

FORMATS 2

Chris Marker. Composición política de la imagen. Introducción a la primera imagen de *Sans Soleil*

Gonzalo de Lucas

San soleil parte de unas imágenes registradas en Japón y las mezcla con imágenes procedentes de otros países y tiempos diversos. Tras su composición ensayística, la obra de Chris Marker reacciona contra la separación de las imágenes y el mundo a partir de algunas reflexiones suscitadas por los *haikus*. Se trata de encontrar una contemplación pura de las imágenes, ajena a la cultura del espectáculo y a la interpretación simbólica. Film de una extrema sensibilidad e inteligencia, anota una nueva concepción del cine, que nada tiene que ver con la representación institucional. El siguiente artículo toma el primer plano de la película para introducir algunas consideraciones sobre la ontología de una imagen que se presenta como *reescritura en espiral de la memoria*.

"La obra de arte no es un instrumento de comunicación. La obra de arte no tiene nada que hacer con la comunicación. La obra de arte no contiene estrictamente la menor información. En cambio, hay una afinidad fundamental entre la obra de arte y el acto de resistencia. Ahí, sí. En calidad de acto de resistencia, la obra de arte tiene algo que hacer con la información y la comunicación" (1).

Gilles Deleuze.

Chris Marker compone y monta *Sans Soleil* en 1982. Una cita de Racine inaugura la película: *"El alejamiento de los países repara de algún modo la excesiva proximidad del tiempo"*. En su obertura el film muestra el plano de tres niños caminando juntos en un prado islandés, y el plano de un avión militar americano en un portaaviones. Sendos planos sirven de intersticios visuales a una pantalla negra. La hermosa voz de Florence Delay lee el siguiente texto (seg. 10): *"La primera imagen de la que me habló fue la de tres niños en un camino, en Islandia, el año 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 escribía: <<Un día, la pondré sola al inicio de una película, y abajo pondré un buen trozo negro. Si no ven la felicidad, al menos verán la oscuridad>>."* (2)

Esta hermosa obertura introduce una de las claves que van a singularizar el resto del film: la abertura de una imagen en la que queda desestimada toda imposición

interpretativa por parte del autor, estableciéndose una estrecha relación entre lo visible y lo invisible, lo dicho y lo no-dicho (la imagen y la pantalla en negro; la voz en off y el silencio). Marker acude a una tercera persona del singular para introducir el texto: "la primera imagen de la que *me* habló / *me* decía que para *él* era la imagen de la felicidad...".

Los *haikus*, forma poética japonesa compuesta de tres versos, denotan una elevada influencia del Budismo Zen y en ellos que el autor jamás trata de imponer una interpretación o comunicar su sistema simbólico. Encontramos pues un primer punto en común con la voluntad de Marker de borrar el "yo" para ceder el texto a una tercera persona, aunque bien es cierto que en los *haikus* el verbo aparece habitualmente desposeído de flexiones temporales y personales. Además, sabemos que el escritor de esas cartas, Sandor Krasna, es un heterónimo de Chris Marker. Y por último: ¿cómo podemos retener esa idea de "borramiento" cuando, como señala Olivier Kohn (3), el desmentido más evidente de esa "escritura blanca" reside "en la subjetividad reivindicada por el comentario"?

Los *haikus* se basan en el paso de tiempo a través del tema de las estaciones y de la introducción de un elemento móvil o dinámico en el interior de un paisaje estático (permanencia/impermanencia). En el primer acto (el film se divide en cuatro) el comentario señala (23 min, 30 seg.): "*La poesía nace de la inseguridad: Judíos errantes, Japoneses temblorosos. Viven en una alfombra que la naturaleza puede estirar en cualquier momento con ganas de gastar una broma, por eso se han acostumbrado a vivir en un mundo de apariencias frágiles, fugaces, revocables, trenes que vuelan de planeta en planeta, samurais que luchan en un pasado inmutable: esto se llama la impermanencia de las cosas*" (4). Marker introduce la idea de "impermanencia", fundamental para entender la cultura japonesa (5) que conviene examinar a la luz de las propuestas de Deleuze para analizar el papel de los espacios vacíos en los films de Yasujiro Ozu (6).

