



HYPERBOREA

REVISTA DE ENSAYO & CREACIÓN

QUIETUD Y RESERVA DEL TIEMPO: LA MEMORIA CINEMATOGRAFICA Y «LOS PENSAMIENTOS DE UNA PERSONA CUALQUIERA EN MEDIO DEL MUNDO» EN LE MYSTÈRE KOUMIKO (1965)

Florencia Llarrull
mflarrull@unrn.edu.ar

Universidad de Río Negro / Sede Andina
CONICET

Resumen || El artículo examina la cita que Chris Marker realiza de *L'Année dernière à Marienbad* (Alain Resnais, 1961) en *Le Mystère Koumiko* (1965), donde convoca *Marienbad* a través de la materialidad fotográfica de uno de sus planos, privilegiando la fijación espacial sobre el flujo temporal, y convirtiendo esa detención en figura de quietud y de reserva del tiempo. En dicho gesto electivo, el realizador interpela a *Marienbad* —y, por extensión, a quien mira—, abriendo una zona crítica donde la imagen interroga su destino y supervivencia. Se propone así que el cine ensayo no cita solo para referir: la imagen se detiene, el tiempo se condensa y se ensaya como memoria del propio medio. En Marker, la detención suscita contemplación reflexiva: el cine recuerda —y al recordar, piensa su espesor poético-temporal.

Palabras clave || Chris Marker — cine ensayo — materialidad fotográfica — temporalidad suspendida.

Title || *Stillness and Time Held in Reserve: cinematographic memory and «the thoughts of an ordinary person amid the world» in Le Mystère Koumiko (1965)*

Abstract || *The article examines Chris Marker's quotation of L'Année dernière à Marienbad (Alain Resnais, 1961) in Le Mystère Koumiko (1965), where he evokes Marienbad through the photographic materiality of one of its shots, privileging spatial*

fixity over temporal flow, and transforming this stillness into a figure of quietude and a reserve of time. In this elective gesture, the filmmaker addresses Marienbad—and, by extension, the viewer—opening a critical zone where the image questions its destiny and survival. It thus proposes that essay film does not merely quote to refer: the image pauses, time condenses, and essays as memory of the medium itself. In Marker's film, detention elicits reflective contemplation: cinema remembers —and in remembering, it contemplates its poetic-temporal depth.

Keywords || Chris Marker — essay film — photographic materiality — suspended temporality



Fotograma del filme *Le Mystère Koumiko* de Chris Marker, 1965

Le Mystère Koumiko (1965) articula una reflexión sobre el tiempo cinematográfico mediante un gesto singular dentro de la poética del realizador francés Chris Marker: la inclusión de un fotograma de *L'Année dernière à Marienbad* (Alain Resnais, 1961). Este gesto no funciona necesariamente solo como referencia u homenaje, sino como operador de pensamiento: un intervalo ensayístico donde la imagen interroga su propia temporalidad, supervivencia¹ y capacidad de reinscripción en una memoria cinematográfica. Marker convoca *Marienbad* a través de la materialidad fotográfica de un plano del filme y, de ese modo, privilegia la fijación espacial sobre el flujo temporal, produciendo una figura de quietud y de reserva del tiempo. En esta detención, la imagen suscita un momento de contemplación reflexiva donde se inscriben —poéticamente— «los pensamientos de una persona cualquiera en medio del mundo» (Font 348). El filme se configura como un estudio personal sobre Tokio en la época de los Juegos Olímpicos de 1964, visto a través de los ojos de una joven japonesa. Marker ensaya así un retrato: una aproximación a la subjetividad de Koumiko Muraoka mediante la deriva, la escucha y la interrogación. La cita a Resnais, que aquí se distingue, condensa una doble temporalidad: la del cine que recuerda y la de una mirada —la de Koumiko, captada a través del lente de Marker, a la que confluye también la nuestra como espectadores— que se refleja y se adentra en la fotografía de *Marienbad*. En otras palabras, el misterio de la mirada de Koumiko se abisma, y nos abisma, en otro misterio de la historia cinematográfica, como reflejo y pensamiento de sí misma. Esa quietud, ese momento de reserva temporal, define el tono de Marker y una de las formas más celebradas del cine ensayo.

