

Desde una tierra distante. *Carta de Siberia*, revisitada  
Eduardo A. Russo  
Arkadin (N.º 7), pp. 51-59, agosto 2018. ISSN 2525-085X  
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/arkadin>  
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

# DESDE UNA TIERRA DISTANTE

*Carta de Siberia*, revisitada

**From a Distant Land**

*Letter from Siberia*, Revisited

**EDUARDO A. RUSSO**

earusso@fba.unlp.edu.ar

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 7/3/2018 | Aceptado: 21/6/2018

## RESUMEN

El artículo examina *Carta de Siberia*, de Chris Marker, ampliamente reconocido como hito histórico del film ensayo. Al reconsiderar algunos argumentos difundidos y debatidos en torno a los elementos por los cuales el film se ha convertido en referencia obligada, se indaga cómo su autor se erigió como emblema de la condición de ensayista cinematográfico. El texto ahonda, además, en los modos por los cuales el cine es situado en *Carta de Siberia* en una compleja matriz intermedial que resalta su potencial visionario y, de esta manera, anticipa ciertas discusiones que eclosionarían plenamente medio siglo más tarde, ante el avance numérico en el cine y en las artes audiovisuales.

## PALABRAS CLAVE

Cine; ensayo; historia; autoría; intermedialidad

## ABSTRACT

The article examines *Letter from Siberia*, by Chris Marker, widely recognized as a milestone in the history of essay film. While reconsidering some arguments about the elements that have made the film an obligatory reference, it focalizes in the construction of its author as an emblem of the condition of film essayist. Furthermore, the text delves into the ways *Letter from Siberia* locates the cinema in a complex intermedia matrix that highlights its visionary potential, anticipating certain discussions that would only emerge plenty half a century later, in front of the advance of digitalization in film and audiovisual arts.

## KEYWORDS

Film; essay; history; authorship; intermediality



Esta obra está bajo una  
Licencia Creative Commons  
Atribucion-NonCommercial-SinDerivadas  
4.0 Internacional\*

## EL ENSAYO, EL MONTAJE Y LAS CARTAS

Resulta difícil atravesar cualquier texto de presentación al territorio del film ensayo sin que, en algún punto, no se mencione el caso de *Carta de Siberia* (1958), de Chris Marker. Se lo cita largamente como un hito fundacional, al menos de la versión moderna de la categoría, más allá de las esporádicas incursiones en tiempos de la vanguardia histórica, como dejar el caso de Hans Richter y su corto *Inflation* (1928). En otras ocasiones, cotejándolo con otros filmes contemporáneos cuyas formas planteaban grandes desafíos, como *Noche y niebla* (1955), de Alain Resnais, o *Los maestros locos* (1955), de Jean Rouch; se lo discute por sus particularidades que aúnan el reconocimiento con ciertas reservas despertadas por su condición de objeto cinematográfico difícilmente clasificable. Como film ensayo, más que ilustrarla, *Carta de Siberia* obliga a repensar qué es lo que definiría tal categoría. Sin duda, fue decisivo para su inscripción canónica como pieza ineludible la participación del teórico André Bazin (2000), quien en uno de sus últimos textos, en 1958, entendió a la extraña criatura producida por Marker como un ensayo cabal realizado en términos cinematográficos:

En efecto, generalmente, e incluso en el caso del documental «comprometido» o de tesis, la imagen, es decir, el elemento propiamente cinematográfico, constituye la materia prima del film. La orientación viene dada por la selección y el montaje, y el texto acaba de organizar el sentido conferido al documento. En el caso de Chris Marker, ocurre algo distinto. Diría que la materia prima es la inteligencia, la palabra su expresión inmediata, y que la imagen no interviene más que en tercera posición, en relación con la inteligencia verbal. El proceso se ha invertido. Arriesgaré aún otra metáfora: Chris Marker aporta en sus films 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 los planos. En el caso de Marker, la imagen no remite a lo que la precede o la sigue, sino que en cierta forma se relaciona lateralmente con lo que se dice (p. 36).

Raymond Bellour (2000), en una mirada retrospectiva que examina *Carta de Siberia* cuatro décadas después, a partir del ingreso de Chris Marker en una fase decididamente multimedia con su CD *Immemory One* (1998), destaca ese punto fundante de la operación de montaje markeriana como dato crucial para entender su dimensión ensayística.