Deleuze escribe: "*Hay devenir, cambio, pasaje. Pero, a su vez, la forma de lo que cambia no cambia, no pasa. Es el tiempo, el tiempo en persona, <<un poco de tiempo en estado puro>>: una imagen-tiempo directa que da a lo que cambia la forma inmutable en la que el cambio se produce*" (7). Surge entonces la idea zen de permanencia, ligada a la inmutable naturaleza y al eterno ahora. Marker hablará en el tercer acto sobre la máquina electrónica creada por Hayao Yamaneko para descomponer la nitidez de las imágenes con estas palabras (1h, 5 min, 36 seg.): "*Juega con los signos de su memoria. Los pincha y decora como insectos que se hubieran escapado del tiempo, y que pudiese mirar desde un punto situado en el exterior del tiempo -la única eternidad que nos queda*" (8). A continuación, elaborará una hermosa reflexión sobre la *memoria espiral* en *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958).

Esa *exterioridad* del tiempo introduce una cuestión decisiva: ¿Cómo abordar el dualismo del lenguaje actual occidental para desmarcarse y penetrar en una Realidad pre-simbólica, originaria y no dualista? El problema de la *espiral* atraviesa todo el cine de Chris Marker.

Olivier Kohn acierta en su artículo *"Si loin, si proche"* cuando señala que en los films de Marker *"el divorcio entre las palabras y la realidad -característico de la modernidad- no tiene realmente lugar. Aún a riesgo de simplificar, diremos que es posible ver en sus films a las palabras como el último garante de la unidad de consciencia, el último tramo antes de su estallido en fragmentos irrenconciliables"* (9). La liberación del simbolismo del lenguaje debe entenderse a partir de la reflexión que hace Marker acerca del enlace de la imagen cinematográfica con la forma poética de los *haikus*. En ese intento de retorno a la realidad pre-simbólica o a un estado original infinito y absoluto, las imágenes, al igual que los *haikus*, tiene más importancia por que lo que no muestran que por lo que muestran. Más arriba tomábamos el plano que inaguraba el film para escribir que se establecía "una estrecha relación entre lo visible y lo invisible, lo dicho y lo no dicho". Al final del film, en el cuarto acto, Marker recupera el plano de los niños en Islandia y señala (1h, 31 min, 30 seg.): *"Y aquí, por ellos mismos, se han puesto los tres niños de Islandia. He vuelto a coger el plano íntegramente, añadiendo este final un poco indeciso, este encuadre tembloroso bajo la fuerza del viento que soplabla sobre el acantilado. Todo esto que había cortado y que explicaba mucho mejor que lo que había dejado lo que yo veía en ese instante, porque mantenía la cámara hasta el último 25º fotograma de segundo... (...) Es suficiente con esperar pues, y el planeta ya pone en escena por sí solo el trabajo del Tiempo (...) Y el viaje también entró en la zona. Hayao me enseñó mis imágenes ya carcomidas por el abismo del tiempo, liberadas de la mentira que habían provocado estos instantes aspirados por el espiral"* (10).

