

La poesía de Chris Marker: la imagen occidental del ideograma

Carla Chinski

Universidad de Buenos Aires, Argentina
carla.chinski@gmail.com

Fecha de recepción: 19 de agosto de 2021

Fecha de publicación: 4 de agosto de 2022

Ver citas audiovisuales  <https://youtu.be/LBkjMviGD1U>

Resumen

El presente trabajo apunta a investigar a Chris Marker en tanto que poeta y ensayista, en su relación con la cultura y la imagen de Oriente; en especial, su poesía y sistema de escritura. El trabajo se centrará en el análisis cinematográfico y literario de *Dimanche à Peking* (1956) y *Sans Soleil* (1983). El análisis literario, por otra parte, será tomado en el sentido abordado por sus escritos de viaje en *Coreéennes* (2008) y *Commentaires* (1961). Se abordará no solo la perspectiva de la teoría del montaje aplicada a las teorías clásicas del orientalismo, sino también las formas de representación a partir de la poesía en este film. Por último, mostraremos cómo el supuesto teórico con el que Marker opera parte de teorías preexistentes sobre los signos poéticos y sobre el rol del ideograma en la poesía. Es por eso que la hipótesis subyacente será que la cinematografía de Chris Marker se encontró bajo la influencia, en el montaje y el tratamiento de la imagen, de la escritura ideogramática tradicional.

Palabras clave: Chris Marker, escritura ideogramática, poesía oriental

The poetry of Chris Marker: the western image of the ideogram

Abstract

This article aims to investigate Chris Marker as a poet and essayist; especially taking into account his poetry and system of writing. The work will focus on the cinematographic and literary analysis of *Dimanche à Peking* (1956) and

Sans Soleil (1983). The literary analysis, moreover, will be interpreted as it appears in his travelogues in *Coreéennes* and *Le coeur net*. We will approach not only the perspective of montage theory applied to classic theories on orientalism, but also the forms of representation taking poetry as the starting point for this film. Lastly, we will show how the theoretical assumption Marker operates under relies on pre-existing theories on poetic signs and the role of ideograms in poetry. That is why our underlying hypothesis is that Chris Marker's work is under the influence, in montage and image treatment, of traditional ideogrammatic writing.

Keywords: Chris Marker, ideogrammatic writing, oriental poetry

I. Introducción: Cómo escribir la imagen de Oriente desde Occidente

La pregunta no es cómo escribir la imagen, tal vez, sino por qué hacerlo, y desde qué lugar: ¿de qué hablamos cuando hablamos de una imagen de Oriente y, más aún, de una imagen cinematográfica? ¿Cuáles son las implicancias políticas de una representación de Oriente mediante la imagen cinematográfica? Podríamos decir que el cine de Chris Marker funciona temporalmente como el recuerdo del futuro (como el film titulado *Souvenir d'un avenir*), una imagen del futuro de Pekín o Tokyo proyectada hacia atrás. La implicancia de este corrimiento temporal es precisamente la de un pensamiento analógico—de “analogía”, pero también de “imagen analógica” por contraposición a lo digital. Con esto queremos decir que los principales modos de trabajo de la imagen están, como propone James Clifford respecto de sus propias investigaciones, basados en “archivos disciplinarios y tradiciones discursivas”¹. No se trata de establecer comparaciones entre la cultura oriental y la occidental, ni de plantear preguntas contrafácticas, sino de una recuperación de ciertas tradiciones discursivas (el ideograma) a partir de otra tradición discursiva occidental (la traducción). Creemos, en este punto, que la mejor forma de acceder al archivo de Marker es la imagen cinematográfica montada a partir del recuerdo del viaje y del tiempo dislocado desde ese mismo montaje y técnica fotográfica; la mejor forma de acceder a tradiciones discursivas es una interpretación y lectura atenta de su obra literaria que tiene dos funciones imbricadas: la de recordar y la de narrar mediante la rememoración.

1 Clifford, “Sobre la recolección”, 257.

En cuanto al estado de la cuestión, los textos de Chris Marker en tanto que escrituras y como medio de registrar su propio itinerario han sido ignorados por la crítica y la academia. La influencia de la escritura ideogramática sobre las técnicas de montaje y tratamiento de la imagen tampoco fueron estudiados hasta ahora. Encontramos unos pocos textos sobre el orientalismo en el cine, es decir, sobre las representaciones de Oriente desde una perspectiva occidental. Hay tres excepciones: Pugsley², Alexander³ y Teo⁴. Sin embargo, estos textos no explicitan su metodología ni supuestos teóricos y, además, se dedican—a nuestro modo de ver—a una mera *aplicación* de teorías orientales a películas occidentales, a menudo forzando categorías para que encajen con el objeto de estudio.

Entendemos que ir de la imagen al texto y del texto a la imagen tiene consecuencias ideológicas fuertes al interior de nuestro trabajo, una relación peculiar con las estructuras de los dos medios que, desde una estructura institucional a la que pertenece se da por sentado una dinámica de apropiación. Así, nuestro objetivo subterráneo es el de una puesta en valor de dichos textos e imágenes a través de criterios de sistematización que pasaremos a explicar. Dicha puesta en valor, esperamos, se sienta sobre la base de que “la ‘autenticidad cultural’ o artística tiene tanto que ver con un presente inventivo, como con la objetivación, preservación y revivificación de un pasado”⁵. No creemos, sin embargo, que sea nuestra tarea la preservación. Más bien, se trata de establecer *zonas semánticas de afinidad teórica*.

Es por eso que es conveniente ir de lo general a lo particular, como en un estudio de casos. La afinidad constituye un riesgo, la búsqueda de relaciones nos lleva a pensar en una dicotomía (a mi criterio falsa) entre lo supuestamente auténtico de la relación traducible (los films que analizaremos son *como* ideogramas, Pekín es *como* París, como dice Marker) y lo inauténtico que trae la dislocación temporal markeriana para establecer causalidades en el tiempo (la escritura de Marker es *consecuencia* del ideograma).

Esto nos lleva a coincidir con la afirmación de que “[e]stá cada vez más claro, sin embargo, que la actividad concreta de representar una cultura, una subcultura o cualquier dominio coherente de una actividad colectiva siempre es estratégica y selectiva”⁶. Estar “del lado” de la propuesta markeriana nos obliga a una coherencia interna, epistemológicamente hablando, respecto del objeto. Por eso, proponemos una suerte de visión etnográfica de recolección, no desde Occidente a Oriente, sino a la inversa, reconociendo que la tradición discursiva

2 Pugsley, “Asian Aesthetic, Orientalism Screen”.

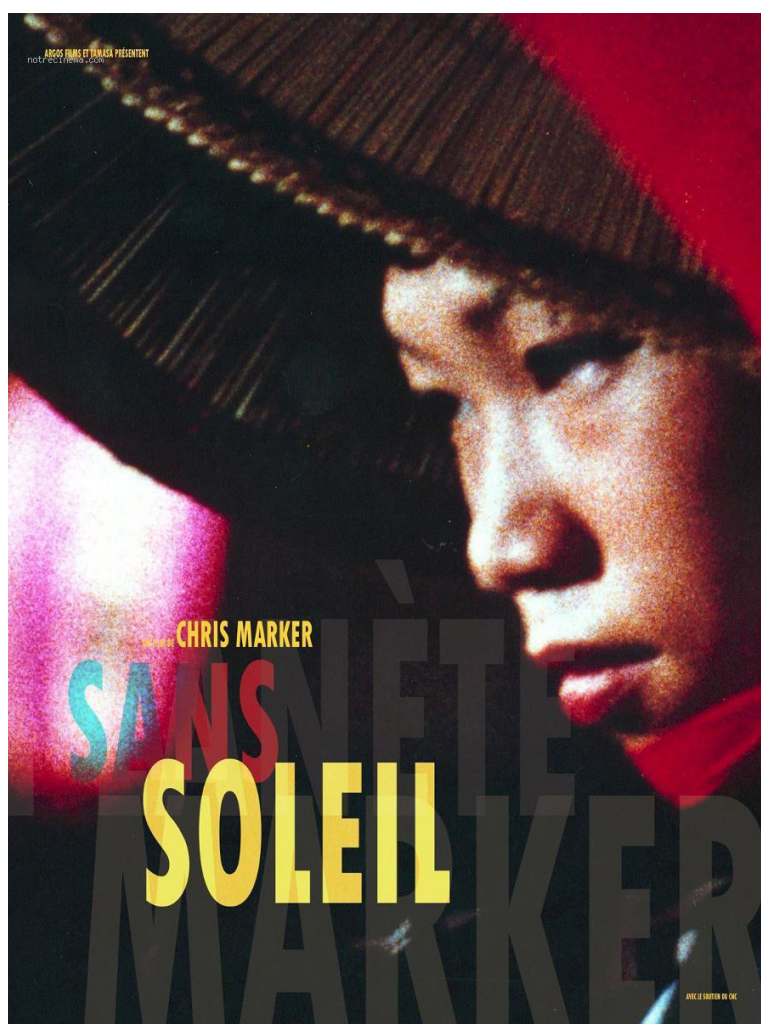
3 Alexander, “Hint Industrial Espionage Eye”.

