

FORMATS 2

Chris Marker. Composició política de la imatge. Introducció a la primera imatge de Sans Soleil

Gonzalo de Lucas

"L'obra d'art no és un instrument de comunicació. L'obra d'art no té res a veure amb la comunicació. L'obra d'art no conté estrictament la menor informació. En canvi, hi ha una afinitat fonamental entre l'obra d'art i l'acte de resistència. Aquí, sí. En qualitat d'acte de resistència, l'obra d'art té alguna cosa a veure amb la informació i la comunicació."(1)

Gilles Deleuze

Chris Marker compon i munta *Sans Soleil* el 1982. Una cita de Racine inaugura la pel·lícula: "L'allunyament dels països repara d'alguna manera l'excessiva proximitat del temps". En la seva obertura, la pel·lícula mostra el pla de tres nens caminant junts en un prat islandès i el pla d'un avió militar americà en un portaavions.

Sengles plans serveixen d'intersticis visuals a una pantalla negra. La bella veu de Florence Delay llegeix el següent text (als 10 s de la pel·lícula): "la primera imatge de què em va parlar va ser la de tres nens en un camí, a Islàndia, l'any 1965. Em deia que per a ell era la imatge de la felicitat, i també que havia intentat en nombroses ocasions associar-la amb altres imatges, però que mai havia funcionat. M'escrivia: 'Un dia, la posaré sola a l'inici d'una pel·lícula, i a sota hi posaré un bon tros negre. Si no veuen la felicitat, almenys veuran la foscor.'" (2)

Aquesta bella obertura introdueix una de les claus que singularitzaran la resta del film: l'obertura d'una imatge en què queda desestimada tota imposició interpretativa per part de l'autor, de manera que s'estableix una estreta relació entre el visible i l'invisible, el dit i el no dit (la imatge i la pantalla en negre; la veu en *off* i el silenci). Marker recorre a una tercera persona del singular per introduir el text: "la primera imatge de què em va parlar" i "*em* deia que per a *ell* era la imatge de la felicitat".

Els *haikus*, forma poètica japonesa composta de tres versos, denoten una elevada influència del budisme zen i en ells que l'autor mai no intenta d'imposar una interpretació o comunicar el seu sistema simbòlic. Trobem, doncs, un primer punt en comú amb la voluntat de Marker d'esborrar el "jo" per cedir el text a una tercera persona, encara que és cert que en els *haikus* el verb apareix habitualment desposseït de flexions temporals i personals.

A més, sabem que l'escriptor d'aquestes cartes, Sandor Krasna, és un heterònim de Chris Marker. I per últim: com podem retenir aquella idea d'*esborrament* quan, com assenyala Olivier Kohn (3), el desmentiment més evident d'aquella "escriptura blanca" resideix en la "subjectivitat reivindicada pel comentari"?

Els *haikus* es basen en el pas de temps a través del tema de les estacions i de la introducció d'un element mòbil o dinàmic a l'interior d'un paisatge estàtic (permanència/*impermanentia*). En el primer acte (el film es divideix en quatre actes) el comentari assenyala (23 min, 30s): "la poesia neix de la inseguretat: jueus errants, japonesos tremolosos. Viuen en una catifa que la natura pot estirar en qualsevol moment amb ganes de fer una broma; per això s'han acostumat a viure en un món d'aparences fràgils, fugaces, revocables, trens que volen de planeta en planeta, samurais que lluiten en un passat immutable: això es diu la *impermanentia* de les coses" fonamental per entendre la cultura japonesa (5), que convé examinar a la llum de les propostes de Deleuze per analitzar el paper dels espais buits en els films de Yasujiro Ozu. (6)

Deleuze escriu: "Hi ha esdevenir, canvi, passatge. Però, a la vegada, la forma del que canvia no canvia, no passa. És el temps, el temps en persona, 'una mica de temps en estat pur': una imatge-temps directa que dóna al que canvia la forma immutable en la qual es produeix el canvi" (7). Sorgeix aleshores la idea zen de permanència, lligada a la immutable natura i a l'etern ara. Marker parlarà en el tercer acte sobre la màquina electrònica creada per Hayao Yamaneko per descompondre la nitidesa de les imatges amb aquestes paraules (1 h, 5 min, 36 s): "Juga amb els signes de la seva memòria. Els punxa i els decora com insectes que s'haguessin escapat del temps, i que pogués mirar des d'un punt situat a l'exterior del temps –la única eternitat que ens queda." (8). A continuació, elaborarà una bella reflexió sobre la *memòria espiral* a *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958).