Examinemos esa imagen, registrada el año 1965, y que el cineasta ahora retoma para iniciar la película. ¿Qué pretende comunicar? Y aún más: ¿qué pretende narrar? Esa "imagen de la felicidad" que quizá "no podamos ver" no comunica absolutamente nada, ¿o acaso es mejor decir que la comunicación se ha vuelto inasible?. La *impermanentia* de las cosas, esa alfombra agitada, esconde también la posibilidad de salir al *exterior* del tiempo, es decir, de penetrar en la espiral que nos conduzca a la eternidad absoluta del momento presente. Las imágenes dejan ser una huella o un registro y pasan a ser contempladas: (re)actualizadas en un Tiempo en el *"lo que cambia, no cambia"*. Más adelante, Marker señala (4 min, 14 seg.): *"Me escribe: <<Se puede decir que me he pasado la vida preguntándome sobre la función del recuerdo, que no es el contrario del olvido, sino más bien su reverso. De hecho, no nos acordamos de nada. Reescribimos la memoria de la misma manera que reescribimos la historia>>"* (11). La imagen es una reescritura de la memoria, una historia cuyo devenir se vuelve deriva perpetua. Cuando Marker retoma el plano de los niños indica que esta vez la inclusión del material cortado permite explicar *"mucho mejor que lo que había dejado lo que veía en ese instante"*. Pero esas imágenes son también *"una mentira"*, pues no son en ningún caso el pasado, ni tampoco representan la permanencia de un pasado. Una vez descompuestas en la zona de Hayao es posible contemplar esa imagen-tiempo en estado puro. La permanencia viene dada por la percepción, por esa *"reescritura"*, que entronca con la definición del *haiku* dada por el maestro Basho: *"Haiku es simplemente lo que está sucediendo en este lugar, en este momento"*.

Sabemos que al producirse en la modernidad el alejamiento de la imagen respecto al mundo los cineastas trataron, tal como señala Deleuze, de *"filmar no el mundo, sino la creencia en este mundo, nuestro único vínculo"* (12). Marker, en su búsqueda de una contemplación pura, alejada del anclaje al simbolismo interpretivo del lenguaje, encuentra una realidad pre-simbólica cuando indica que *"el secreto japonés, esta impresión dolorosa de las cosas de la que hablaba Lévi-Strauss, supone la facultad de comunicarse con las cosas, de entrar en ellas, de ser ellas para un instante. Es decir, hace falta que sean por su parte como nosotros: mortales e inmortales"* (13). ¿No es acaso esa la mejor definición de una conciencia libre que ha sorteado las trampas del mundo simbólico, que lucha contra *"el divorcio de las palabras y la realidad"*, y que acaba definiéndose como *"cette poignance de las cosas"* o para ser más claros: que sabe con Malraux que la obra de arte es lo único que resiste a la muerte?

La imagen de los niños islandeses no puede reconstruir jamás esa impresión de felicidad, no puede ser la "imagen de la felicidad", pues su belleza estriba precisamente en aquello que *"no se dice"*, en aquello que *"no se muestra"*. Es uno de los pocos momentos en todo el film en el que Marker hace referencia a su propia condición de cineasta: *"porque mantenía la cámara hasta el último 25º fotograma de segundo..."*. En realidad más bien hace referencia a su conciencia, pero es aquí donde queríamos llegar. En *Tout va bien* Godard filma una conversación en un despacho para, por corte, mostrar en un emocionante travelling que ese despacho no es sino un habitáculo de un gran decorado formado por diversas habitaciones en las que ha desaparecido la cuarta pared. Godard hablará de *"una crítica y transformación de la práctica cinematográfica dominante"* (14), mientras Marker preferirá hacerlo de su compañero Hayao Yamaneko, quien (39 minutos, 35 seg.) *"ha encontrado una solución: si las imágenes del presente no cambian, cambiar las imágenes del pasado.. Me ha mostrado unas imágenes de los acontecimientos de los sesenta tratadas por un sintetizador. Dice, con la convicción del fanático, que son imágenes menos mentirosas que aquellas que veo en la televisión. Al menos se presentan como lo que son, imágenes, y no como la forma transportable y compacta de una realidad que ya no es accesible"* (15). Esa denuncia del camuflaje de la imagen no sólo enlaza *el travelling moral* de Godard con toda la obra de Marker (¿no viene a ser lo mismo la zona de Hayao en la que "se presenta una imagen por lo que es" que la célebre sentencia godardiana incluida en *Vent de l'Est*: *"c'est ne pas une image juste, c'est juste une image?"*), sino que además sirve de crítica política a una sociedad en la que, tal como señaló Feuerbach, *"se prefiere la imagen a la cosa, la copia al original, la representación a la realidad"*.