4 Teo, “Robert Bresson: French Daoist?”.

5 Clifford, “Sobre la recolección”, 264.

6 Ibid., 274.

académica a la que nosotros pertenecemos es plenamente occidental. Sería un proceso de poner el discurso de Marker patas hacia arriba para estudiar los recursos literarios contrastados con la narración histórica que el mismo Marker pretendía recolectar a través de sus películas. Podríamos decir que nos acercamos a un análisis *del discurso de las imágenes*, siempre orientado a establecer una poética común Oriente-Occidente.



Afiche de *Sans Soleil*, de Chris Marker (1983)

Sobre la base de la poética y sus signos es que nos planteamos el análisis de la obra de Marker. Es un traslado de esta poética, a la que es más fácil pensar como reapropiación que como resemantización. Nosotros lo pensamos como esto segundo, porque no hay referencias directas a un sistema de escritura sino simplemente de su sentido abstracto, por ejemplo, de un modo de lectura de grafías como si fueran pictóricas. Es el *tener lugar* de una literatura antropológica; es,

además, un choque de temporalidades entre tradiciones que el montaje viene a suplir (o conflictuar, o discutir). Marker es un *flâneur*, término ya demasiado utilizado en la teoría cultural. Pero podemos recuperar la palabra para pensar al cineasta en general como esa figura del viajante, diletante de las ciudades, en búsqueda de imágenes que coleccionar (decimos “antropológico” en este sentido). Y hay algo profundamente inmanente en ese gesto: es una colección temporaria, como una exposición en un museo que pronto será desarmada. El riesgo segundo de Marker son las analogías globales; el nuestro, el reduccionismo local de ambas partes, esto es, la descontextualización de quien toma cada fragmento para lo que sea conveniente en su argumentación. Poner una literatura (la francesa) contra otra (la china y japonesa) invita a un paroxismo peligroso, donde una y otra queden en abstracto y adquieran una disonancia mitológica. Cuando Clifford se pregunta “¿La memoria de quién? ¿Para qué propósito?”⁷, debemos hacer el ejercicio de preguntarnos lo mismo, y no solo por la relevancia y el cometido de nuestro estudio. Hay cuestiones éticas que no pueden zanjarse con la escritura, y Marker lo sabía. La posición, como dice Said, ya está tomada previamente por nosotros.

Una condición del cine ensayístico o poético es una dislocación respecto del género al que pertenece. La dislocación es esa misma relación del orientalismo—dice Said brevemente—entre el centro y la periferia o, expresado con otra imagen, el estar “en casa” o estar afuera. Creemos que esta condición permea el tratamiento de la imagen en Marker, que no necesariamente (como hipótesis nuestra) es orientalista en su trabajo, sino que reconoce una *igualdad de relaciones*, entre una dislocación de género y una dislocación cultural respecto de “ser” Oriente para los discursos occidentales. Es, acaso, un poco más ingenua esta relación conjunta que la de la política de imperialismo francesa del siglo XIX a la que Marker, por cierto, se referirá en su guion de *Dimanche...* Aquella que, por la Revolución, “Goz[ó] de una identidad menos segura y su presencia en la cultura francesa [fue] menor”⁸.

Hay un punto fundamental: lo que Said llama el carácter referencial del Imperio—lugar al que siempre se vuelve al narrar, referencia de todas las referencias, punto de comparación absoluto—se redobla si consideramos al carácter referencial de la imagen cinematográfica, aunque aquí no nos referiremos a los estudios de fotografía. Hay una doble referencia: primero, una referencia narrativa que encontramos en *Le coeur net* (1956) y *Commentaires* (1961); segundo, una referencia fotográfica que implica ese carácter de haber-estado-allí.

7 Ibid., 292.

8 Said, *Cultura e imperialismo*, 116.

Como segundo postulado, a raíz de la imagen cinematográfica, podríamos pasar de la novela como forma de incorporación enciclopédica de autoridad sobre Oriente⁹ hace dos siglos, a esta imagen como incorporación figurativa e iconológica del dar a ver a ese Oriente: la imagen soberana, el mundo de la imagen estudiada por Vilém Flusser en *El universo de las imágenes técnicas* (2017). Se dan, para Flusser y, podríamos pensar, para Marker, una serie de movimientos en la codificación y decodificación de imágenes—en un sentido más coloquial que semiótico, valga aclarar. Los movimientos no son más que desplazamientos viajantes, hacia un pasado utópico y un futuro que lo es también, el recuerdo del futuro una vez más. Así, las operaciones, como “Jugar”, “circular”, “imaginar”, “concretizar” y “abstraer” nos interesan en especial:

Toda imagen contribuye a que la visión del mundo de la sociedad se altere. Este hecho es observable del lado del *output*. Las nuevas imágenes no son solo modelos para futuros productores de imágenes, sino, más significativamente, modelos para la futura experiencia, para la valorización, para el conocimiento y para la acción de la sociedad [...] [e]l poder de la imaginación hace que la rigidez de la circunstancia, anterior a la producción de imágenes, sea reemplazada por fluidez y maleabilidad.¹⁰

Así como para Flusser, que se produzca una nueva dimensionalidad de la imagen tiene implicancias estético-políticas que a duras penas es posible abarcar en la conciencia. Una situación anterior a la producción de imágenes cinematográficas (la escritura ideogramática) se convierte en una herramienta maleable para ser utilizada en el futuro. Marker, entonces, inserta dos sistemas aparentemente incompatibles en el mismo plano. Inserta el pasado en el futuro (el ideograma) y, en el mismo movimiento, el futuro en el pasado (la poesía francesa), actualizando modos de lectura que parecen ancestrales y lejanos.

La compatibilidad entre sistemas no implica que no haya una verticalidad de saberes. El cinematógrafo (y el director) se colocan en una posición de saber respecto del espectador del film: la verticalidad es estética (Occidente toma su estética de Oriente; Marker sigue las pautas del ideograma) pero también ética (“yo, Marker, voy a hacerte conocer mediante la imagen, para ampliar tu capacidad imaginativa”). En el texto de W.J.T. Mitchell, a propósito de Walter Benjamin, el autor recupera que Benjamin postula que las “cualidades vitales” de la fotografía son, en rigor, la representación histórica de sujetos de carne y hueso en sus circunstancias materiales (Mitchell, 2016: 219). Podríamos, sí, pensar en una ética del documental, pero no sería otra cosa que preguntarnos

⁹ Ibid., 118.

¹⁰ Flusser, *Universo imágenes técnicas*, 36.

por la ética de la imagen en general (cuyo alcance nos excede por ahora). Para Marker, el estatuto de la imagen occidental-cinematográfica pensada “desde arriba” no viene aparejado con una desacralización de la representación de Oriente. La sacralidad se mantiene y allí, pensaba Said, hay una violencia. El cine, parece decir Marker en *Sans Soleil* y *Dimanche à Peking*, es violento porque no va a salvar a los sujetos retratados en carne y hueso, ni siquiera y menos aún en una imagen “poética”. Pues sucede que “[E]n oposición a lo que se cree, las imágenes ‘en sentido estricto’ no son estables, estáticas o permanentes en un sentido metafísico, no son percibidas por los observadores del mismo modo [...] tienen más en común con sus hijas bastardas de lo que les gustaría admitir”¹¹.