Aquesta *exterioritat* del temps introdueix una qüestió decisiva: Com encarar el dualisme del llenguatge actual occidental per desmarcar-se i penetrar en una Realitat presimbòlica, originària i no dualista? El problema de l'*espiral* travessa tot el cinema de Chris Marker.

Olivier Kohn l'encerta en el seu article "Si loin, si proche" quan assenyala que en els films de Marker "el divorci entre les paraules i la realitat –característic de la modernitat– no té realment lloc. Encara a risc de simplificar, direm que és possible veure les paraules en els seus films com l'últim garant de la unitat de consciència, l'últim tram tram abans del seu esclat en fragments irreconciliables." (9). L'alliberament del simbolisme del llenguatge s'ha d'entendre a partir de la reflexió que fa Marker sobre l'enllaç de la imatge cinematogràfica amb la forma poètica dels *haikus*. En aquest intent de retorn a la realitat pre-simbòlica o a un estat original infinit i absolut, les imatges, igual que els *haikus*, tenen més importància pel que no mostren que pel que mostren. Més amunt agafàvem el pla que inaugurava el film per escriure

que s'establia "una estreta relació entre el visible i l'invisible, el dit i el no dit". Al final del film, en el quart acte, Marker recupera el pla dels nens a Islàndia i assenyala (1h, 31 min, 30s): "I aquí, per ells mateixos, s'han posat els tres nens d'Islàndia. He tornat a agafar el pla íntegrament, afegint-hi aquest final una mica indecís, aquest enquadrament tremolós sota la força del vent que bufava sobre l'espadat. Tot allò que havia tallat, i que explicava molt millor que el que havia deixat el que jo veia en aquell instant, perquè mantenia la càmera fins a l'última vint-i-cinquena part de segon... [...] N'hi havia prou d'esperar, doncs, i el planeta ja posava en escena per si sol el treball del temps [...] I el viatge també va entrar a la Zona. Hayao em va ensenyar les meves imatges ja corcades per l'abisme del temps, alliberades de la mentida que havien provocat aquests instants aspirats per l'espiral." (10)

Examinem aquella imatge, enregistrada l'any 1965, i que el cineasta ara reprèn per iniciar la pel·lícula. Què pretén comunicar? I encara més: què pretén narrar? Aquella "imatge de la felicitat" que potser "no podem veurem" no comunica absolutament res; o potser és millor dir que la comunicació s'ha tornat incògnita? La *impermanència* de les coses, aquella catifa agitada, amaga també la possibilitat de sortir a l'*exterior* del temps, és a dir, de penetrar a l'espiral que ens condueixi a l'eternitat absoluta del moment present. Les imatges deixen de ser una empremta o un registre i passen a ser contemplades: (re)actualitzades en un Temps en el qual: "el que canvia, no canvia. Més endavant, Marker assenyala (4 min, 14 s): "M'escrivi: 'És pot dir que m'he passat la vida preguntant-me sobre la funció del record, que no és pas el contrari de l'oblit, sinó més aviat el seu revers. De fet, no ens recordem de res. Reescrivim la memòria de la mateixa manera que reescrivim la història'. (11) La imatge és una reescriptura de la memòria, una història l'esdevinença de la qual es torna deriva perpètua. Quan Marker reprèn el pla dels nens indica que aquesta vegada la inclusió del material tallat permet explicar "molt millor que el que havia deixat el que veia en aquell instant". Però aquelles imatges són també "una mentida", ja que no són en cap cas el passat, ni tampoc no representen la permanència d'un passat. Un cop descompostes a la zona d'Hayao és possible contemplar aquella imatge-temps en estat pur. La permanència ve donada per la percepció, per aquella "reescriptura" que entronca amb la definició de l'*haiku* donada pel mestre Basho: "*Haiku* és simplement el que està succeint en aquest lloc, en aquest moment".