En otro pasaje de Sans Soleil vemos a Luiz Cabral, presidente de Guinea-Bissau abrazándose con el comandante Nino, que llora emocionado. ¿De qué es imagen esa imagen?. Marker nos explica que hace falta avanzar un año en el tiempo para que podamos saber que el comandante Nino encabezará un golpe de Estado que derrocará a Luiz Cabral. Las lágrimas del comandante no expresarán la emoción del antiguo guerrero, nos dirá, sino el orgullo herido de quien no se siente suficientemente correspondido.

Será una reflexión sobre las palabras (que vuelve a introducir la influencia del *haiku*

(16)) la que nos permitá centrar el problema. Marker comenta la historia de Sei Shônagon, una dama de honor de la princesa Sadako que escribió en su libro *Notes de chevet* una lista de las cosas que hacen "latir al corazón". El libro corresponde al género de los *sôshi* que, según señala André Baujard en la introducción del libro (publicado en Gallimard): "*como los nikki, son escritos íntimos; pero, a diferencia de los diarios, no respetan el orden cronológico ni, de un modo general, ningún plan; se trata de bocetos en los que el autor vierte sobre el papel, dejando ir su pincel, todas las ideas, imágenes, reflexiones que provienen de su espíritu (...)*". Definición que encaja a la perfección con la construcción a la *deriva* (léase en el sentido debordiano) del film. En ese instante, el cineasta piensa en la capacidad de "nombrar tan solo" para que el "corazón pueda latir". En nuestra sociedad, dirá, un sol no es un sol sino es brillante o límpido. Por contra, en Japón "*poner adjetivos es tan mal educado como regalar objetos con la etiqueta del precio. La poesía japonesa no califica. Hay una manera de decir barco, roca, rocío, rana, cuervo, granizo, garza, crisantemo, que lo contiene todo. La prensa habla estos días de la historia de un hombre de Nagoya: la mujer que amaba murió el año pasado, y él se refugió en el trabajo, a la japonesa, como un loco. Incluso, según parece, realizó un descubrimiento importante en electrónica. Y después, en el mes de mayo, se suicidó: se ha dicho que no pudo soportar escuchar la palabra primavera*" (17)

Chris Marker, el hombre invisible, acaba reivindicado esa contemplación pura, que nada tiene que ver con los adjetivos y etiquetas que los críticos utilizan para clasificar y encasillar banalizando. No parece lejana esa apelación a las reflexiones que ha realizado Debord a propósito de una "sociedad del espectáculo" que domina el discurso y anula o engulle al espectador. En sus *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, Debord escribe: "*En el plano de los medios de pensamiento de las poblaciones contemporáneas, la primera causa de decadencia se refiere claramente al hecho de que ningún discurso difundido por medio del espectáculo da opción a respuesta; y la lógica sólo se ha formado socialmente en el diálogo*" (18). ¿Cómo no encontrar aquí una respuesta justa a ese desplazamiento de la narración hasta una tercera persona, esto es, a esa "abertura del texto" que al principio del artículo no conseguíamos emplazar en relación a los *haikus*? En su última instalación *Roseware*, Marker propone que cada visitante o "paseante", por utilizar una palabra más justa, incluya aquellos documentos que forman parte de su memoria personal: una fotografía, un plano, un dibujo. En el texto que acompaña el CD-rom de *Inmemory One*, Marker escribe: "Que aquí se encuentren los suficientes códigos familiares (la foto de un viaje, el álbum familiar, el animal - fetiche), como para que, imperceptiblemente, el lector substituya mis imágenes por las suyas, mis recuerdos por los suyos; y que mi Inmemoria haya servido de trampolín a la suya para su propio peregrinar en el Tiempo recuperado".