Y otra correlación problemática entre imágenes y lenguaje(s): aquí—en Marker, el ir y venir desde el ideograma como posibilidad de representación—las imágenes son poéticas porque, según el director, designan “lo que las palabras nombran realmente”¹², lo cual puede interpretarse como esto: un estado no metafísico, pero tampoco del todo concreto. Eso sucede, por ejemplo, para Ezra Pound en su escritura-traducción libre de *Cathay*, Fenollosa mediante. Porque sucede que Pound, en la composición de esta obra de principios de siglo, no sabía hablar ni escribir en el idioma en el que traducía. El ideograma era poco más que una imagen visual “pura” (en el sentido en el que han hablado los cineastas de la ilusión de la pureza en el cine de vanguardia); metafísica en su valor absoluto (En *Sans Soleil* Marker lo llama “el film absoluto” compuesto por los sueños de toda una población viajera); concreta en su carácter gráfico. *Cathay* era poco más, entonces, que una memoración de imágenes proyectadas en una traducción que no se preocupaba por las nociones de “fidelidad” que le eran contemporáneas en la teoría traductológica. *La traducción, el acto de decodificar una imagen-palabra, aparece ante todo como un acto de ficcionalización de aquello que no se conoce*. Esta fue para Marker la herramienta para su cine sobre Oriente. La imaginación funciona como dispositivos mediante los cuales traducir texto a imagen, sean estos diarios, poemas o material audiovisual (en forma de diario o itinerario).

La construcción imaginaria markeriana a través de la imagen en *Dimanche...* nos sugiere dos coordenadas ya en su título: temporal y espacial, al mismo tiempo. Por eso es imaginaria, y deseable por ello, la imagen de Oriente desde Occidente sin caer en el orientalismo por completo. ¿Dónde se ubica la imagen, entonces? ¿A partir de cuándo, y desde dónde, podemos comenzar a imaginar? “Sugiero pues—dice Flusser—que el término ‘imaginar’ significa la capacidad

¹¹ Mitchell, *Iconología*, 35.

¹² *Ibid.*, 44.

de concretizar lo abstracto”¹³. La lógica de la imagen técnica a la que Flusser se refería nos trae de vuelta a la “comprensión de esos rostros sensibles”, cuenta Marker, de los habitantes de Pekín.

Dice Jacques Rancière, a propósito de poesía y lo poético, que la poesía no puede estudiarse ni pensarse en términos de ficción. ¿Hay una vocación documental en la poesía, así como hay una vocación ficcional en el documental? Como Clifford, Rancière piensa (y probablemente lo haya leído en Clifford) que “la ficción de la memoria se instala en el hueco que separa la construcción de sentido, lo real referencial y la heterogeneidad de sus ‘documentos’”¹⁴. En el hueco entre sentidos está la imagen de *Sans Soleil*. Marker está más bien del lado de lo que Rancière identifica como el “segundo” tipo de poética no aristotélica, una en la que

La potencia de correspondencia mediante la cual unos signos de regímenes diferentes entran en resonancia o disonancia (...) es la potencia de la reflexión mediante la cual una combinación se convierte en la potencia de la interpretación de otra o, por el contrario, se deja interpretar por ella.

Los “signos de regímenes diferentes”—imagen cinematográfica, ideograma—son compatibles. El binarismo es ése, entonces: entre interpretar (Occidente) y dejarse interpretar (Oriente). La poesía, desde el romanticismo hasta para críticos como Hugh Kenner, tiene para Marker valor de verdad. El recurso markeriano por excelencia es saltarse el binarismo, cuando no, negarlo por completo: ése es el valor de verdad de la poesía, de la imagen. Es una imagen a la vez clásica y contemporánea; romántica y moderna; tiene valor de verdad y valor de ficción por sí misma; es concreta y metafórica. La imagen habla, es la voz *off* de una mujer francesa cuya identidad está siempre corrida. Entonces, la utopía máxima markeriana es la del cine mismo desde sus inicios con el cine silente: hacer hablar a los sin voz.

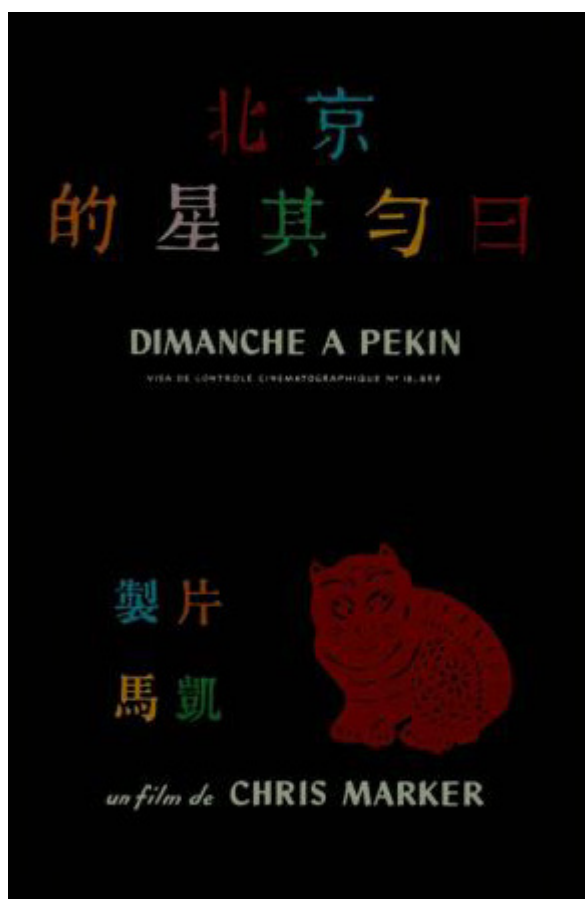
II. Las teorías occidentales del ideograma: imagen, montaje y codificación de la experiencia

Desde *Dimanche à Pekin* hasta *Sans soleil* asistimos a la desintegración progresiva de la narratividad. Con “desintegración progresiva” queremos decir que en estos dos films se transiciona de una lectura lineal de *raccords* a lo que Vincent

¹³ Flusser, *Universo imágenes técnicas*, 62.

¹⁴ Rancière, “La ficción documental”, 183.

Amiel llama “montaje narrativo”, al “montaje de correspondencias”¹⁵. Para Amiel, ritmo, sensación y rima forman parte de los componentes de un cine poético, de la poética del cine poético. La noción de “correspondencia” podría ser la de un eco entre planos¹⁶, ecos de sentido o de semántica que se resemantizan cuando se ponen unos en relación con otros. Amiel utiliza la metáfora de la puntuación como una interrupción en el flujo temporal. La transformación de la duración es lo que hace posible proyectar la mirada hacia el futuro al mismo tiempo que se transforma la historia por esa mirada: “Todas las intervenciones del montaje se realizan en relación a un flujo doblemente medido por la duración: la de la mirada y la de la historia (...) hecha de retornos, de reminiscencias o de un *eterno presente*”¹⁷.



Afiche de *Dimanche à Pékin*, de Chris Marker (1956)

¹⁵ Amiel, *Estética del montaje*, 123 y ss.

¹⁶ Ibid., 126.

¹⁷ Ibid., 131, subrayado nuestro.

Esto nos trae de nuevo a la opacidad de la verdad en la poesía de estas dos películas y los escritos de Marker. Darse a ver a la mirada aparece como una operación sobre el material fílmico, donde la imagen aparece bajo *tratamiento*: interrumpida, modificada, víctima de un *glitch* o defecto creado en la posproducción: “esta ‘materia’ no se parece en nada a los discursos del montaje dialéctico o las continuidades narrativas, sino que se presenta y permanece en una opacidad (...) en su espesura estructural”¹⁸. Supone una disposición estructural abstracta del *sin relación* o de la relación paralela entre la voz, la imagen y los sentidos que ambas expresan.

Primero, encontramos varias similitudes con la “estética estructural” de Ernest Fenollosa, sinólogo activo durante la década del veinte hasta los setenta, que comenzó a ver el *kanji* en su carácter visible radical que llevaba a un elemento pictográfico de una semanticidad descifrable. En otras palabras: no hay diferencia en la distinción saussureana entre significante y significado: el significante *es* el significado mismo, “el proceso es creativo y lo da la evaluación individual de la sutileza de las relaciones”¹⁹, rescata el poeta concreto brasileiro Haroldo de Campos.