Sabem que en produir-se, en la modernitat, l'allunyament de la imatge respecte del món, els cineastes van intentar, tal com assenyala Deleuze, de "filmar, no pas el món, sinó la creença en aquest món, el nostre únic vincle". (12) Marker, en la seva recerca d'una contemplació pura, allunyada de l'ancoratge al simbolisme interpretatiu del llenguatge, troba una realitat presimbòlica quan indica que "el secret japonès, aquesta impressió dolorosa de les coses, d'entrar en elles, de *ser* elles per un instant. És a dir, cal que siguin, per la seva part, com nosaltres: mortals i immortals." (13) No és potser aquesta la millor definició d'una consciència lliure que ha esqueivat els paranys del món simbòlic, que lluita contra "el divorci de les paraules i la realitat" i que acaba definint-se com "cette poignance des choses" o, per ser més clars, que sap, amb Malraux, que l'obra d'art és l'únic que resisteix la mort?

La imatge dels nens islandesos no pot reconstruir mai aquella impressió de felicitat, no pot ser la "imatge de la felicitat", ja que la seva bellesa consisteix precisament en allò que *no es diu*, en allò que *no es mostra*. És un dels pocs moments de tot el film en què marker fa referència a la condició de cineasta: "perquè mantenia la càmera fins a l'última vint-i-cinquena part de segon...". En realitat, més aviat fa referència a la seva consciència, però és aquí on volíem arribar. A *Tout va bien* Godard filma una conversa en un despatx per tal de mostrar, amb un tall, en un emocionant *tràveling*, que aquell despatx no és sinó un habitacle d'un gran decorat format per diverses habitacions en les quals ha desaparegut la quarta paret. Godard parlarà d' "una crítica i transformació de la pràctica cinematogràfica dominant" (14), mentre que Marker preferirà parlar del seu company Hayao Yamaneko, el qual (39 minuts, 35 s) "ha trobat una solució: si les imatges del present no canvien, cal canviar les imatges del passat. M'ha mostrat unes imatges dels esdeveniments dels anys seixanta tractades per un sintetitzador. Diu, amb la convicció del fanàtic, que són imatges menys mentideres que aquelles que veig a la televisió. Almenys es presenten com el que són, imatges, i no pas con la forma transportable i compacta d'una realitat que ja no és accessible" (15). Aquella denúncia del camuflatge de la imatge no només enllaça el *tràveling* moral de Godard amb tota l'obra de Marker (no ve a ser el mateix la zona de Hayao en què "es presenta una imatge pel que és" que la cèlebre sentència godardiana inclosa a *Vent de l'Est*: "c'est ne pas une image juste, c'est juste une image"?), sinó que a més serveix de crítica política a una societat en la qual, tal com va assenyalar Feuerbach, "es prefereix la imatge a la cosa, la còpia a l'original, la representació a la realitat".

En un altre passatge de *Sans Soleil* veiem Luiz Cabral, president de Guinea Bissau, abraçant-se amb el comandant Nino, que plora emocionat. De què és imatge aquella imatge? Marker ens explica que cal avançar un any en el temps perquè puguem saber que el comandant Nino encapçalarà un cop d'estat que derrocarà Luiz Cabral. Les llàgrimes del comandant no expressaran l'emoció de l'antic guerrer, ens dirà, sinó l'orgull ferit de qui no se sent suficientment correspost.

