***O FONDO DO AIRE É VERMELLO***
**[*Le fond de l'air est rouge*, 1977, Francia, 180', VOSE]**
Dirección e guión **Chris Marker**
Fotografía **Pierre-William Glenn, Willy Kurant**
Montaxe **Valérie Mayoux, Christine Aya, Chris Marker, Annie-Claire Mittelberger**
Son **Pierre Camus, Chris Marker**
Voces **Yves Montand, Jorge Semprún, Simone Signoret, Davos Hanich**
Música **Luciano Berio**
Produción **Dovidis**
Distribución **IF Cinema**

En tres horas e dúas partes (*As mans fráxiles*, *As mans cortadas*), Chris Marker analiza os movementos revolucionarios internacionais dos anos 60 e 70 a partir dun prolixo traballo de recuperación de arquivos e montaxe. Dende a morte do Che Guevara até o Maio do 68, os disturbios anti-Vietnam nos EUA, o golpe de estado en Chile ou a represión da Primavera de Praga, Marker propón unha lectura da historia «que se opón incesantemente á dos poderes que nos quererían sen memoria».

**DECEMBRO · 20:30**

Luns 20 ***7 LIMBOS*** (Berio Molina e Alexandre Cancelo, 2019, Galiza, 71')

Martes 21 ***MUTANTES*** (Álvaro Larriba, 2017, Pontevedra, 107')

www.facebook.com/cineclubepontevedra · cineclubepontevedra.blogspot.com
twitter.com/CineclubePo · instagram.com/cineclubepontevedra

Organiza:

CINECLUBE PONTEVEDRA

Coa colaboración de:

CONCELLO DE PONTEVEDRA · TEATRO PRINCIPAL Concello de Pontevedra · FEDERACIÓN DE CINECLUBES DE GALICIA · Xacobeo 2021 · XUNTA DE GALICIA

FS#158
7.12.2021

# O FONDO DO AIRE É VERMELLO

CHRIS MARKER

CINECLUBE PONTEVEDRA

*Os verdadeiros autores deste filme, aínda que na súa maior parte non foron consultados sobre o uso feito aquí dos seus documentos, son os innumerables cámaras, operarios de son, testemuñas e militantes cuxo traballo se opón sen cesar aos poderes dos que nos quererían sen memoria.*

CHRIS MARKER

## MONTAXE MARKER

Relacionamos a Marker con Kulechov a través do experimento, un xogo realmente, de *Lettre de Sibérie*. Mais está máis preto de Dziga Vertov: os dous cineastas teóricos soviéticos foron grandes defensores do papel creador da montaxe, mais diferenciáronse en que Vertov rexeitaba a posta en escena dramatizada, e o mesmo fai Marker. Sobre todo, Vertov e Marker comparten o mesmo principio de (re)organizar o mundo real en fragmentos ensamblados por medio dunha montaxe «independente do tempo e mais do espazo» que cree unha coherencia a partir de «elementos dispersos na súa orixe» (Sadoul, 1973: 91). Neste senso, quizais o filme máis vertoviano de Marker sexa *O fondo do aire é vermello*, pois nel parte dun vasto material sobre as loitas políticas dos anos 60 e enfróntase, como facía Vertov no seu noticiario *Kino-nedelia* (cinema-semana), á tarefa de ordenalo e darlle un sentido por medio da montaxe. A diferenza do habitual neste cineasta viaxeiro que sempre fai previsor acopio de material, aquí Marker traballa con material alleo; pero podería dicir que iso é o de menos, como fixo Vertov en 1925: «un cineasta pode facer Arte con cine-obxectos, con fragmentos de filme rexistrados por outros, sen que o artista creador tome parte ningunha na concepción ou realización deses fragmentos» (Sadoul, 1973: 61).