En su estudio dedicado a la memoria y la temporalidad cinematográfica, Gilles Deleuze precisa el sentido de la *imagen-tiempo* refiriéndose directamente a *L'Année dernière à Marienbad* (1961), donde el tiempo no depende de la psicología ni del recuerdo individual, sino que se despliega como una memoria más profunda, impersonal, del propio mundo:

¹ Tal como señala Georges Didi-Huberman, «siempre, ante la imagen, estamos ante el tiempo» (31). Consideramos en este contexto que la detención fotográfica en el cine no cristaliza un pasado cerrado, sino que expone una temporalidad en tránsito, una supervivencia que interroga tanto la continuidad como la fractura de la experiencia histórica. El concepto de supervivencia, en este sentido, se refiere a la persistencia de algo a través del tiempo, como un vestigio o un síntoma que atraviesa un pasado irrevocable y se manifiesta en el presente. Para ampliar consideraciones sobre el concepto de supervivencia en relación con la imagen y el tiempo, véase Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Adriana Hidalgo, 2011.

También en Resnais nos sumergimos en el tiempo, no al capricho de una memoria psicológica que no nos daría otra cosa que una representación indirecta, no al capricho de una imagen-recuerdo que nos remitiría una vez más a un antiguo presente, sino según una memoria más profunda, memoria del mundo que explora directamente el tiempo, que alcanza en el pasado lo que se sustrae al recuerdo. Qué ridículo parece el *flash-back* al lado de tan poderosas exploraciones del tiempo, como en *L'Année dernière à Marienbad*, la marcha silenciosa sobre las espesas alfombras del hotel poniendo cada vez la imagen en el pasado. (61)

Esta concepción deleuziana permite pensar la cita cinematográfica no necesariamente como un recurso ilustrativo o retrospectivo, sino como un modo de acceso a una temporalidad que no se agota en la memoria individual: un tiempo impersonal, sedimentado en las imágenes, donde el pasado persiste y vuelve a hacerse presente. En esta clave, la operación que realiza Marker en *Le Mystère Kolumbo* (1965) no consiste en recordar *Marienbad* como objeto de nostalgia o reconocimiento cinéfilo, sino en hacer emerger esa memoria del mundo que el cine porta en su propia materia — poner el tiempo a trabajar como pensamiento sensible.

Al explorarse la condición de la cita en tanto *imagen-tiempo* (Deleuze 61) y como forma de reconocimiento entre autores que conciben el cine como una forma lícita de pensamiento, resulta pertinente retomar la reflexión de Paul Ricœur (25) acerca de la memoria desde un punto de vista filosófico. Ricœur se pregunta por qué hablamos de paradoja al referirnos a la fiabilidad de la memoria. La razón estaría en una tensión originaria: la memoria remite al pasado mediante huellas. El recuerdo plantea la dificultad de representar un hecho pasado que está ausente, que ha desaparecido. Como señala Ricœur, fueron los griegos quienes convirtieron la relación presencia/ausencia en un problema insoluble: «Esta paradoja se ve agravada por el hecho de que (...) hay dos tipos de ausencia: por una parte, la ausencia de lo irreal, lo imaginario, lo fantástico, la utopía — aquella vasta región de lo irreal— y por la otra, la ausencia del pasado (...) la ausencia de lo anterior al relato que ahora hacemos» (25). En consecuencia, la paradoja memoria/ausencia está agravada por la bifurcación en dos modalidades de lo ausente: lo imaginario y lo real. Si las dificultades en torno a la fiabilidad de la memoria derivan precisamente de esa imbricación entre ambas formas de ausencia —y si despejar lo imaginario supone más que una simple dificultad—, conviene preguntarse qué puede aportar una poética de la imaginación asociada al cine ensayo. Esto es, una poética que no renuncia a la dimensión imaginaria, pero que tampoco cancela la relación fundamental de la memoria con cierta verdad de aquello que ya no es pero que fue.

La proximidad entre memoria e imaginación no es nueva. Vale también mencionar aquí que, más atrás en el tiempo, en una indagación sobre el dominio de la invención poética, Paul Valéry afirmaba sin reservas su afinidad: «Lo que es propiamente pensamiento, imagen, sentimiento, es siempre, de alguna manera, producción de cosas ausentes. La memoria es la sustancia de todo pensamiento. La previsión y sus tanteos, el deseo, el

proyecto, el esbozo de nuestras esperanzas y temores, son la principal actividad interior de nuestros seres. El pensamiento es (...) el trabajo que hace vivir en nosotros lo que no existe, que le presta, lo queramos o no, nuestras fuerzas actuales» (94). Más recientemente, inquietudes semejantes llevaron a Anne Dfourmantelle (89) a elogiar filosóficamente nuestra capacidad de habitar una vida más allá de la existencia fáctica. Para la autora, esa capacidad concede un espesor humano a través de pensamientos e imágenes en los que se reconoce aquello que nos constituye: ser frágiles y estar abiertos a una experiencia en constante transformación, hecha de sentidos que nos preceden y nos proyectan. Dicha capacidad de habitar una vida más allá de la existencia fáctica resuena con la forma en que Marker, a través de la cita de Resnais, articula memoria e imaginación cinematográficas.