Serà una reflexió sobre les paraules (que torna a introduir la influència del *haiku* (16)) la que ens permeti centrar el problema. Marker comenta la història de Sei Shônagon, una dama d'honor de la princesa Sadako que va escriure en el seu llibre *Notes de chevet* (*Notes de capçalera*) una llista de les coses que "fan bategar el cor". El llibre correspon al gènere dels *sôshi*, que, segons assenyala André Baujard a la introducció del llibre (publicat a Gallimard), "com els *nikki*, són escrit íntims: però, a diferència dels diaris, no respecten l'ordre cronològic ni, d'una manera general, cap pla; es tracta d'esbossos en què l'autor aboca sobre el paper, deixant anar el seu pinzell, totes les idees, imatges, reflexions que provenen del seu esperit". Definició que encaixa a la perfecció amb la construcció a la *deriva* que cal llegir en el sentit debordiat del film. En aquell instant, el cineasta pensa en la capacitat de "nomenar tan sols", perquè el cor "pugui bategar". En la nostra societat, dirà, un sol no és un sol si no és brillant o límpid. Per contra, al Japó "posar adjectius és tan mal educat com regalar objectes amb l'etiqueta del preu. La poesia japonesa no qualifica. Hi ha una manera de dir 'vaixell, roca, rosada, granota, corb, pedregada, garsa, crisantem', que ho conté tot. La premsa parla aquests dies de la història d'un home de Nagoya: la dona que estimava va morir

l'any passat, i ell es va refugiar en el treball, a la japonesa, com un boig. Fins i tot, segons sembla, va realitzar un descobriment important en electrònica. I després, al mes de maig, es va suïcidar: es comentava que no va poder suportar sentir la paraula *primavera*" (17).

Chris Marker, l'home invisible, acaba reivindicant aquella contemplació pura, que res no té a veure amb els adjectius i etiquetes que els crítics utilitzen per classificar i encasellar banalitzant. No sembla llunyana aquella apelació a les reflexions que ha realitzat Debord a propòsit d'una "societat de l'espectacle" que domina el discurs i anul·la o engoleix l'espectador. En els seus *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, Debord escriu: "En el pla dels medis del pensament de les poblacions contemporànies, la primera causa de decadència es referiex clarament al fet de que cap discurs difós mitjançant l'espectacle no dona opció a resposta; i la lògica només s'ha reformat socialment en el diàleg" (18). Com podem no trobar aquí una resposta justa a aquell desplaçament de la narració cap a una tercera persona, això és, a aquesta "obertura del text" que al principi de l'article no aconseguíem emplaçar en relació amb els *haikus*? En la seva última instal·lació, *Roseware*, marker proposa que cada visitant o "passejant", per utilitzar una paraula més justa, inclogui aquells documents que formen part de la seva memòria personal: una fotografia, un plànol, un dibuix. En el text que acompanya el CD-Rom d'*Inmemory One*, Marker escriu: "Que aquí es trobin prou codis familiars (la foto d'un viatge, l'àlbum familiar, l'animal – fetitx) perquè, imperceptiblement, el lector substitueixi les meves imatges per les seves, els meus records pels seus; i que la meua Immemòria hagi servit de trampolí a la seva, per a la seva mateixa peregrinació en el Temps recuperat".

Assenyalàvem més amunt que marker utilitzava el film *Vértigo* per expressar una sèrie de idees singulars sobre la construcció de la memòria espiral i per parlar de "la impossibilitat de viure en la memòria si no és enganyant-la. Inventant una doble de la Madeleine en una altra dimensió del Temps, una zona que seria tan sols per a ell, i en la qual podria explicar la inexplicable història que va començar al Golden gate, quan va rescatar la madeleine de la badia de San Francisco, quan la va salvar de la mort, abans de tornar a tirar-la. O bé era a la inversa?" En un bellíssim article posterior, publicat a *Positif* (19), insistirà en una lectura del film que privilegia l'oportunitat d'Scottie de tenir una segona oportunitat, de *reescriure la memòria*. Sembla un text decisiu per comprendre el cinema de Marker: amb les seves pel·lícules el cinesta no pretén sinó tenir un *free replay*, una nova oportunitat (escriu: "Què ens proposen els jocs de vídeo, que diuen més del nostre inconscient que les obres complertes de Lacan? No diners ni glòria: una nova partida") (20). "El que està succeint en aquest lloc, en aquest moment", assenyalava Basho; la necessitat d'una nova reescritura, hi afegeix Marker. Aquest és el sentit de la zona (i és que Hayao és també un heterònim de Marker), que juga amb el signes dels temps, igual que succeïa en la prosa de Proust (21). Marker, situat en un "món d'aparences" (22), reflexiona sobre la televisió, sobre uns anuncis que ostenten un aire d'*haikus*. En la seva recerca de la poesia troba el diàleg, i en la seva reunió amb el diàleg, una composició política. Tal vegada la televisió, situada en habitacions o en salons, remarca la fallaç impressió de "finestra oberta al món". Col·locada en la quotidianitat, s'encés de la mateixa manera que es fan córrer les cortines.