Al intentar captar la naturaleza, tan nueva, de este cine, Bazin llamaba con acierto montaje horizontal a la manera en que, a su parecer, Marker monta la imagen «que en cierta forma se relaciona lateralmente con lo que se dice» más que con el plano que la sigue. De suerte que la imagen, en relación al efecto producido, vendría tras la inteligencia y la palabra. Lo cual era un poco subestimar hasta qué punto la imagen, en dicha interpelación, conlleva propiamente una fuerza visual e intelectual, aun cuando se la deba a la palabra, de la que es el aguijón (Bellour, 2000, p. 57).

La estrategia fundamental, resalta Bellour, consiste en alertar al espectador sobre lo que ve a partir de lo que oye. Además de apelar también a una inteligencia de la imagen, este

cuestionamiento de lo visible por lo dicho no sería efectivo si se limitara a despertar una cierta disonancia referencial. Más bien, su eficacia radica en la forma en que la enunciación de Marker trabaja en esa brecha e instala un punto de ironía entre lo visto y lo oído. No hay aquí de modo alguno un detrimento de la imagen en virtud del poder de la palabra, sino la asunción de la radical impureza de eso que llamamos *cine*, en el que lo visto y oído construye equilibrios que cuestionan no solamente las barreras invisibles por lo común interpuestas entre el campo de la palabra y la imagen, sino que, también, los hace acceder a una reconfiguración novedosa.

En una contribución reciente a la teoría del cine ensayo, Laura Rascaroli (2017) compara esta apreciación de Bazin con las ideas planteadas por Gilles Deleuze sobre la relación de la imagen-tiempo ensayada por el cine moderno como una nueva forma de pensamiento y con las apreciaciones de Theodor Adorno sobre la forma-ensayo, cuando asevera que en ese tipo de discurso el pensamiento no avanza en una dirección lineal, sino que se va entretejiendo como los hilos de un tapiz. De ese modo, el tipo particular de interpelación que *Carta de Siberia* pone en juego no hace tanto a una relación entre dos dimensiones —la de la palabra y la imagen—, sino que sitúa a ambas ante una terceridad que hace a las subjetividades en juego. En esa confrontación con lo visto y lo oído, el espectador no solo ve desplazado los valores y las jerarquías usualmente asignados, por ejemplo, por el cine documental, el documental o la publicidad, entre otros, sino que, también, ve refundada y reactivada su propia condición espectral. De esta manera, se convierte en partícipe lúdico y, a la vez, en sagaz lector del entramado audiovisual, ejerciendo otra forma de escuchar y de mirar que pertenece al orden del cine.

## LA INTERPELACIÓN MARKERIANA

Es común observar en los intentos de circunscribir al film ensayo que la presencia de una voz singular es destacada como uno de sus rasgos fundamentales. De ese modo, la emergencia de un discurso en primera persona parecería sustancial a esta categoría. No es, por cierto, lo que se revela en las estrategias markerianas. Olivier Kohn (1997) observaba acertadamente en una evaluación de su obra:

Para empezar, el yo en Marker nunca es introspectivo, si lo entendemos como la vuelta sobre sí misma de una conciencia que se interroga sobre sus pasiones (en el sentido que se daba a esa palabra en el siglo XVII), y se complace en ello de forma más o menos reconocida. Para convencerse basta con prestar justamente atención al estilo, y constatar la casi ausencia de verbos que designen afectos, sentimientos o estados del alma, en beneficio de aquellos que hablan de la acción o el pensamiento. [...] Nos aleja también del diario íntimo el hecho de que el yo no designa nunca explícitamente a Chris Marker, sino una identidad prestada, anónima (un fotógrafo en *Si j'avais quatre dromadaires*) o no (Sandor Krasna en *Sans soleil*), presa de un tejido lo suficientemente dramatizado de interlocutores (dos interlocutores en *Si j'avais quatre dromadaires*, una narradora intermediaria en *Sans soleil*) para que la cuestión inicial desaparezca poco a poco tras un velo de incertidumbre (p. 80).

*Carta de Siberia* no incursiona aún en los desdoblamientos de la voz a cargo de enunciadores ficcionales, pero los juegos entablados a partir del humor y de la ironía, la subversión del discurso de autoridad propia de la narración oral característica del documental tradicional y las formas en que el comentario interviene, literalmente, el mundo diegético desmantelan cualquier asignación prefijada, cualquier predominio de una función referencial, para hacer ganar una dimensión en cierto modo epistolar establecida de un sujeto a otro y que acorta distancias. No es tanto que Marker someta al cine a una operación crítica, sino que ensaya un acercamiento por ángulos diferentes. En este caso, lo fundamental en *Carta de Siberia* será su interpelación al espectador. Su narrador comienza el film de la siguiente manera: «Te escribo esta carta desde una tierra distante». En una segunda etapa, continúa: «Te escribo esta carta desde una tierra de infancia». En la tercera y última: «Te escribo esta carta desde una tierra de oscuridad». Primero, una coordenada espacial; luego, otra temporal; y en la tercera, la alusión a ese lugar oscuro que oscila entre lo físico y lo metafórico. Secciones del film que también ofician como extensas cartas de un viajero cuya situación remite a distintos tipos de lejanías y de discontinuidades [Figura 1].