Mais, sobre todo, *O fondo do aire é vermello* prolonga a noción vertoviana de montaxe no tempo e no espazo de fragmentos dispersos. Véxase este fragmento do manifesto do cinema-ollo [Kinoki-Perevorot (*A revolución dos kinoks*), 1923]:

> Camiñas por unha rúa de Chicago, hoxe, en 1923, mais eu fágoche saudar o difunto camarada Volodarski, que camiña en 1918 por unha rúa de Petrogrado e responde o teu saúdo. Outro exemplo: descen á súa tomba os féretros dos heroes do pobo (toma filmada en Astrakán en 1923), énchese con terra unha fosa (Cronstdadt, 1921), dispárase unha salva de artillaría (Petrogrado, 1920), homenaxe á súa memoria, a xente quita os sombreiros (Moscova, 1922)… elementos que se combinan uns cos outros, mesmo se se utiliza un material mediocre e que non foi filmado especialmente (Sadoul, 1973: 90-91).

E agora compárese coa seguinte descrición do filme de Marker:

> Ao funeral do militante maoísta Pierre Overney séguelle o funeral de Charles de Gaulle. O libriño vermello de Mao brándeno os Panteras Negras en San Francisco, o estudantado militante en París e logo Lin Piao, que aparece sentado a canda Mao nun dais. En rápida sucesión, os manifestantes enfróntanse á policía en Belfast, Berkeley, Nova York, París, Tokio e Cidade de México. Metraxe de propaganda de obreiros soviéticos practicando o esquí acuático seguida dun noticieiro que mostra os obreiros franceses en folga bailando e xogando aos dardos. Sucédense bágoas que esvaran pola barbadela dunha muller e o babexar dunha vítima de envelenamento por mercurio en Minamata. Un desfile coa estatua dun gato é seguido por outro festival na rúa en que unha banda desfila con disfraces de gato e logo por metraxe en branco e negro dun gato rabioso, vítima tamén do mercurio (Walsh, 2003: 169).

*O fondo do aire é vermello* representa un caso especial na primeira etapa da obra de Marker por estar composta case integramente de material alleo. Isto favorece sen dúbida o seu carácter heteróclito, esa dialéctica de materiais coa que se construíu un discurso unificado. O principio da montaxe en xogo non é, como parece evidente, o de ordenar o espazo e establecer unha continuidade temporal —como se fai no cinema de ficción— senón o de saltar no tempo e o espazo para establecer unha continuidade entre proposicións —como era norma no documental expositivo—. Por así dicilo, a montaxe non é causal e metonímica senón asociativa e metafórica; e as funcións que cumpre son as de «comparar, contrastar, establecer analoxías, inferir unha causalidade ou xeralizar». Mais, en maior ou menor grao, este principio, exacerbado cando se traballa con material alleo, é o que rexe habitualmente no cinema de Marker, cineasta con vocación de reporteiro que acumulou dispersas filmacións propias nos cinco recunchos do globo. O problema, como se aludía na secuencia inicial de *Sans Soleil*, é como ensamblalas.

Marker é un *flaneur* (no sentido de Baudelaire lido por Benjamin, mais tamén no de Varda, que fixo explícita a conexión entre esta noción e o oficio de cineasta) que recolectou un vasto inventario de imaxes e que dende moi cedo pensou como organizalas: como pasar «da colección á escrita» (Gauthier, 1994: 76), segundo a feliz expresión de Guy de Gauthier, quen tamén lembra que Marker xa se formulaba este problema en 1960, ao comezo da narración de *Description d'un combat* (1961): «Comunicar… establecer unha orde, unha relación entre cousas hostís ou incomprensibles». [Esta formulación lembra moito á que propón Godard 35 anos despois en *JLG/JLG*, cando di que hai un xeito de xerar coñecemento específico do cinema: a creación dunha «imaxe» (non unha imaxe visual senón metafórica) por medio dunha asociación *lontaine et juste*. Lonxana e xusta: canto máis separados estean os elementos que se contrastan, máis potencia terá a metáfora. Cando Godard se lamenta de que o cinema non levou a cabo a súa «verdadeira misión» de aproveitar ese potencial que albergaba no seu seo ao non elaborar o principio da montaxe —que é do que está falando—, esquece quizais de maneira inxusta o fecundo exemplo da obra de Marker.

Fragmentos de WEINRICHTER, ANTONIO (2013). Montaje Marker. *Cine Documental*, núm. 7. Recuperado de: http://revista.cinedocumental.com.ar/montaje-marker/. Tradución ao galego: Cineclube Pontevedra.