Ara bé, el que està en qüestió a Marker no és la recerca d'una "política d'autor" –sobre la que ja deia Godard que l'error havia estat considerar que la paraula important era *autor* quan la paraula que importava era *política*-, ni tampoc, com han volgut veure certs obtusos analistes, la recerca d'una "imatge política". Tot al contrari: les imatges de Marker només busquen una "política de la imatge" i, com a tal, una visió moral que té molt d'opció sentimental.

Sans soleil respon a aquesta situació reivindicant la necessitat de mostrar una imatge en que imatge (els nens d'Islàndia: "imatge de la felicitat" enregistrada en el *passat* pel mateix *cineasta*), evidenciant els mecanismes de construcció, apel·lant a l'espectador com a constructor de la imatge, desconfiant, com davant de la imatge de Luiz Cabral, del que se'ns mostra, intentant d'unificar les imatges amb el món. En resum: una imatge recuperada.

Deleuze, preocupat per les afinitats de la lluita de l'home amb l'obra d'art, indicarà: "Quina relació hi ha entre la lluita dels homes i l'obra d'art? La relació més estreta i, per a mi, més misteriosa. Exactament el que Paul Klee volia dir quan deia: 'El poble falta'. El poble falta i, al mateix temps, no falta. Que el poble falti vol dir que aquella afinitat fonamental entre l'obra d'art i un poble que no existeix encara no és, no serà mai clara. No hi ha obra d'art que no invoqui un poble que no existeix encara" (23).

Podem tornar ara a la cita de Racine. (Més tard, el text dirà: "Sabia que al segle XIX la humanitat havia ajustat comptes amb l'espai, i que l'aposta del segle XX era la cohabitació dels temps.") Existeix un lloc en què els espais es tornen propers; un lloc en què les imatges que componen Sans soleil, procedents de diversos espais i temps, troben la seva conjugació: és el temps absolut de la poesia. "Ell diu que la matèria electrònica és l'única que pot tractar el sentiment, la memòria i la imaginació" (24). La zona de Hayao evolucionarà en el cinema de Marker fins a arribar a Level Five ("Nivell Cinc") però la recerca continuarà sent la mateixa: "dibuixar perfils en els murs de les presons". És el sentit últim de "cette poignance des choses", aquella impressió dolorosa que busca una reconciliació amb un món llunyà. En un dels seus primers treballs, el comentari del film *Les statues meurent aussi* (Alain Resnais i Chris Marker, 1953), Marker escrivia sobre la cultura africana i el "signe d'una unitat perduda en què l'art era el garant de l'acord entre l'home i el món" (25). I a l'inici: "Un objecte està mort quan la mirada que es posa sobre ell ha desaparegut" (26).

Els films de Marker, autoqualificats d'assaigs, formen una de les obres més decisives d'aquesta(es) Història(es) del cinema que semblen silenciar-lo. Tal com es plantejava Debord a "In girum imus nocte et consumimur igni", el cinema es convertirà en "anàlisi històrica, teoria, assaig, memòria" (27), o, tal com presagiava fa cinquanta anys Alexandre Astruc, en el seu cèlebre article "Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo" (28) en escriptura íntima. I si la modernitat és ja impossible (tal com la vam conèixer a través de certs cineastes que van filmar en l'estela iniciada amb Robert Flaherty), acceptem d'un cop que és el cinema individualitzat, desproveït de condicionants industrials i recolzat en certes generoses tecnologies que abarateixen costos i redueixen equip, l'única i prometedora alternativa que resta. Pensem en

Godard, tancat amb el seu ordinador component les seves *Histoire(s) du Cinéma* o el seu film *JLG/JLG. Autoportrait de Décembre*. Quan s'acceptarà que el cinema també és quadern de viatges, autoretrat, diari, assaig?