Imagen fija, intervalo y reserva

1.- La imagen fija como «ligera digresión»

La noción de imagen fija —sea que se exponga una fotografía, se considere al fotograma (*freeze-frame*), se aluda a la fijeza por ralentización del movimiento (y del tiempo real) o se construya como un *tableau vivant*— dentro del flujo del tiempo cinematográfico adquiere un valor singular en el cine ensayo, en tanto permite la detención del movimiento y genera un espacio de reflexión. Si sostenemos que el ensayo habilita un camino de búsqueda intelectual que expone la especulación durante su génesis, el cine encuentra una forma adecuada donde exponer su heterogeneidad y su apertura formal gracias a las potencialidades del montaje cinematográfico (Corrigan 17).

En «El espectador pensativo», Raymond Bellour subraya la incidencia decisiva de la fotografía en el cine como posibilidad de detención en el interior del movimiento, punto clave del giro subjetivo² del documental desde finales del siglo XX:

En el filme detenido (o en el fotograma), la presencia de la foto resplandece, mientras los otros medios, de los que se sirve la puesta en escena, para trabajar a destiempo se volatilizan. La foto se convierte, así, en una detención, en la detención; entre ella y el filme del que surge, siempre, inextricablemente, se mezclan dos tiempos, pero nunca se confunden. En esto, la foto tiene un privilegio, sobre todos los efectos gracias a los cuales el espectador de cine, ese espectador apurado, se vuelve también un espectador pensativo. (82)

² Véase Michael Renov. *The Subject of Documentary*, University of Minnesota Press, 2004. A su vez, véase Laura Rascaroli. «El cine subjetivo y el ojo de la cámara». *Cine documental*, 2014, <http://revista.cinedocumental.com.ar/el-cine-subjetivo-y-el-ojo-de-la-camara/>

Bellour distingue así un territorio intermedio donde la fotografía opera como soporte del filme y, por momentos, como principio activo de pensamiento. En esos gestos —que encuentran, según el autor, una formulación paradigmática en *La Jetée* (Marker, 1963), donde un único movimiento ocular vibra en un mundo de imágenes fijas— la inmovilidad no niega el cine, sino que lo agudiza: la imagen fija «suaviza la “histeria” del filme» y habilita una atención intensificada hacia «lo que el filme evoca al mismo tiempo que uno se incorpora a su deslizamiento» (81). No se piensa contra el movimiento, sino a partir de la suspensión de su continuidad, allí donde el tiempo se vuelve perceptible en sí mismo. En esa ligera digresión, advierte Bellour, no solo se piensa en lo que la imagen evoca, sino en el propio cine. Esta formulación, que le permite al autor sostener que el cine se define más profundamente por el tiempo que por el movimiento, habilita a abordar aquellos *entre-tiempos* donde la imagen fija actúa como operador del pensamiento. En ellos, lejos de reducirse a un cuadro aislado, la imagen detenida adquiere una dimensión poética que no puede ser desestimada, participando en la construcción dialéctica del sentido dentro del filme. De este modo, Bellour ofrece una clave precisa para interpretar operaciones como la de Marker en *Le Mystère Koumiko*, donde la irrupción de una imagen fija —la cita de *Marienbad*— no solo detiene el flujo temporal, sino que produce un salto cualitativo en la construcción del sentido: abre un espacio para una «memoria del mundo que explora directamente el tiempo» (Deleuze 61), suspendiendo la mera lógica del recuerdo para acceder a un tiempo que no se representa, sino que se espesa y demora, revelando su potencia latente.

Estos efectos de detención y dilatación del tiempo visual nos preparan para explorar cómo el cine ensayo hace del intervalo y de la reserva temporal herramientas clave para la reflexión y la experiencia del espectador.