Señalábamos más arriba que Marker utilizaba el film *Vértigo* para expresar una serie de ideas singulares acerca de la construcción de la memoria espiral y para hablar de "*la imposibilidad de vivir en la memoria sino es engañándola. Inventando una doble de Madeleine en otra dimensión del Tiempo, una zona que sería tan sólo para él, y en la cual podría explicar la inexplicable historia que empezó en el Golden Gate, cuando rescato a Madeleine de la bahía de San Francisco, cuando la salvó de la muerte, antes*

de volver a tirarla. ¿O bien era a al inversa?". En un bellissimo artículo posterior, publicado en *Positif* (19), insistirá en una lectura del film que privilegia la oportunidad de Scottie de tener una segunda oportunidad, de *reescribir la memoria*. Parece un texto decisivo para comprender el cine de Marker: con sus películas el cineasta no pretende sino tener un "free replay", una nueva oportunidad (escribe: "¿Qué es lo que nos proponen los juegos de vídeo, que dicen más de nuestro inconsciente que las obras completas de Lacan? Ni dinero ni gloria: una nueva partida") (20). "Lo que esta sucediendo en este lugar, en este momento" señalaba Basho, la necesidad de una nueva reescritura, añade Marker. Ese es el sentido de la zona (y es que Hayao es también un heterónimo de Marker), que juega con los signos del tiempo, al igual que sucedía en la prosa de Proust (21). Marker, situado en un "mundo de apariencias" (22) reflexiona sobre la televisión, sobre unos anuncios que ostentan un aire de "haikus". En su búsqueda de la poesía encuentra el diálogo, y en su reunión con el diálogo una composición política. Tal vez la televisión, situada ya sea en habitaciones o salones, remarca la falaz impresión de "ventana abierta al mundo". Colocada en la cotidianidad, se enciende de la misma manera que se corren las cortinas. Ahora bien, lo que está en cuestión en Marker no es la búsqueda de una "política de autor" -sobre la que ya decía Godard que el error había sido considerar que la palabra importante era "autor" cuando la palabra que importaba era "política"-, ni tampoco, como han querido ver ciertos torpes analistas, la búsqueda de una "imagen política". Todo lo contrario: las imágenes de Marker tan solo buscan una "política de la imagen" y, como tal, una visión moral que tiene mucho de opción sentimental.

Sans Soleil responde a esa situación reivindicado la necesidad de mostrar a una imagen en tal que imagen (los niños de Islandia: "imagen de la felicidad" *registrada* en el *pasado* por el propio *cineasta*), evidenciando los mecanismos de construcción, apelando al espectador como constructor de la imagen, desconfiando, como ante la imagen de Cabral, de lo que se nos muestra, tratando de unificar a las imágenes con el mundo. Resumiendo: una imagen recuperada.

Deleuze, preocupado por las afinidades de la lucha del hombre con la obra de arte indicará: "*¿Qué relación hay entre la lucha de los hombres y la obra de arte? La relación más estrecha y para mí la más misteriosa. Exactamente lo que Paul Klee quería decir cuando decía: "El pueblo falta". El pueblo falta y, al mismo tiempo, no falta. Que el pueblo falta quiere decir que esa afinidad fundamental entre la obra de arte y un pueblo que no existe todavía no es, no será nunca clara. No hay obra de arte que no invoque un pueblo que no existe todavía*" (23).

Podemos volver ahora a la cita de Racine. (Más tarde, el texto dirá: "*Sabía que en el siglo XIX la humanidad había ajustado cuentas con el espacio, y que la apuesta del siglo XX era la cohabitación de los tiempos*"). Existe un lugar en el que los espacios se vuelven próximos; un lugar en el que todas las imágenes que componen *Sans soleil*, procedentes de diversos espacios y tiempos, encuentran su conjugación: es el tiempo absoluto de la poesía. "*Él dice que la materia electrónica es la única que puede tratar el sentimiento, la memoria y la imaginación*" (24). La zona de Hayao evolucionará en el cine de Marker hasta llegar a *Level Five*, pero la búsqueda seguirá siendo la misma:

"dibujar perfiles en los muros de las prisiones". Es el sentido último de *cette poignance des choses*, esa impresión dolorosa que busca una reconciliación con un mundo lejano. En uno de sus primeros trabajos, el comentario del film *Les statues meurent aussi* (Alain Renais y Chris Marker, 1953), Marker escribía a propósito de la cultura africana y el "*signo de una unidad perdida en la que el arte era el garante del acuerdo entre el hombre y el mundo*" (25). Y en el inicio: "*Un objeto está muerto cuando la mirada que se posa sobre él ha desaparecido*" (26).