En un dels seus darrers treballs, la instal·lació *Immemory*, Chris Marker prova de dissoldre de nou la distància existent entre paraules i imatges. Si quan Marker filmava pel·lícules estava escrivint literatura i quan escrivia literatura estava filmant pel·lícules, el que ara ens concedeix és una nova oportunitat per (re)construir les nostres memòria (es)/ història(es)/sentiment(s), en un encreuament expressiu que dilueix l'ontologia baziniana perquè considera que les imatges no són empremtes d'un present (la contemplació) que just en aquell instant desapareix. Aquell instant congelat, retingut "més enllà de l'espiral del temps" en què ubiquem "allò que ens fa bategar el cor", i que tal vegada és l'únic que compta. D'aquí que sapiguem que *Sans soleil* és un film musical i no polític, però també que l'anàlisi de la seva organització estructural i rítmica desbordaria l'extensió d'aquest article.

En espera del seu "poble", *Sans soleil* és una pel·lícula de resistència, ja que apel·la a l'emoció de la paraula *primavera*, és a dir, a la imatge pura alliberada de tota llei de simbolisme. Despallat de sentit, el pla dels nens islandesos i la resta de plans de *Sans soleil* es converteixen en contemplacions a la deriva dels estrips en el temps. I aleshores, com podem no percebre que, darrere de les bellíssimes frases de Samura Koichi (28 min, 7 s) es troba el lament per la separació entre les imatges i el món?: "Qui ha dit que el temps triomfa sobre totes les ferides? S'hauria de dir que el temps triomfa sobre totes les coses excepte sobre les ferides. Amb el temps, la ferida de la separació perd els seus contorns reals. Amb el temps, el cos desitjat ja no ho serà més, i si el cos desitjat ha deixat de ser per a l'altre, el que queda és una ferida sense cos." (29)

Crec que això és el més esperançador i honest que puc escriure a propòsit de la situació de la narrativa audiovisual a la tardor de 1998. *Free replay* per a la modernitat.

NOTES:

(1) DELEUZE, Gilles. "Tener una idea en cine" en *Archipiélago*, 22, Tardor de 1995. Pàg. 57-58. Marker, Chris. *Sans soleil. Trafic*.

(2) Cito el text original, donada la seva bellesa i qualitat literària. El text íntegre de *Sans soleil* es va publicar a la revista francesa *Trafic*: "La première image dont il m'a parlé, c'est celle de trois enfants sur une route, en Islande, en 1965. Il me disait que c'était pour lui l'image du bonheur, et aussi qu'il avait essayé plusieurs fois de l'associer à d'autres images - mais ça n'avait jamais marché. Il m'écrivait: '... il faudra que je la mette un jour toute seule au début d'un film, avec un longue amorce noire. Si on n'a pas vu le bonheur dans l'image, au moins on verra le noir'". Pàg. 79.

(3) KOHN, Olivier. *Si loin, si proche. Positif*, 433, març de 1997 (el número inclou un

desigual dossier amb texts sobre Marker).

(4) Cito el text original, donada la seva bellesa i qualitat literària. El text íntegre de *Sans soleil* es va publicar a la revista francesa *Trafic*: "La poésie naît de la insécurité: Juifs errants, Japonais tremblants. A vivre sur un tapis toujours près d'être tiré sous leurs pieds par une nature farceuse, ils ont pris l'habitude d'évoluer dans un monde d'apparences fragiles, fugaces, révocables, des trains qui volent de planète en planète, des samourais qui se battent dans un passé immuable: cela s'appelle l'impermanence des choses". (Pàg. 83)

(5) Sobre la idea d'impermanència aplicada al cinema de Yasujiro Ozu, és possible trobar un estudi rigorós: Ishaghpour, Youssef. *Formes de l'impermanence le style de Yasujiro Ozu où l'on va au Japon pour revenir dans l'Occident de la présumée fin de l'histoire*. París: Yellow Now, 1994.