II.- El intervalo ensayístico

En el cine ensayo, la integración de imágenes fijas genera un intervalo que espesa la condición misma del ensayo, un tiempo detenido que no funciona como simple ilustración ni pausa decorativa, sino como un dispositivo que permite dilucidar un *entre-imágenes*³ orientado hacia aquella dimensión de lo ausente respecto de la memoria, referida a lo imaginario, donde se tensionan la experiencia, la evocación y la construcción del sentido. Esta

³ Sobre el concepto de *entre-imágenes*, puede señalarse que una formulación afín aparece en Arnaud (2004) mediante la noción de *entre-deux* para definir el cine ensayo, entendida como una zona intermedia entre ficción, documental y otras categorías genéricas. No obstante, esta perspectiva no aborda la relación dinámica entre los elementos que componen un *entre-imágenes*, tal como se propone en este trabajo. Véase Diane Arnaud, «L'Essai, forme de l'entre-deux», *L'Essai et le cinéma*, editado por Simon L. Guigues y Monique Gagnebin, Éditions Champ Vallon, 2004.

suspensión habilita una reflexión situada históricamente: un pensamiento que no responde a la lógica de la industria cultural, sino que emerge de una profunda conciencia del colapso político del siglo xx, de las heridas abiertas por las guerras mundiales y del resurgimiento de formas de violencia colectiva en el clima tenso de la Guerra Fría. El intervalo ensayístico —al hacer visible la grieta temporal— inscribe la urgencia del presente en el plano de lo sensible, allí donde el cine asume la forma de un pensamiento en acto.

Marker lo evidencia en *Le Mystère Koumiko* (1965) al poner en entredicho la moda contemporánea de los sondeos estadísticos y los estudios de mercado, con sus encuestas sobre el uso del teléfono, la fotografía o las creencias religiosas en Japón, mientras subvierte la función informativa del registro documental. El filme cuestiona la deriva espectacular de la imagen en una época en que la carrera armamentística ponía en riesgo al mundo entero y la conversión de la mirada en mercancía transformaba la percepción en consumo. Marker responde suspendiendo, demorando, dejando entrar la duda y la memoria como un contrapunto crítico frente a la transparencia ilusoria del dato.

En *La cámara lúcida*, Roland Barthes define la fotografía como certidumbre del «haber sido» (135), pero esa certeza es aquí también destacada por la detención misma del flujo del tiempo cinematográfico al ampliar su sentido en dirección al análisis barthesiano: «una herida: veo, siento, luego noto, miro y pienso» (58). La imagen fija se vuelve no tanto testimonio del pasado como matriz reflexiva, punto donde una memoria crítica del tiempo —y su fisura— se inscribe como discontinuidad sensible.

Hacia el final del libro, Barthes afirma que «es precisamente en esta detención de la interpretación donde reside la certeza de la fotografía» (182): el ensayo fílmico reconoce en esta detención no un límite sino una herramienta crítica, que no clausura el sentido, sino que lo suspende en virtud de intensificar la percepción del tiempo y la memoria crítica de quien observa.

Ahora bien, como recuerda Philippe Dubois, en «El acto fotográfico en la actualidad», la «fuerza viva e irresistible» (49) de la fotografía no descansa solo en su inscripción química del mundo, sino en el gesto humano que la produce antes y después de ese instante. El acto fotográfico —dice exhaustivamente en su tesis— obliga a pensar la imagen desde su elaboración y no únicamente desde su referente. En este punto, más que afirmar que la condición documental de una imagen garantiza un acceso a la legibilidad histórica, el cine ensayo revela cómo incluso una imagen nacida en la ficción puede activar un modo de legibilidad histórica: no porque remita a un hecho verificable, sino porque hace visible una trama cultural, afectiva y crítica que modela la experiencia del tiempo. En este sentido, la fotografía extraída de un filme de ficción no desafía la operación ensayística, sino que la complejiza: recuerda que la memoria no depende únicamente de lo ocurrido, sino también de las formas en que lo imaginario organiza lo que puede recordarse. El intervalo ensayístico reaparece como resistencia y como resguardo: una pausa que devuelve espesor al tiempo y a los signos.

Siguiendo esta línea de reflexión sobre la imagen fija y su capacidad de suspender y activar el tiempo, Jacques Rancière ha señalado que «limitarse a los planos y procedimientos de un filme es olvidar que el cine es un mundo» (14): la imagen fija, en su detención, prolonga y transforma ese mundo a través del recuerdo y la palabra, convocando un espectador que no solo percibe, sino que prolonga la experiencia del mundo desplegado por el filme mediante la reflexión y una memoria activa. La fotografía, en este punto, muestra con sus propios medios la genuina formulación de elementos condicionados por el tiempo: grano, detalle, huella, silencio. Y el cine ensayo convierte ese gesto en experiencia crítica, donde el intervalo no es un vacío sino el espacio mismo en que la memoria y lo imaginario se entrelazan y se tensionan en el presente del filme. Reflexionar sobre esta suspensión significa asumir que la imagen nunca está sola, que cada cuadro resguarda un acontecimiento auténtico y su sombra, y que toda pausa puede ser también una forma de resistencia frente a la aceleración espectacular del mundo.