Figura 1. *Carta de Siberia*

Sobre esta forma epistolar que está en la raíz del ensayo markeriano, y con relación al citado texto de Bazin, Bellour (2000) destaca que en su lectura de la forma de *Carta de Siberia*, «entendida en el mismo sentido que en literatura: un ensayo a la vez histórico y político, aunque escrito por un poeta» (p. 36), lo que se escapa es el tipo de interpelación que el film entabla. Al respecto, remarca Bellour (2000):

En aquel breve artículo, Bazin no recordaba lo que dicha escritura debía a la fórmula de la carta, ni que Marker había tomado dicha fórmula de Michaux, de quien la crítica del momento se esforzaba en comprender en qué medida se apartaba de las falsas evidencias de la poesía (p. 55).

El asunto es complejo en la medida en que esta propuesta dialogal no se agota en una confrontación de un yo expuesto ante un tú asegurado. Prosigue Bellour (2000):

Pero hay algo seguro: la subjetividad que allí se expresa con fuerza y desenvoltura no depende únicamente del poder, ejercido por Marker sin rubor, de decir «yo». Surge de una capacidad más general: la de poner en guardia al espectador respecto a lo que ve, a través de lo que oye. La fórmula de Marker es el intercambio, del que la conversación y la correspondencia son sus formas predilectas. Pero como no cree en la comunicación bajo la que la época agoniza, Marker sabe perfectamente que el único intercambio posible es el de una interpelación, basada en el modo en el que quien nos habla se sitúa, en relación con aquello que nos muestra, en lo que dice (p. 56).

Esta propuesta interpelativa atraviesa la obra de Marker a lo largo de su extenso transcurso y encuentra en *Carta de Siberia* un punto de arranque fundamental, que opera y encuentra al cine desde un inusual *bricolage* de la cultura de masas de su tiempo.

## UN CINE QUE SURGE ENTRE LOS MEDIOS

Sin lugar a dudas el tramo más célebre de *Carta de Siberia* es el de esa especie de experimento Kulechov (nada inapropiado en honor a esa incursión en la más profunda Unión Soviética) que realiza entre los minutos 27 y 29, cuando unos planos que muestran el trabajo de refacción de una calle en Yakutsk son acompañados por tres narraciones orales que puntúan la misma serie de imágenes. En el primer caso, una versión optimista al modo de la propaganda soviética; en el segundo, una tenebrosa narración a tono con el más rancio anti-comunismo de la guerra fría; y en el tercero, una descripción sucinta, neutral, que resulta tan precisamente informativa como insuficiente en su capacidad conclusiva. Dicho pasaje basó su impacto en el desafío al supuesto valor probatorio de las imágenes en el documental tradicional o a las certezas de esa voz *over* que se postulaba como exégeta definitivo de lo visto en pantalla, para abrir el juego no solo a cierto relativismo, sino a una zona de perplejidad, donde palabras e imágenes titilan y asumen una danza tan festiva como inquietante.

Toda *Carta de Siberia* está atravesada por este conciente apartamiento del mundo de la propaganda como un cine documental que presume de su contacto pleno con lo real. Marker insistió en numerosas ocasiones en que una consigna básica del proyecto fue escapar al juego del documental soviético previo al célebre XX Congreso del Partido Comunista, cuya regla de hierro era que toda imagen debía ser igual a la esposa de Stalin: quedar fuera de toda sospecha. Algo que, subrayaba, era por lo menos contradictorio en el país donde presuntamente debía reinar la dialéctica. Su principal gratificación respecto del film era la de haber cumplido con esa premisa.

El caso de las imágenes de Yakutsk y sus tres «montajes horizontales» ha sido difundido con frecuencia y hasta utilizado en manuales introductorios ampliamente utilizados, como *El arte cinematográfico* (1996), de David Bordwell y Kristin Thompson, en el que se analiza el *découpage* de la secuencia y sus tres textos en voz *over* como un caso ejemplificador del

poder combinatorio de la palabra y la imagen. Pero, por cierto, una visión contemporánea de *Carta de Siberia*, esplendorosamente restaurada por el Centro Nacional de la Cinematografía francés en 2013, luego de varias décadas de una circulación mayormente limitada a penosas copias levantadas de video analógico y doblada al inglés, permite descubrir una complejidad sorprendente y extendida no solamente a lo largo de su transcurso, sino, también, en el interior mismo de cada uno de sus planos que frecuentemente ingresan en *collages* anticipatorios de sus posteriores trabajos multimediales.