Fenollosa también sabía que recurrir a la tradición poética como un elemento pictórico era radical pues suponía—de igual modo a como nos referimos a Marker en la introducción—saltearse binarismos entre el montaje progresivo dentro de un principio dialéctico, es decir, *correlación sin oposición*²⁰:

El ideograma—y la poesía, como expansión de este—es, para Fenollosa, el homólogo escritural de estas tensiones en el mundo abreviado del texto (una transformación “imagista” del principio dialéctico) (...) sustituir una descripción del tipo “progresivo-evolucionista” por lo que se recoge de la “sustancia dialéctica de los eventos”.

Marker, así como en la escritura del ideograma, se rehúsa a limitarse a los patrones de la escritura occidental del montaje, utilizando en vez una gramática de signos que *parecen inmotivados*, al mismo tiempo que se corresponden entre sí mediante una lógica *otra* que Haroldo de Campos asigna como propia de la poesía occidental: aparece como método de composición que no es abordado—ni lo ha sido hasta ahora—por ninguna teoría de montaje cinematográfico que no sea la de Eisenstein que, aun así, asignaba una dialéctica al método ideogramático en el montaje. Una sumatoria de palabras que no se reduce al signo “+”.

18 Ibid., 133.

19 De Campos, “Ideograma, anagrama, diagrama”, 46.

20 Ibid., 84.

El método de composición es el *kanji* y no tanto la poesía modernista occidental de principios de siglo. Explica Alberto Silva en la introducción a *El libro del haiku* que “se limita a crear la ficción de ‘algo’ que aparece de pronto y que ‘alguien’ registra, aunque aparentando que la escena ‘se escribe’ sola, con veraz, aunque retórico además de soslayar escritor o escritura”²¹. Y ya vemos en los diarios de viaje de Matsuo Bashō *El camino estrecho al norte profundo* una vocación viajera que nos atrevemos a decir también está en Marker.

Por ejemplo, en un plano de Marker podríamos tener: “mujer, transporte, sueño”, mientras una voz—ya dijimos, la voz francesa que remite a Occidente—ata esos sentidos confiriéndoles un carácter lineal que la imagen sola no tiene. Sería pasar de “mujer, transporte, sueño” a “mujer, luego transporte, entonces sueño”. Pero esto no es en Marker un forzamiento sino una resemantización, no nos cansamos de repetirlo, es una propuesta de presentar una cosa y la otra al mismo tiempo, donde se muestran como caras de un prisma.

Dice la voz de la mujer (la imagen: la rompiente del mar y su horizonte): “la poesía japonesa nunca modifica. Hay una manera de decir ‘roca, bote, niebla, rana, cuervo, granizo, garza, crisantemo, que las incluye a todas”. Y al mismo tiempo (la imagen: una transmisión televisiva vuelta a filmar): “la poesía nace de una inseguridad. Judíos errantes, japoneses que tiemblan (...) se llama ‘la impermanencia de las cosas’”. Todo esto contrastado con, como marcan Ortega y Weinrichter²², la conjugación de *il écrivait* (él escribía). Se trata más que de un simple desdoblamiento, sin embargo. Hay que ir más lejos.

Cuando hablamos de la “codificación de la experiencia” nos referimos a cierto modo en que apropiarse de una lengua, tener una lengua, es habitar con el lenguaje una forma de aprehender el mundo. Esta apropiación está en movimiento, un movimiento del ritmo, diría Amiel, o un movimiento retardado, diría Eisenstein²³. Será un lugar común, pero en el haiku ya era una temática establecida, la del “caminante”²⁴ y el camino. “Un camino—dice Silva—, antes que nada, son personas que caminan. Los haikus están llenos de gente que va por ahí, caminando”²⁵. La verdad buscada (y opaca) en el haiku es la de qué significa ser humano, el “ver a través”.

Encontramos una vocación muy similar en Marker, en los pocos poemas publicados en *Esprit* a mediados del siglo pasado. Como ejemplo paradigmático, nos fijaremos en “Descripción de un combate” (s.f.) y “Los separados” (1949),

21 Silva, *Libro del Haiku*, 9-10.

22 Ortega y Weinrichter, *Mystère Marker*.

23 Eisenstein, “Principio cinematográfico ideograma”, 217.

24 Silva, *Libro del haiku*, 339.

25 *Ibid.*, 341.

donde se prescinde casi por completo de la continuidad y narratividad que el verbo aporta: “Signos. / Esta tierra habla primero en signos (...) Signos del mercado. / Dinero—color—nace un mundo. / Gritos, canciones lanzando un amanecer en nabos y frutillas” (s.p.). Y luego: “Comunicar— / definir una relación ordenada en las cosas hostiles o veladas por el misterio”. Aquí fragmentos de “Los separados” que se leen en comunión con el otro poema: “Inventamos palabras para alejar los encantos / Malgourou Malgouleur / Y nos inventamos / un lenguaje que se opone al ruido de las armas / en tomas sin chorro de agua sin flores y sin cajas”, “Nos estamos adaptando a este clima riguroso / nacemos con el corazón atraído al mínimo / como los tipos duros salpican la nuca / para anunciar el objetivo y jugar a ser un hombre”²⁶.

Nos centramos en las palabras: “signos”, “comunicar”, “relación” y “hombre”. La experiencia de lo humano no puede escaparse de los signos. En este sentido, ambos recurren a un idioma inventado de los objetos, descriptos por su propia imagen, sin adjetivos y por acumulación (no sabemos si podría llamarse “enumeración” por lo que esta implica). Los signos llevan a la relación del hombre con el mundo; su voluntad de comunicación nunca termina de adaptarse del todo. El recurso de la repetición de las palabras inventadas por el yo poético, “Malgoulou” y “Malgoleur”, presentan una relación inmotivada con la gramática francesa (la terminación “ou” y la “eur”). Como bien marcan Weinrichter y Ortega, la asociación con la política izquierdista de *Esprit* no es casual²⁷:

La red de actividades y relaciones de las citadas asociaciones de educación popular se entramaban, por una parte, con la revista *Esprit* (fundada y dirigida hasta su muerte en 1950 por el filósofo Emmanuel Mounier (...), un proyecto editorial que aunaba los principios de apertura en el pensamiento católico hacia el pensamiento político de la izquierda y la creación de un espacio de debate sin exclusiones.

Asimismo, la vocación por mantener un diario de viaje (a los que analizaremos con detalle en los siguientes apartados) parte de la inclinación de Marker²⁸ por

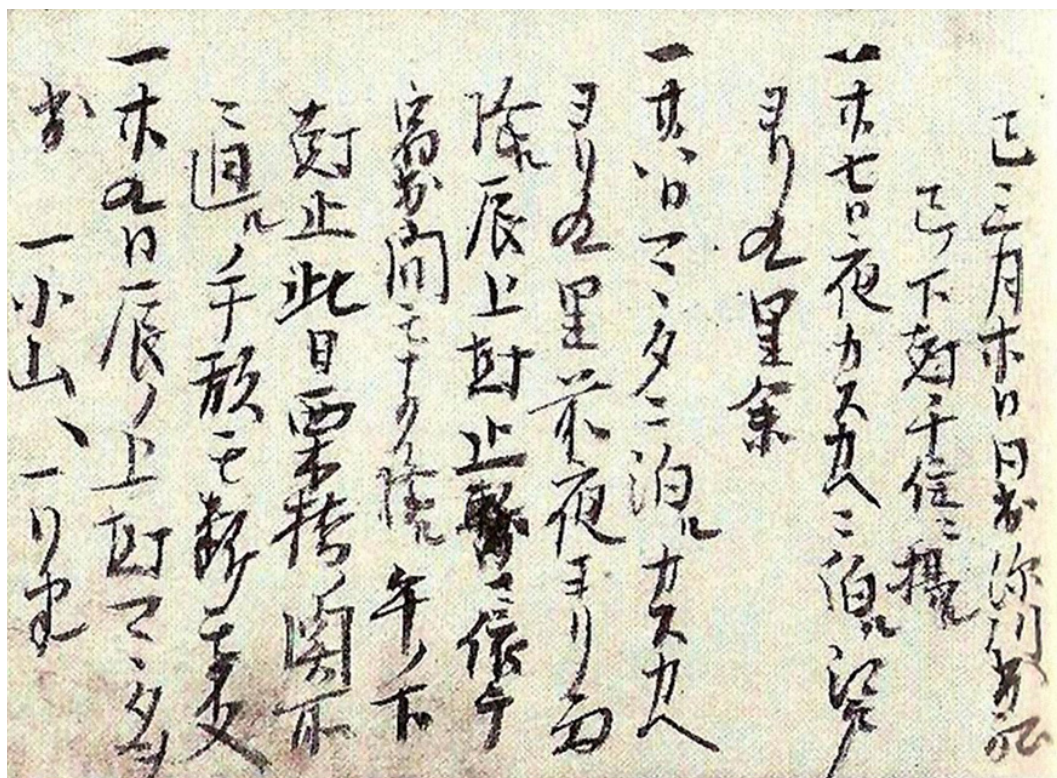
[reinventar] de forma radical el concepto de libro de viaje ilustrado enseñando una nueva forma de 'mirar' los libros, donde imagen y texto se hallaran intrínsecamente ligados a cualquier concepto de ilustración o complementariedad al uso, 'introduciendo el montaje cinematográfico en la puesta en página y en la edición'.