(6) Denominats també *pillow-shots* (BURCH, Noël. *To the distant observer form and meaning in the Japanese cinema*. Berkeley (EUA): University of California Press Corp. 1979), "natures mortes" (Richie, Donald. *Ozu*. París: Ed. Lettre du blanc, 1980) i "estasis" (SCHRADER, Paul. *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Nova York: Da Capo, 1972).

(7) DELEUZE, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 1996. Pàg. 31.

(8) Cito el text original, donada la seva bellesa i qualitat literària. El text íntegre de *Sans soleil* es va publicar a la revista francesa *Trafic*: "Il joue avec les signes de sa mémoire, il les épingle et les décore comme des insectes qui se seraient envolés du Temps et qu'il pourrait contempler d'un point situé à l'extérieur du Temps -la seule éternité qui nous reste. Je regarde ses machines, je pense à un monde où chaque mémoire pourrait créer sa propre légende". (Pàg. 91).

(9) *Si loin, si proche*, op.cit, pàg. 82.

(10) Cito el text original, donada la seva bellesa i qualitat literària. El text íntegre de *Sans soleil* es va publicar a la revista francesa *Trafic*: "Et c'est là, que, d'eux-mêmes, sont venus se greffer mes trois enfants d'Islande. J'ai repris le plan dans son intégralité, en rajoutant cette fin un peu floue, ce cadre tremblotant sous la force du vent qui nous giflait sur la falaise, tout ce que j'avais coupé pour "faire propre" et qui disait mieux que le reste ce que je voyais coupé pour "fraire propre" et qui disait mieux que le reste ce que je voyais dans cet instant-là, pourquoi je le tenais à bout de bras, à bout de zoom, jusqu'à son dernier 25e de seconde... (...) Il suffisait donc d'attendre, et la planète mettait elle-même en scène le travail du Temps. (...) Et puis le voyage à son tour est entré dans la Zone. Hayao m'a montré mes images déjà atteintes par le lichen du Temps, libérées du mensonge qui avait prolongé l'existence de ces instants avalés par la Spirale". (Pàg. 96).

(11) Cito el text original, donada la seva bellesa i qualitat literària. El text íntegre de *Sans soleil* es va publicar a la revista francesa *Trafic*: "Il m'écrivait: 'J'aurais passé ma vie à m'interroger sur la fonction du souvenir, qui n'est pas le contraire de l'oubli, plutôt son envers. On ne souvient pas, on récrit la mémoire comme on récrit l'histoire'". (Pàg. 80)

(12) *La imagen-tiempo*, op. cit. Pàg. 229. Més endavant conclou: "Se preguntó a menudo por la naturaleza de la ilusión cinematográfica. Volver a darnos creencia en el mundo, ése es el poder del cine moderno. (...) Cristianos o ateos, en nuestra universal esquizofrenia 'necesitamos razones para creer en este mundo'". (Pàg. 230)

(13) "Il m'écrivait que le secret japonais, cette *poignance des choses* qu'avait nommée Lévi-Strauss, supposait la faculté de communier avec les choses, d'entrer en elles, d'être elles par un instant. Il était normal qu'à leur tour elles fussent comme nous - périssables et immortelles.". (Pàg. 84)

(14) "Godard parle du groupe Dziga-Vertov" entrevista amb Marcel Martin a *Politique et Cinéma*, edició especial de *Cinéma 70* (151, desembre de 1970). També a: *Jean-Luc Godard y el Grupo Dziga-Vertov: un nuevo cine político*. Barcelona: Anagrama, 1976. Edició i pròleg de Ramon Font.

(15) "Mon copain Hayao Yamaneko a trouvé une solution: si les images du présent ne changent pas, changer les images du passé... Il m'a montré les bagarres des Sixties traitées par son synthétiseur. Des images moins menteuses, dit-il avec la conviction des fanatiques, que celles que tu vois à la télévision. Au moins elles se donnent pour ce qu'elles sont, des images, pas la forme transportable et compacte d'une réalité déjà inaccessible". (Pàg. 86).