Filmada en Eastmancolor, con exquisita fotografía de Sacha Vierny, montaje de Anne Sarraute y la narración original en francés del documentalista y actor Georges Rouquier, más el virtuoso trabajo de animación de Arcady Brachlianoff, *Carta de Siberia* es un sorprendente ejemplo de operación tanto ensayística como de construcción cinematográfica a partir de elementos extraídos y procesados de las fuentes más diversas. Su comienzo, enunciado desde esa tierra lejana que anuncia el narrador, ingresa en el diálogo entre la fotografía y el cine, con una cartografía alucinada que liga a Siberia con Yorkshire o Connecticut. La imagen comienza a plantear allí sus modos de empleo, sus relaciones con las palabras, pero no solo con ellas en lo que respecta al oído, sino, también, con la música y con los efectos sonoros que instauran sorprendentes cambios de régimen, entre el drama, el suspenso, la comedia gentil o la farsa circense (este uso experto de las codificaciones sonoras también es decisivo y es notable que casi no se lo haya detectado, en los numerosos análisis de la citada secuencia de Yakutsk, donde los distintos acompañamientos musicales tiñen el fragmento de tonos tan decididos como el relato verbal). Pero lo que al principio aparenta ser un documental del viaje a un país lejano comienza a provocar al espectador. No solamente porque Marker repara en los animales tanto como en los humanos y confronta, a su modo, ese encuentro incierto, como afirma Guy Gauthier (2001), entre «cineastas curiosos y soviéticos suspicaces» (p. 44), no del todo dispuestos a romper el hielo. Por alguna fugaz mirada a cámara, por una bandada de patos organizada por un inusitado ánimo colectivista, va cobrando forma un discurso compuesto con piezas atípicas, hasta que pasados los primeros cinco minutos, tras anunciar el tramo enunciado desde la «tierra de la infancia» un segmento con animación y canciones, cuyos recursos parodian al cine didáctico, cuenta la historia del mamut siberiano. Bellour (2000) destacaba la importancia de este concurso de imágenes heterogéneas donde el cine de Marker se nutre y ocupa su lugar:

A continuación vienen las transiciones entre imágenes. A partir de *Lettre de Sibérie*, en la que introducía los dibujos animados en la realidad documental, así como un cierto número de grabados y dibujos, Marker ha sido uno de los que ha contribuido a reducir la distancia entre imágenes registradas e imágenes diseñadas o construidas (p. 78).

Una verdadera asamblea general de imágenes fotográficas, cinematográficas y gráficas en movimiento interactúa en pantalla. Otro modo de montaje, esta vez de imágenes de la cultura de masas, que poco más adelante encaran otra aventura: la de establecer relaciones categoriales que parecen evocar la tradición de un Dziga Vertov, con su encomio a la electricidad incluido, por una parte, y la naciente cultura de la imagen televisiva, con el discurso de la publicidad y del reportaje de actualidad, por la otra. Así como el mamut fue presentado con las estrategias del corto infantil educativo, el delirante tramo dedicado a

los renos evoca los reclamos publicitarios del spot televisivo en sus estadios iniciales. *Carta de Siberia* no se detiene en extraer de la proliferación de un mundo audiovisual en el que el cine comparte ya su espacio con la pantalla electrónica sus materias primas, sino que las somete a torsiones, juega con el reconocimiento y el desconocimiento del espectador también integrando la canción popular, ingresando a su amigo Yves Montand y midiendo sus distancias con todo presunto afán documental.

Al ingresar en el tramo de la carta desde una tierra de oscuridad, Marker revisa la historia de Siberia. Aunque no es infrecuente, a partir de su claro posicionamiento como artista de izquierda, advertir su obra como inscripta en el campo del cine político, es necesario resaltar una diferencia crucial que él subrayaba en su aproximación:

Para mucha gente, comprometido quiere decir político, y la política, el arte del compromiso (lo que le honra, pues fuera del compromiso no hay sino relaciones de fuerza bruta, y algo de ello vemos en este momento...), me aburre profundamente. Lo que me apasiona es la Historia, y la política me interesa sólo en la medida en que es la sección de la Historia en el presente (Douhaire & Rivoire, 2003, s/p).