26 Marker, “Los separados”.

27 Weinrichter y Ortega, *Mystère Marker*, 14.

28 Ibid., 15.

Primero, la reinención del concepto de libro podemos encontrarla ya en el *kanji* de Sora, el acompañante de Bashō en el libro que hemos mencionado.



Kanji correspondiente a Sora, discípulo del poeta Bashō.

En la introducción de la edición norteamericana de los diarios, el traductor Nobuyuki Yubasa hace una valoración de los poemas a partir del desdoblamiento de la identidad de Bashō (la pregunta, como en Marker, sería “¿quién habla?”), quien tiene “un pie en este mundo y otro pie en el otro”²⁹. Así, el viaje aparece como una oportunidad, o más bien como condición, de desprendimiento de la identidad, del propio nombre. El traductor destaca el concepto de *ryukō*, “variedad, el elemento temporal, variable y cambiante”³⁰. Al mismo tiempo, en este cambio hay una permanencia (¿podrá ser, en Marker, una metáfora política?) donde “la unidad, por otro lado, es el elemento permanente y sin cambio que existe en la esencia (*kyō*) de la obra”³¹. Si bien pecamos de un anacronismo, está

29 Bashō, *Narrow Road Deep North*, 27. Traducción nuestra.

30 *Ibid.*, 37.

31 *Ibid.*, 38.

claro que Marker toma de la totalidad y el cambio para saltarse una dialéctica y convertir el binarismo totalidad (permanencia) / dispersión (cambio) mediante el aquí-y-ahora de lo visual.

Segundo, en Bashō encontramos una predominancia de descripciones acumuladas, sin verbo: “Un narciso blanco / y una pantalla blanca de papel / se iluminan / en este oscuro cuarto”³², o “Bajo las flores / del cerezo se montaron guardias / a hablar— / las cabezas canas juntas”³³. Contrario a la técnica de *asociación verbal* de otros poetas de la época³⁴, en Bashō se destacan el “aroma (*nioi*), eco (*hibiki*), unidad (*omokage*), color (*utsuri*) y rango (*kurai*)”. Y aquí reproducimos a modo de ejemplo otros poemas escritos por aprendices del poeta:

Hay un hombre
se sienta a meditar
en una esquina del templo
una noche de primavera.
Caminan los sacerdotes
con suecos altos
entre la lluvia que cae
sobre las flores del cerezo.
El siguiente:
Rodeado de campos de papa,
la reja se yergue
medio enterrada por las hojas frescas
del amor de hortelano.

En las lecturas occidentales que nos interesan sobre el cine pensado como poesía, está la teoría de Gilles Deleuze, para quien “la poesía, implícitamente, se presenta como un principio perturbador y deformante al avance de la narración. Desde entonces, el advenimiento teórico del cine de poesía supone un rechazo de la concepción sartreana de la oposición prosa/poesía”³⁵. O bien, podríamos considerar con Morin que “el cine es bien, dentro de un movimiento dialéctico, a la vez un arte de realidad y un arte ‘poético’ porque poético es, de alguna manera, el movimiento dialéctico mismo”³⁶. En resumen, para el pensamiento francés de los años setenta y ochenta que corresponde a los estudios cinematográficos, el

32 Ibid., 42.

33 Ibid., *Narrow Road Deep North*, 82.

34 Ibid., *Narrow Road Deep North*, 43.

35 Dziub, “Le cinéma de poésie”, s.p.

36 Ibid., s.p.

cine poético es a la vez un cine político que transgrede reglas epistemológicas y un cine de la “realidad real”, sea lo que eso signifique. Si retomamos estas teorías es para contrastar y afirmar lo que el cine de Marker *no* es: no coincide en absoluto con estas lecturas.

III. *Dimanche a Pékin* y *Sans Soleil*: la voz de los sin voz

“No hay nada más bello que París, salvo el recuerdo de París. No hay nada más bello que Pekín, salvo el recuerdo de Pekín. Y yo, en París, yo recuerdo a Pekín, y cuento mis tesoros”³⁷, “Los guerreros Ming, soldados desconocidos, caballos, elefantes Ming a escala completa, todo tipo de bestias ordenadas de dos en dos”³⁸. Para Marker, la historia de China se ubica en un intermedio³⁹ entre la actualidad y el pasado: “China, ahora, se mantiene abierta, y comprendemos a esos rostros sensibles, esos hombres, esas mujeres y niños con los que debemos compartir la historia, como el pan”⁴⁰. El “dos en dos”, la noción del orden aparece como una imagen bestial.

La apertura de la historia tiene dos sentidos: historia como relato, historia como tiempo histórico lejano y a la vez cerca de nosotros. Entre la historia y lo histórico no hay más que un “interludio” de imágenes, como él nos dice. Incluso, remarca, le da vergüenza *interrumpir por un momento la marcha de la historia* y ofrecerles a unos alumnos chinos un libro que viene de París, escrito en francés, que les da a los jóvenes “los placeres de un exotismo incomparable”⁴¹. El exotismo, entonces, no corre en vertical sino en horizontal, con la única diferencia que Marker tiene la capacidad de representarlos mediante el aquí-y-ahora, lo “fidedigno”.

Esta interrupción de la historia no es otra cosa que el montaje. Como si se tratara de un estadio anterior a *Sans Soleil*, la que quizás junto con *La jetée* sea su obra más célebre, hay una vocación de correspondencia narrativo-semántica entre imagen y voz *over*. Pero esto no nos salvará del exotismo, dice Marker. Al contrario: la narración, como medio de configurar *narrativas*, es una forma de dominación. La voz de *Dimanche...* impone una estructura montada a partir de dos relatos imbricados: la costumbre/tradición (pasado) y la práctica (presente). Y esto se logra mediante una descripción de personas (niños, ancianos, mujeres, hombres) que “hacen esto o aquello” sin pretensión de ser valorativo—aunque esto no pueda evitarse. “Interrumpir la marcha de la historia” puede hacerse con el montaje, por un lado (posproducción, futuro) o con la mera intromisión

37 Marker, *Commentaires*, 31.

38 *Ibid.*, 31.

39 *Ibid.*, 38.

40 *Ibid.*, 38.

41 *Ibid.*, 35.

del director sobre los sujetos filmados y sus acciones (producción, presente). El pasado de la imagen queda anulado, de ahí la frase sobre la historia que Marker repite en el film y el diario de viaje.

Ahora bien, Marker utiliza a mitad del film una expresión curiosa para hablar de cómo los habitantes manejan las bicicletas: son siempre “gramaticalmente correctos”. Suponemos que estaba hablando de apegarse a la regla, pero podría estar refiriéndose a la estructura de su sistema de escritura y las complejidades de su gramática o del aprendizaje de la grafía, que lleva varias décadas. La predominancia de los signos se marca unos segundos después, Marker nota las inscripciones con *kanji* gigantes y rojas en los locales. Todo objeto tiene una designación muy precisa y remite a otra cosa, al mismo tiempo: el color en las calles está en todos los objetos repartido (color es la categoría general, “frutería”, una particular). Una precisión gramatical en la voz *over*. La teoría sobre la poesía para los sinólogos no puede dejar de lado este rasgo lógico, lo cual es una analogía para nosotros en un sentido teórico: lógica y ciencia son opuestos. Podríamos dividir este tipo de lógica de la imagen, de la gramática del montaje, en las siguientes operaciones (es una interpretación que hacemos de Fenollosa): la escritura ideogramática como sentencia, la abstracción, la esencia; en fin, una destrucción de la “lógica de clasificación”⁴².

