1984): *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós, p. 12.

[5] Marker, Chris [dir.] (1983): *Sans Soleil*. Francia: Argos Films.

[6] Benveniste, Émile (1997): *Problemas de lingüística general I*. México D. F.: Siglo XXI, p. 176.

[7] Barthes, Roland (1987): *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, p. 65.

[8] Deleuze, Gilles, ob. cit., p. 38.

[9] Paci, Viva (2008): «On vous parle de... ciné-tracts», en Habib, André et Paci, Viva (ed.). *Chris Marker et l'imprimerie du regard*. Paris: L'Harmattan, p. 172.

[10] Según ha expuesto Bamchade Pourvali: «Es al imprimir la subjetividad de su mirada sobre la objetividad de los hechos que Chris Marker se afirma como un ensayista, al reencontrar una unidad entre el sujeto y el objeto, la ficción y el documental, la imaginación y la realidad». Pourvali, Bamchade (2003): *Chris Marker*. Paris: Cahiers du Cinéma, p. 35.

[11] No en vano el propio título del film, *Sans Soleil*, hace referencia a una composición de Modest Mussorgski.

[12] Frodon, Jean-Michel (2010): *Le cinéma français. De la Nouvelle Vague a nous jours*. Paris: Cahiers du Cinéma, p. 841.

[13] Deleuze, ob. cit., p. 52.

[14] Pourvali, ob. cit., p. 43.

[15] Paci, ob. cit., pp. 172-173.

[16] Como señala Pourvali, precisamente el siguiente filme de Marker, *Level 5*, a cuya



realización se dedicará durante los años 80, se vincula estrechamente con *Sans Soleil*, forman con él «un solo y mismo díptico». Pourvali, ob. cit., p. 58.

[17] Eisenstein, Sergei (1958): *Teoría y técnica cinematográfica*. Madrid: Ediciones Rialp S. A., p. 190.

[18] *Ib.*, p. 56.

[19] *Ib.*, p. 58.

[20] *Ibid.*, p. 102.

[21] *Ib.*, p. 181.

[22] Gauthier, Guy (2004): *Un siècle de documentaire français*. Paris: Arnaud Colin, p. 162.

[23] Eisenstein, ob. cit., p. 130.

[24]

Como los arqueólogos en las excavaciones, él [Chris Marker] se interesa por todo, porque todo está trazado, todo es memoria, y la memoria es imagen, o más bien las imágenes son la memoria: «Me pregunto como se acuerdan las gentes que no filman, que no fotografían, que no graban, como hacía la humanidad para acordarse...» (*Sans Soleil*). Gauthier, (2001), ob. cit., p. 37.

[25] Riou, Alain (2012): «Chris Marker est mort». En *CinéObs*. [<http://cinema.nouvelobs.com/articles/19862-people-chris-marker-est-mort>]

[26] Perniola, Ivelise (2008): «*Atlas loci*. Pérégrination à travers la géographie markérienne», en Habib, André et Paci, Viva (ed.). *Chris Marker et l'imprimerie du regard*. Paris: L'Harmattan, p. 130.

[27] Haski, Pierre (2012): «Chris Marker est mort: le fond de l'air est moins rouge». En *Rue89*. [<http://www.rue89.com/rue89-culture/2012/07/30/chris-marker-est-mort-le-fond-de-lair-est-moins-rouge-234261>]

[28] Frodon, ob. cit., p. 95.

[29]

Las discusiones sobre «diversión» y «entretenimiento» me irritan [...] Mientras teníamos films que conmovían no hablábamos de diversión. No teníamos tiempo de aburrirnos. Pero luego, no sé cómo, esto desapareció, y la habilidad de realizar films que conmovieran fue perdiéndose. Entonces empezamos a hablar de diversión. Eisenstein, ob. cit., pp. 103-104.