Los films de Marker, autocalificados de ensayos, forman una de las obras más decisivas de esa(s) Historia(s) del Cine que parecen silenciarlo. Tal como se planteaba Debord en *In girum imus nocte et consumimur igni*, el cine se convertirá en "análisis histórico, teoría, ensayo, memoria"(27), o tal como presagiaba hace cincuenta años Alexandre Astruc en su célebre artículo "*Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo*" (28): escritura íntima. Y si la modernidad es ya imposible (tal como la conocimos a través de ciertos cineastas que filmaron en la estela iniciada con Robert Flaherty) aceptemos de una vez que es el cine individualizado, desprovisto de condicionantes industriales y apoyado en ciertas generosas tecnologías que abaratan costes y reducen equipo, la única y prometedora alternativa que resta. Pensemos en Godard, encerrado en su ordenador componiendo sus *Histoire(s) du Cinéma* o su film *JLG/JLG. Autoportait de Décembre*. ¿Cuándo se aceptará que el cine también es cuaderno de viajes, autorretrato, diario, ensayo?

En uno de sus últimos trabajos, la instalación *Immemory*, Chris Marker intenta disolver de nuevo la distancia existente entre palabras e imágenes. Si cuando Marker filmaba películas estaba escribiendo literatura, y cuando escribía literatura estaba filmando películas, lo que ahora nos concede es una nueva oportunidad para (re)construir nuestra memoria(s)/historia(s)/sentimiento(s), en un cruce expresivo que diluye la ontología baziniana porque considera que las imágenes no son las huellas de un pasado (la filmación) sino las huellas de un presente (la contemplación) que justo en ese instante desaparece. Ese instante congelado, retenido "más allá de la espiral del tiempo", en el que ubicamos "aquello que nos hace latir el corazón", y que tal vez sea el único que cuente. De ahí que sepamos que *Sans Soleil* es un film musical y no político, pero también que el análisis de su organización estructural (rítmica) desbordaría la extensión de este artículo.

En espera de su "pueblo", *Sans soleil* es un film de resistencia, pues apela a la emoción de la palabra "primavera", es decir, a la imagen pura liberada de toda suerte de simbolismo. Despojada de sentido, el plano de los niños islandeses y el resto de planos de *Sans Soleil* se convierten en contemplaciones a la deriva de los desgarros en el tiempo. ¿Y entonces cómo no percibir que, tras las bellísimas frases de Samura Koichi (28 min, 7 seg.) se encuentra el lamento por la separación de las imágenes y el mundo?: "*¿Quién ha dicho que el tiempo triunfa sobre todas las heridas? Se tendría que decir que el tiempo triunfa sobre todas las cosas excepto las heridas. Con el tiempo, la herida de la separación pierde sus contornos reales. Con el tiempo, el cuerpo deseado ya no lo será más, y si el cuerpo deseado ha dejado de ser para el otro, lo que queda es una herida sin cuerpo.*" (29).

Creo que esto es lo más esperanzador y honesto sobre lo que puedo escribir a propósito de la situación de la narrativa audiovisual en el otoño de 1998. *Free replay* para la modernidad.

Notas:

(1) Deleuze, Gilles. *Tener una idea en cine* en "Archipiélago", nº22, Otoño 1995.. (Pág. 57-58).

(2) Cito el texto original, dada su belleza y calidad literaria. El texto íntegro de *Sans Soleil* fue publicado en 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>*". (pág. 79).

(3) Kohn, Olivier. *Si loin, si proche*. Positif, nº 433, marzo 1997 (el número incluye un desigual dossier con textos sobre Marker).

(4) "*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*". (Pág. 83)

(5) Sobre la idea de impermanencia aplicada al cine de Yasujiro Ozu es posible encontrar un estudio riguroso: 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*. Paris. Yellow Now 1994.