Resulta curioso que Marker haya repetido partes de la voz *over* en el diario, al mismo tiempo omitiendo gran parte del parlamento en el guion de la película. El recorte que Marker hace ¿podría implicar una lógica de la analogía, donde tanto Oriente como Occidente tienden a una precisión gramatical con lógica propia? La omisión textual es análoga a la omisión en el montaje, en pocas palabras. El gesto del *recorte* escrito nos lleva a pensar en un proceso de corrección, en el sentido literal; el gesto de *montar*, en un proceso de mostración limitada de la descripción antropológica que Clifford marcaba. Es lo oculto y lo mostrado en lo cultural: “La China de Julio Verne, de Marco Polo y en esta ciudad perdida (...) que ahora es un museo cerca de la catedral blanca y quieta de Pekín (...) uno sueña con una China fabulosa con más caras que las caras ocultas de la luna”. Marker trabaja con una lógica de la añadidura, así como “sol” + “levanta” + “este” en un poema chino, cada uno con su propio ideograma, funcionan con añadiduras bajo el atrevimiento de la interpretación: la versión sería “el sol levanta por el este”. Lo mismo ocurre con “China + cara + oculta + luna”. La imagen no nos muestra nada de eso, utilizando en vez la imagen de la cúpula de un templo; imagen y voz corren por caminos paralelos pero imbricados, como veremos hacia el final. Nosotros, los espectadores, debemos hacer la relación correspondiente. Así se

42 Fenollosa, “Caracteres escritura china poesía”, 183.

añade otro término, que es el de la imagen misma en su iconicidad. En esta escena particular, “China + cara + oculta + luna + *templo*”. El último término designa la verdadera analogía, en este caso: China es un templo. Tal es la condensación markeriana, una operación discursiva en el uso de la sinécdoque.

Inmediatamente después, aparece una asociación histórica inmediata con Genghis Khan donde se describe una escena de viajes a caballo. Lo mitológico, cultural y la poética del *rescate* resuenan en la Francia y en la China del siglo XX, lo “verdaderamente histórico y legendario”, es la principal analogía que Marker encuentra entre ambas culturas, en el *volver a representar*, representar una vez más, y una vez más. Así es cómo un personaje mitológico chino puede ser “medio Prometeo, medio Charlie Chaplin”, y la revolución China es “su día de la Bastilla”. El riesgo de la comparación es la ruptura temporal o, específicamente, el anacronismo. Así es como, además, China “se revela ante nosotros, y es nuestra tarea comprender estos rostros sensibles”. ¿Es nuestra tarea? Flusser: “¿Qué sentido tendrá en la sociedad telemática emergente hablar de gobierno, de poder, cuando tal sociedad está dominada por la imagen? ¿Cuál será la estructura política-administrativa de esta ciudad?”⁴³. La operación de analogía es posible, por otro lado, porque “las imágenes técnicas vuelven posible la abstracción más abstracta, que vuelven imaginable incluso lo inconcebible”⁴⁴. El grado de abstracción a la que la analogía nos invita es la de una horizontalidad gramatical (de nuevo la pregunta inicial nuestra por quién interpreta a quién, quién es hablado por quién). Es la misma, según Flusser, que la que ocurre entre el fotógrafo y el aparato. Para el autor, la fórmula f [de “fotografía”] (x, y) supera la distinción entre activo y pasivo. $F(x, y)$ tiene dos implicancias: por un lado, la F que engloba a dos incógnitas por igual; por otro lado, la X y la Y modifican a F de igual manera. Y lo más importante⁴⁵:

Sugiero entonces que todas las proposiciones activas y pasivas, por ejemplo, las del tipo “¿quién domina a quién y quién es dominado? Se traduzcan como proposiciones antes de que consideremos la ciberización de la sociedad emergente (...) [S]emejantes cálculos acabarán con todos nuestros conceptos políticos, con todas nuestras ideas de gobierno, de poder, de dominio, desde los judeocristianos hasta los marxistas.

Pensemos en esto por un momento. La opacidad de la verdad, idea que hemos repetido respecto de la crítica de poesía, o la percepción de la poesía para la crítica, tienen que ver con la opacidad del aparato; la superficialidad ya no es algo malo. Y lo que importa no es la precisión de la gramática sino su capacidad

43 Flusser, *Universo imágenes técnicas*, 159.

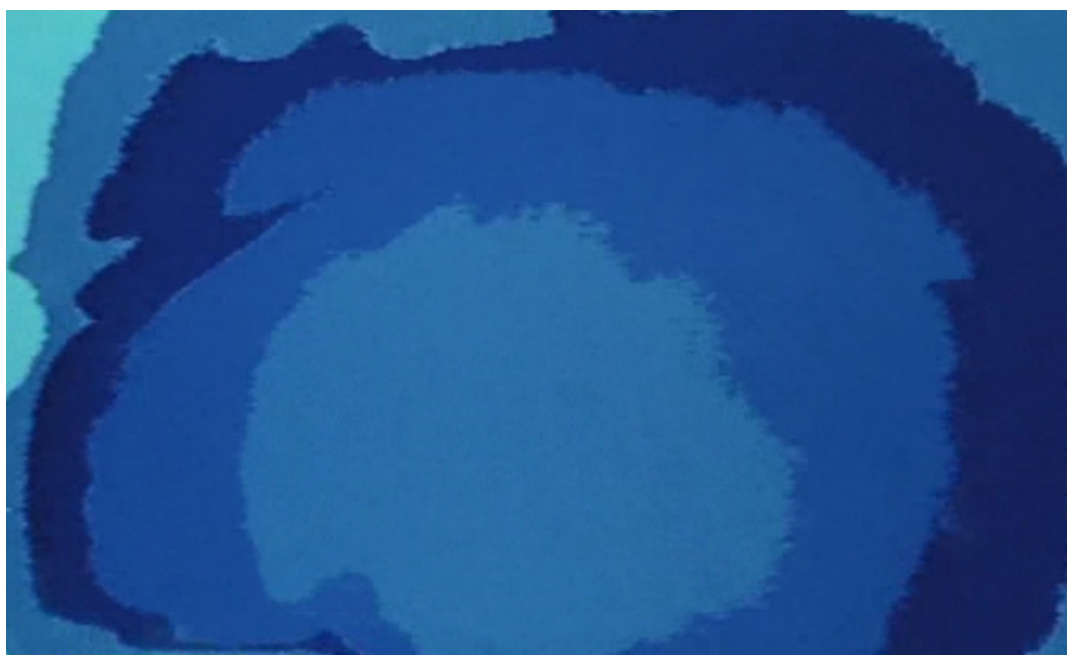
44 *Ibid.*, 164.

45 *Ibid.*, 165-6.

de producir más allá de la regla (pero desde ella) en una operación emancipatoria. La corrección gramatical de Oriente junto con la corrección gramatical del aparato se nos revela ahora como la analogía de la emancipación en Pekín y Francia al mismo tiempo. *Dimanche à Pekin* es un intento por hacer esa conjunción, establecer esa fórmula proposicional.



Fotograma de *Sans soleil*, de Chris Marker (1983).



Fotograma de *Sans soleil*, de Chris Marker (1983).

“El lenguaje tiene sus razones”⁴⁶, dice Marker para comenzar sus *Coréennes*. La manera de viajar de Marker por Corea—y en general—“acepta el desorden de rimas, olas, shocks, todas las protuberancias de la memoria, sus meteoros y sus resacas”⁴⁷. El universo de las imágenes cibernéticas era de evidente interés para Marker, y así aparecen en *Sans Soleil*. La filmación de lo cibernético, de los televisores, films, imágenes de cámaras ajenas, hacen al cambio del presente cuando el cambio del pasado es imposible. Es la estética de la *alteración*, en una palabra, de la accesibilidad de la imagen (como por ejemplo la imagen televisiva). La opacidad de la imagen, su verdad o esencia, es la negación de brindar información, y la afirmativa por presentar el dispositivo desnudo. Una filmación de la filmación hasta llegar a una imagen indiscernible y poco realista mientras la cámara apunta a un primer plano de los rostros y luego a un plano detalle de una pantalla: ¿quién está mirando qué? Este tipo de montaje ni siquiera tiene el tipo de correspondencia que Amiel planteaba. Marker nos dice: la mera existencia de una imagen no implica que alguien la mire.