(16) Convé no oblidar que el Japó ha estat una obsessió constant que travessa el cinema de Marker. El 1965, per exemple, realitzava *Le Mystère Koumiko* i en el seu darrer film, *Level Five*, reprèn la batalla d'Okinawa. Per altra banda, el 1994 realitza tres *Vidéo Haikus* titulats: *Petite Ceinture*, *Chaika* i *Owl Gets in Your Eyes*, que, lamentablement, no hem pogut veure. La major part de l'obra de Marker és desconeguda al nostre país, motiu pel qual sembla un bon consol llegir els dos bellíssims volums compostos per els textos d'alguns dels seus films: *Commentaires*. París: Éd. du Seuil, 1961 (que inclou *Les statues meurent aussi*, *Dimanche à Pékin*, *Lettre de Sibérie*, *L'Amérique rêve*, *Description d'un combat*, *Cuba sí*). *Commentaires 2*. París: Éd. du Seuil, 1967 (que inclou *Le mystère Koumiko*, *Soy Mexico*, *Si j'avais quatre dromadaires*). Aquest desconeixement de l'obra de Marker sembla afectar en la globalitat le(s) històrie(s) del cinema que es limiten a citar Marker com a autor d'una exquisida raresa titulada *La Jetée*.

(17) "Ici, mettre des adjectifs serait aussi malpoli que de laisser aux objets leurs étiquettes avec leurs prix. La poésie japonaise ne qualifie pas. Il y a une manière de dire bateau, rocher, embrun, grenouille, corbeau, grêle, héron, chrysanthème, qui les

contient tout. La presse ces jours-ci est remplie de l'histoire de cet homme de Nagoya: la femme qu'il aimait était - morte l'an dernier, il avait plongé dans le travail, à la japonaise, comme un fou. Il avait même fait une découverte important, paraît-il, en électronique. Et puis là, au moins de mai, il s'est tué: on dit qu'il n'avait pas pu supporter d'entendre le mot printemps." Pàg. 81.

(18) DEBORD, Guy. *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Barcelona: Anagrama, 1990. Pàg. 42. Es tracta d'un text que actualitza les reflexions del mateix Debord a *La société du spectacle*.

(19) MARKER, Chris. "A free replay; notes sur *Vértigo*". *Positif*, 400.

(20) "A free replay; notes sur *Vértigo*", Pàg. 84.

(21) Existeix un excel·lent estudi dels signes a *À la recherche du temps perdu*: Deleuze, Gilles. *Proust y los signos*. Barcelona: Anagrama, 1972.

(22) (1 h, 5 min, 2 s) "Os escribo todo esto desde otro mundo, un mundo de apariencias. De alguna manera los dos mundos se comunican. La memoria es para uno lo que la Historia es para el otro. Una imposibilidad. Las leyendas nacen de la necesidad de explicar lo inexplicable. Las memorias se han de contentar con su delirio, su deriva. Un instante fijado exclamaría como la imagen de una película bloqueada en el proyector". Pàg. 90.

(23) DELEUZE, Gilles. *Tener una idea en cine*, op. cit, pàg. 59. 1995.

(24) Cito el text original, donada la seva bellesa i qualitat literària. El text íntegre de *Sans soleil* es va publicar a la revista francesa *Trafic*: "Il prétend que la matière électronique est la seule qui puisse traiter le sentiment, la mémoire et l'imagination." Pàg. 88.

(25) DEBORD, Guy. *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Barcelona: Anagrama, 1990. Op. cit. Pàg. 10.

(26) DEBORD, Guy. *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Barcelona: Anagrama, 1990. Op. Cit. Pàg. 11.

(27) Els textos cinematogràfics de Debord es troben a: DEBORD, Guy. *Oeuvres cinématographiques complètes 1952-1978*. París: Gallimard, 1994.

(28) "Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo en Astruc, Alexandre. Du stylo a la caméra... et de la caméra au stylo." *Écrits (1942-1948)*. París: L'Archipel, 1982.

(29) "Qui a dit que le temps vient à bout de toutes les blessures? Il vaudrait mieux dire que le temps vient à bout de tout, sauf des blessures. Avec le temps, la plaie de la séparation perd ses bord réels. Avec le temps, le corps désiré ne sera bientôt plus, et si le corps désirant a déjà cessé d'être pour l'autre, ce qui demeure, c'est un plaie sans corps." Pàg. 84.