(6) Denominados también "*pillow-shots*" (Noël Burch. *To the distant observer form and meaning in the Japanese cinema*. Berkeley (Calif.) [etc.] University of California Press cop. 1979), "*naturalezas muertas*" (Richie, Donald. *Ozu*. París. Ed. Lettre du blanc, 1980) y "*estasis*" (Paul Schrader. *Transcendental style in film Ozu, Bresson, Dreyer*. New York. Da Capo 1972).

(7) Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona. Paidós, 1996. Pág. 31.

(8) "*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*

pensee à un monde où chaque mémoire pourrait créer sa propre légende". (Pág. 91).

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

(10) *"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 pur "fair propre" et qui disait mieux que le reste ce que je voyais coupé pour "faire 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 second... (...) 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". (Pág.96).*

(11) *"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>>. (Pág. 80)*

(12) *La imagen-tiempo*, op. Cit. pág. 229. Más adelante concluye: *"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"" (pág.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 instant. Il était normal qu'à leur tour elles fussent comme nous - périssables et immortelles." (Pág. 84)*

(14) *"Godard parle du groupe Dziga-Vertov"* entrevista con Marcel Martin en *Politique et Cinéma*, nº especial de *Cinéma 70* (nº 151, diciembre 1970). Incluido en *Jean-Luc Godard y el Grupo Dziga-Vertov: un nuevo cine político*. Edición i prólogo de Ramón Font. Barcelona, Anagrama, 1976.

(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 qu 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". (Pág.86).*

(16) No conviene olvidar que Japón ha sido una obsesión constante que atraviesa el cine de Marker. En 1965 realizaba, por ejemplo, *Le Mystère Koumiko* y en su último film, *Level Five* retoma la batalla de Okinawa. Por su parte, en 1994 realiza tres *Vidéo Haikus* titulados: *Petite Ceinture*, *Chaika* y *Owl Gets in Your Eyes*, y que,

lamentablemente, no hemos podido ver. La gran parte de la obra de Marker es desconocida en nuestro país, con lo que parece un buen consuelo leer los dos bellísimos volúmenes compuestos por los textos de algunos de sus films:

Commentaires. Éd. du Seuil, 1961 (que incluye: *Les statues meurent aussi*, *Dimanche à Pékin*, *Letrre de Sibérie*, *L'Amérique rêve*, *Description d'un combat*, *Cuba si*).

Commentaires 2. Éd. du Seuil, 1967 (que incluye: *Le mystère Koumiko*, *Soy Mexico*, *Si j'avais quatre dromadaires*). Este desconocimiento de la obra de Marker parece afectar en su globalidad a la(s) Historia(s) del Cine que se limitan a citar a Marker como autor de una exquisita rareza 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". (Pág. 81).

(18) Debord, Guy. *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Anagrama, Barcelona, 1990. (Pág.42). Se trata de un texto que actualiza las reflexiones del propio Debord en *La société du spectacle*.

(19) Marker, Chris. "A free replay; notes sur *Vértigo*". Positif, nº 400.

(20) "A free replay; notes sur *Vértigo*", op.cit.pág. 84.

(21) Existe un excelente estudio de los signos en *À la recherche du temps perdu*: Deleuze, Gilles. *Proust y los signos*. Barcelona Anagrama, 1972.

(22) (1 h, 5 min, 2 seg) "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 esclamaría como la imagen de una película bloqueada en el proyector". (pág. 90)

(23) *Tener una idea en cine*, op. Cit, pág. 59.

(24) "Il prétend que la matière électronique est la seul qui puisse traiter le sentiment, la mémoire et l'imagination" (pág. 88)

(25) *Commentaires*, op. cit. Pág. 10.

(26) *Commentaires*, op. cit. Pág. 11.

(27) Los textos cinematográficos de Debord se encuentran en: Debord, Guy. *Oeuvres cinématographiques complètes 1952-1978*. Paris, 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)*. L'Archipel, París, 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."* (pág. 84).