Fotograma de *Sans soleil*, de Chris Marker (1983).

Hay una ubicuidad, una permeabilidad, de la imagen en el espacio público. La imagen televisiva parece ser un habitante más de la ciudad. Ya no hay, como

⁴⁶ Marker, *Coreéennes*, 1.

⁴⁷ *Ibid.*, 6.

planteaba Debord en *Le société du spectacle* (1967), texto hartamente criticado pero útil en su contemporaneidad con Marker, Baudrillard y Flusser, un espectáculo constante. Pero, cuando se trata de este tipo de imágenes, *ils ont un déjà vu* (“ya se han visto antes”). La pregunta de *Sans soleil* es si acaso la imagen reificada ha perdido su componente espiritual⁴⁸:

Con el desarrollo del capitalismo, el tiempo irreversible se unifica a nivel mundial. La historia universal deviene una realidad, porque el mundo entero se reorganiza sobre la base del devenir de este tiempo. Pero esta historia que es en todas partes la misma, no es otra cosa que la negación intrahistórica de la historia.

Evitar y contraponerse al maniqueísmo de las imágenes (imagen equivale a lo superficial, hipnótico, demagogo, hasta malvado; antaño las cosas eran mejores, más profundas) que Debord planteaba es un cometido de Marker cuando se trata de representar a Japón. La mejor forma de hacerlo es evitar una división clara en escenas, un corte, un fundido a negro. La imagen—como dice la voz *off* respecto de un testimonio sobre los soldados en una dictadura de Latinoamérica—refiere a sí misma. La sumatoria de las imágenes en Marker (imagen + imagen) no dan como resultado dos imágenes sino una sola. Este pensamiento paradójico del montaje de *Sans soleil* hace a lo que Marker llama, por lo que acabamos de explicar, film absoluto. La *imagen* absoluta tiene causas políticas, pero son internas. No podemos reclamarle demasiado:

A la historia no le importa. Tiene un solo amigo, como Brando dijo en *Apocalypse Now*: el horror que tiene un nombre y un rostro. Les escribo todo esto desde un mundo de apariencias. De cierto modo, los dos mundos se comunican. La memoria es a una lo que la historia es a otra. Una imposibilidad (...) Un momento detenido podría quemarse como un pedazo de negativo atascado en la lámpara de un proyector.⁴⁹

La imposibilidad de la realización de la imagen tiene su correlación con la imposibilidad de hacer la película llamada *Sans Soleil*. En este sentido, la imagen absoluta es irrealizable. Para ver cuál es la relación entre voz *over* e imagen—y qué significa “absoluto” cuando de esta relación se trata—necesitamos recurrir a, y desarrollar, el concepto de resemantización tal como está trabajada en los estudios sobre poética de Greimas y Coquet⁵⁰.

48 Debord, *La société du spectacle*, 45. Traducción nuestra.

49 Marker, *Sans Soleil*.

50 Greimas et al., *Ensayos de semiótica poética*.

IV. La traducción como modo de comprensión de la otredad

A modo de conclusión de este trabajo, nos centraremos en el análisis semiótico de una escena particular, teniendo en cuenta el potencial semántico de las imágenes sumadas unas con otras, contra otras. Podríamos tomar la interpretación de W.J.T. Mitchell de la teoría sobre imagen-texto de Nelson Goodman⁵¹, quien postula que

Un sistema simbólico diferenciado no es *denso* ni continuo, sino que funciona por medio de saltos y discontinuidades (...) La imagen es, en palabras de Goodman, semántica y sintácticamente 'continua', mientras que el texto presenta una serie de signos 'disyuntivos', constituidos por saltos que no tienen significado.

El concepto de “densidad” trabajado tanto por Greimas como por Goodman “entendiendo por tal el número de relaciones estructurales que exige la construcción del objeto poético”⁵² no se cumple en este caso, pues el número de relaciones estructurales semánticas (cuya unidad mínima, recordemos, es el *semema*) es escasa en la construcción del film como objeto poético, por lo cual ya en los años setenta se dificultaba el análisis semiótico-semántico de un objeto poético no narrativo. El elogio de la superficialidad de Flusser funciona operativamente en este sentido: repetimos, superficial por relaciones semánticas escasas, que Greimas atribuye a la “problemática de lo inefable”⁵³ y la imposibilidad de hablar de sujeto; en otras palabras, de contestar quién habla⁵⁴. Así, un análisis semiótico apunta a un desglose de la superficialidad, de qué modo se manifiesta y qué transiciones encontramos.

Hemos hecho un análisis plano por plano de la escena de *Sans Soleil* filmada en Islandia (o con imágenes apropiadas de este paisaje). Este breve recuento tiene el propósito de demostrar la discontinuidad que hace al sistema semántico de estos dos films, así como las relaciones semánticas escasas de las que hemos hablado. Es entonces que tendremos la oportunidad de poner a prueba estos dos postulados.

La mayor parte de la escena está compuesta por planos detalle de una rompiente y luego de un paisaje volcánico, mientras la voz *over* nos dice: “En Islandia coloqué la primera piedra de un film imaginario (...) Los astronautas americanos

51 Mitchell, *Iconología*, 95.

52 Greimas et al., *Ensayos de semiótica poética*, 24.

53 Ibid., 28.

54 Ibid., 29.

entrenaron en este paisaje lunar antes de volar a la luna (...) No, que sea nuestro para alguien que viene desde muy lejos. Lo imagino caminando pesado como un buceador en este suelo volcánico que se pega a la suela de los zapatos” (traducción nuestra). Luego (con el mismo tipo de corte limpio): “De pronto se tropieza, y en el próximo paso ha pasado un año” junto a un travelling a lo largo de un camino de piedra. E inmediatamente después: “Marcha sobre un pequeño camino cerca de la frontera danesa”. Por primera vez, un plano general con los rostros cortados; una calle con papeles en el suelo. La voz nos dice: “es un tercermundista del tiempo. La idea de que la infelicidad haya existido en el pasado de este planeta es tan insoportable para él como la existencia de la pobreza en este momento”. Es por eso que hemos puesto hacia el final la importancia en la semiosis de los dos films en tanto que textos sociales. La resemantización en este extracto que hemos descrito de *Sans soleil* se desprende de un continuo de sumatorias de “unidades mínimas de sentido”. La pregunta de quién habla no puede ser contestada por la simple razón de un sujeto sin nombre, a quien no podemos identificar con ningún personaje. No se trata de una simple omnisciencia, sino de un sin-sujeto que en su ausencia cumple con la definición de *apertura* de Greimas, que se añade a la *superficialidad*.

En este sentido, toda escena de *Sans soleil* va a ser paradigmática en los siguientes sentidos:

- 1) Apertura a universo semántico no lingüístico de la enunciación: silencios, escenas de paisajes sin sujetos, ausencia de diálogos, banda sonora prácticamente continua.
- 2) Superficialidad: ausencia de densidad semántica y ausencia de articulación del sistema simbólico.
- 3) No desdoblamiento en escenas mediante el montaje: espacialidad fundida con la temporalidad, presentación de la imagen como absoluta; homologación de todos los niveles semánticos; lectura no lineal.
- 4) Armado de estructuras lingüísticas mediante proceso de sumatoria y resemantización de sustantivos.
- 5) Ausencia de dialéctica occidental: ausencia de oposición en las estructuras lingüísticas de relación sujeto-objeto; falta de claridad; opacidad en la enunciación.