Desde la crónica de un presente de progreso tecnológico en una tierra cuyos rigores hacen difícil la subsistencia diaria, Marker se desliza desde el reportaje de actualidad hacia el álbum fotográfico familiar e historia la fiebre del oro que alguna vez equiparó a la región con Alaska, hasta terminar en un hipnótico registro de una función de ópera Yakut cuyo desarrollo se alterna con la épica de la perrita Laika, la primera criatura viviente enviada al espacio por la Unión Soviética [Figura 2].



Figura 2. *Carta de Siberia*

Richard Roud, el historiador del célebre núcleo francés de la *rive gauche*, supo destacar tempranamente esta transversalidad medial del cine markeriano, que destilaba el cine a partir de los insumos más heterogéneos y advirtió, además, la conexión de su producción con el proyecto de Michel de Montaigne. Así lo señalaba ya en un artículo escrito en 1962 para la revista británica *Sight and Sound*: «La caligrafía de Marker está hecha también de música, animación, poesía, color, cada técnica, cada efecto es conjugado y el resultado es una especie de cine total y unipersonal, un Montaigne del siglo XX en pantalla de formato 1x1.33» (Temple & Smolens, 2014, p. 61).

Más allá de las intertextualidades en juego, lo que opera en la intermedialidad en la que se arraiga la obra de Chris Marker es una estrategia que interviene, desmonta y remonta no solamente textos y discursos, sino, también, además de géneros, medios de comunicación y medios expresivos, los somete a interacciones sorprendentes y los hace ingresar en una construcción artística que emerge como cine. De ese modo, registro cinematográfico, televisión, gráfica, fotografía, pero también canción popular, ópera, reportaje, historieta, propaganda y publicidad, son convocados, desbaratados y reconfigurados en una reunión de imágenes que se ubica entre la asamblea y el museo, que abarca en *Carta de Siberia* una línea de tiempo que recorre al menos tres siglos. Si en los años cincuenta ese cine fundaba su poder en el diálogo y en la fricción entre distintos medios y regímenes de la imagen y la palabra, en las décadas siguientes su importancia no podría dejar de aumentar ya que se hizo más insistente la pregunta sobre los lugares y tiempos propios del cine, su función y su subsistencia. Este ensayo cinematográfico se erige como pieza fundacional de una interrogación de ciertos estados múltiples y cambiantes del cine en un mundo audiovisual que requiere de modo urgente el cultivo de nuevas formas de inteligencia. Producido apenas superando la mitad del siglo XX y remontándose al menos a la centuria anterior para examinar la genealogía de un entorno crecientemente intrincado, Chris Marker ensayaba con su *Carta de Siberia* y desde una tierra distante ciertas formas de un cine para el siglo XXI.

## REFERENCIAS

- Bazin, A. (2000). Carta de Siberia. En AA. VV., *Chris Marker: Retorno a la inmemoria del cineasta*. Valencia, España: Ediciones de la Mirada, Fundación Antoni Tapies, Junta de Andalucía.
- Bellour, R. (2000). El libro, ida y vuelta. En AA. VV., *Chris Marker: Retorno a la inmemoria del cineasta*. Valencia, España: Ediciones de la Mirada, Fundación Antoni Tapies, Junta de Andalucía.
- Bordwell, D. y Thompson, K. (1996). *El arte cinematográfico. Una introducción*. Barcelona, España: Paidós.
- Douhaire, S. y Rivoire, A. (2003). Interview: Rare Marker. *Libération*, 5 mars. Recuperado de [http://next.liberation.fr/cinema/2003/03/05/rare-marker\\_457649](http://next.liberation.fr/cinema/2003/03/05/rare-marker_457649)
- Gauthier, G. (2001). *Chris Marker, écrivain multimedia ou Voyage à travers les médias*. Paris, Francia: L'Harmattan.
- Kohn, O. (1997). Si loin, si proche. *Dossier Chris Marker, Positif*, (433), 79-82.
- Marker, C. (Director) (1958). *Carta de Siberia* (Lettre de Sibérie) [Película]. Francia: Argos Films, Procinex.

Rascaroli, L. (2017). *How the Film Essay Thinks*. Nueva York, Estados Unidos: Oxford University Press.

Richter, H. (Director). (1928). *Inflation* [Documental corto]. Alemania: UFA.

Resnais, A. (Director). (1955). *Noche y niebla* [Documental]. Francia: Cocinor, Cosmo-Films, Argos Films.

Rouch, J. (Director). (1955). *Los maestros locos* [Documental]. Francia: Les Films de la Pléiade.

Temple, R. y Smolens, K. (2014). *Decades Never Start on Time. A Richard Roud Anthology*. Londres, Inglaterra: BFI.