Cuando dijimos que la traducción es un método de ficcionalización de lo desconocido, teniendo en cuenta el cuarto y el quinto punto de nuestra lista, nos referimos a una operación semántica hecha por Chris Marker hacia la que todavía no nos hemos dirigido. La pregunta no es si la representación de Oriente desde Occidente es correcta/incorrecta, sino cuál es la relación entre ética y traducción, y de qué modos esa traducción se manifiesta en la imagen cinematográfica. Nos centraremos en debates actuales sobre traducción, ética y

otredad, específicamente en el artículo de Lawrence Venuti, “The Poet’s Version; or: An Ethics of Translation” (2011). Retomando y cuestionando el argumento del teórico Marshall Berman, dice que “el análisis de Berman se sostiene sobre presupuestos contradictorios: por un lado, un esencialismo que proyecta la traducción como manifestación directa de diferencias lingüísticas y culturales (...) y, por otro lado, un materialismo que proyecta la traducción como práctica innovadora”⁵⁵. Una ética de la diferencia, dice Venuti, en la traducción, vale la pena ser pensada desde su impacto en la cultura receptora (Occidente en este caso) desde las instituciones sociales, estilos e imaginarios de la cultura receptora. ¿Es posible—o deseable—hacerle esta pregunta a un objeto de estudio como este?

La domesticación del texto ajeno⁵⁶ en relación a la ética es una cuestión que desarrolló Venuti anteriormente en *The Scandals of translation*. Quizás podríamos hablar de un proceso de inscripción icónica⁵⁷ dentro de la imagen cinematográfica. Si Venuti habla en términos de un cambio en el canon literario de la cultura receptora en base a las traducciones que hacen a una “posición de inteligibilidad”, podemos agregarle a la inscripción icónica el factor del canon cinematográfico y cómo Marker se desprende de este canon. Pero intentar responderlo, además, supondría preguntarnos si acaso existe un “cine oriental”, y eso nos excede. Haría falta realizar un estudio posterior de la recepción de *Sans Soleil* en ambas culturas, lo cual llevaría a desarrollar estas cuestiones de manera efectiva.

Podemos, sin embargo, hacer el intento por delinear estrategias de traducción y señalar mediante esta enumeración una contradicción en *Sans Soleil* y *Dimanche...* que implica una “revisión disciplinar”⁵⁸ que nunca es del todo consistente consigo misma: la forma de representación de Occidente en los dos films yace en una traducción tipificada, todo el tiempo dando tirones hacia uno y otro lado entre la tipificación (extranjerización) y la no conformidad entre imagen y texto que ya señalamos, es decir, entre el texto fuente y la imagen que se produce. Al señalar su propia contradicción mediante el montaje, podríamos argüir que no se trata de un procedimiento exotista sino *revisionista* de su propio procedimiento. Pero ¿qué hay de la ficcionalización que mencionábamos al principio de este trabajo? Puede que el sujeto sin nombre de las películas constituya una ficción: esto es, una voz que no traduce la imagen nunca, la imposibilidad de la

55 Venuti, “The poet’s version”, 137.

56 Venuti, *The Scandals of Translation*, 67.

57 Ibid., 67.

58 Ibid., 70.

traducción. Una negación de la traducción: me niego a hacer de cuenta que esto es mío. Algo similar dice Gayatri Spivak en “Can the Subaltern Speak?”⁵⁹, dentro de su libro del mismo nombre cuando habla de la importancia de lo que la obra no puede decir, donde el sujeto logra revertir su propia situación de “objeto de investigación”: “En la semiosis de los textos sociales, las elaboraciones de la insurgencia están en el lugar de ‘el discurso’ (...) En cuanto al receptor, debemos preguntar quién es el ‘receptor real de una insurgencia?’”⁶⁰.

La conclusión a la que llegaríamos es que el sistema de imágenes de *Dimanche à Peking* y *Sans soleil*, que supuestamente se debería comportar como un sistema discontinuo, *se comporta como un sistema no lingüístico*, caracterizado por la falta de diferenciación, de densidad y de ausencia de articulación del sistema simbólico⁶¹. Sería lo mismo que decir que en estos dos films se entrevé un tipo especial de gramática apoyada en la resemantización, esto es, un cambio en los campos semánticos que no funcionan, no pueden funcionar como un plano autónomo (o fracasan en hacerlo). El principal indicio es que no hay *escena*—según la definición de Bordwell en su *Film Art: An Introduction* (2019), un segmento en un film narrativo que tiene lugar en un tiempo y espacio y que usa un corte transversal para mostrar una o dos acciones en simultáneo.

Bibliografía

Alexander, Travis. “A Hint of Industrial Espionage in the Eye: Orientalism, Essayism, and the Politics of Memory in Chris Marker’s *Sans Soleil*”. *Quarterly Review of Film and Video*, 36, 1 (2018): 42-61. DOI: <https://doi.org/10.1080/10509208.2018.1464891>.

Amiel, Vincent: *Estética del montaje*. Madrid: Abada Editores, 2005.

Basho, Matsuo. *The Narrow Road to the Deep North and Other Travel Sketches*. Nueva York: Penguin, 1966.

Bordwell, David. *Film Art: An Introduction*. Nueva York: McGraw Hill, 2019.

Clifford, James. “Sobre la recolección de arte y cultura”. En *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna* (pp. 257-295). Barcelona: Gedisa, 1988.

Debord, Guy. *La société du spectacle*. París: Buchet-Chastel, 1967. Disponible en URL: <http://datablock.free.fr/GUY%20DEBORD%20La%20societe%20du%20spectacle.pdf>.

59 Spivak, “Can the Subaltern Speak?”.

60 Venuti, *The Scandals of Translation*, 82.

61 Ibid., 93.

- De Campos, Haroldo. “Ideograma, Anagrama, Diagrama: una lectura de Fenollosa”, en *Ideograma, lógica, poesía, lenguaje*. Traducción de Amalia Sato. Buenos Aires: Gog y Magog, 2018.
- Dziub, Nikol. “Le “cinéma de poésie” ou l’identité du poétique et du politique”. *Fabula. Le recherche en litterature*, 18 (2017): s.p. URL: <https://www.fabula.org/lht/18/dziub.html>. 2017.
- Eisenstein, Serguéi: “El principio cinematográfico y el ideograma”, en *Ideograma, lógica, poesía, lenguaje*. Traducción de Amalia Sato. Buenos Aires: Gog y Magog, 2018.
- Fenollosa, Ernest: “Los caracteres de la escritura china como instrumento para la Poesía”, en *Ideograma, lógica, poesía, lenguaje*. Traducción de Amalia Sato. Buenos Aires: Gog y Magog, 2018.
- Flusser, Vilém. *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2017.
- Greimas, A.J. (dir.) et al. *Ensayos de semiótica poética*. Barcelona: Grupo Planeta, 1976.
- Marker, Chris. *Coréennes*. Korea: Noonbit Publishing, 2008.
- Marker, Chris. *Le cœur net*. París: Éditions du Seuil, 1956.
- Marker, Chris. *Commentaires*. París: Éditions du Seuil, 1961.
- Marker, Chris. “Les séparés”, en *Esprit*, n. 12 (diciembre 1949): 921-923.
- Mitchell, W.J.T. *Iconología. Imagen, texto, ideología*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2016.
- Ortega, María Luisa y Weinrichter, Antonio. *Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker*. Barcelona: T&B, 2006.
- Pound, Ezra. *The ABC of Reading*. Nueva York: New Directions, 2010.
- Pugsley, Peter C. “An Asian Aesthetic, Orientalism and Tradition on Screen”, en *Tradition, Culture and Aesthetics in Contemporary Asian Cinema* (pp. 11-61). Farnham: Ashgate, 2013.
- Rancière, Jacques. “La ficción documental. Marker y la ficción de la memoria”. En *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona: Paidós, 2005.
- Said, Edward W. *Cultura e imperialismo*. Madrid: Anagrama, 1993.
- Silva, Alberto. *El libro del Haiku*. Buenos Aires: Bajo la luna, 2014.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. “Can the Subaltern Speak?”, en *Marxism and the Interpretation of Culture*, ed. Cary Nelson. Champaign: University of Illinois Press, 1988.
- Teo, Stephen. “Robert Bresson: French or Daoist?”, en *Eastern Approaches to Western Film* (pp. 130-151). Londres: Bloomsbury, 2019.
- Venuti, Lawrence. *The Scandals of Translation. Towards an Ethics of Difference*. Londres: Routledge, 1998.

Venuti, Lawrence. "The Poet's Version; or, An Ethics of Translation", en *Translation Studies*, 4, 2 (2011): 230-247.

Filmografía

Marker, Chris. *Dimanche à Pekin*, dirigida por Chris Marker. París: Argos Films, 1956.

Sans Soleil, dirigida por Chris Marker. París: Argos Films, 1983.