Por eso, más que resguardar un acontecimiento y su huella, la pausa fotográfica convierte la memoria en problema: sostiene la posibilidad de un acontecimiento —real o imaginado— y las formas sensibles de su percepción. La historia no se deposita únicamente en los hechos, sino también en las imágenes que los imaginan, los citan o los repiten. En ese repliegue, la ficción no anula lo histórico: lo reinscribe como interrogante, como latencia, como forma sensible de un mundo en que ver y pensar ya no pueden separarse.

III.- La reserva del tiempo

El intervalo ensayístico, al espesar la experiencia perceptiva y abrir una pausa entre lo visible y lo remanente —aquello que persiste como memoria o conjetura—, dispone un terreno donde el tiempo deja de ser mero tránsito para convertirse en materia pensante. No se trata solo de suspender el movimiento, sino de crear una zona en la que la imagen retenga, demore y disponga un resto temporal, haciéndolo disponible para el pensamiento. Ese pliegue conduce a lo que Alexander Kluge denomina «reserva del tiempo», una temporalidad que no fluye sin más, sino que se deposita, permanece y exige una forma de atención capaz de acompañar su lentitud.

Así se expresa el realizador alemán en *El contexto de un jardín* (2014), una compilación de reflexiones sobre las artes, la esfera pública y la tarea del autor. Allí sostiene que los medios técnicos deben también poder acoger la atención detallada y prolongada que los textos requieren: «Es importante poder sembrar en los medios técnicos la perseverancia, la meticulosidad y la capacidad de espera de los textos. Los textos son una reserva de tiempo, contienen el sentimiento de una época» (45). Ante la pregunta sobre cómo hacer visible el mundo invisible de los conceptos, las ideas y los afectos, diversos teóricos (Corrigan 2011; Rascaroli 2009; Weinrichter 2007) señalan que el cine ensayístico moviliza una reserva de recursos expresivos más amplia que la del cine documental, el cine de ficción y el cine experimental:

una combinación de imagen, palabra, silencio y memoria que no busca ilustrar, sino elaborar aquello que no encuentra un cauce directo en lo visible.

Al considerarse, en general, los usos de la imagen fija al interior de filmes ensayísticos, vale explorar cómo se abarca la complejidad de una imagen —propia de un autor o de archivo— y cómo, a la vez, se señala la limitación que entraña la selección de un punto de vista y la inevitable traducción de aquello a un medio concreto. Es decir, cómo se asume, en el mismo gesto crítico, la revisión de los propios presupuestos estéticos de los medios participantes. Esta operación permite finalmente pensar cómo el cine deviene un medio privilegiado para la elaboración de recuerdos y de los movimientos a través del tiempo que conforman un pensamiento histórico propio del cine. La textura documental de la imagen no bloquea un excedente perceptivo; por el contrario, habilita procesos de conocimiento y subjetivación que cuestionan la idea de una referencialidad estable. Es en el corte, en la diferencia, en la creación de un espacio de «reserva del tiempo» donde se revela «esa forma perteneciente al inventario de la modernidad que es el montaje» (Kluge 37) y donde se vislumbra que los planos de cine acopian también lo no pensado de una época. Aportan a la lenta construcción de sentido, que se elabora en el tiempo y se modifica según los horizontes de lectura, partiendo de «la confianza en que algo puede crecer por sí mismo» (Kluge 64).

Siguiendo esta noción de un tiempo que se construye y se preserva, Jacques Aumont insiste en la capacidad del cine para producir, a la par, el punto de vista y la revelación, el sentido y la negación del sentido:

Desde siempre, (...) desde el tiempo mítico de su invención, el cine es un avatar del ojo móvil e indefinidamente variable; la puesta en escena — teatro o no, pintura o no— ha sido el dominio privilegiado de esa mirada. Pero el cine es también, más oscuramente, el sitio y la herramienta de un surgimiento imprevisto y en parte indomado, de algo diferente de la vista encuadrada, de algo que proviene de lo real, que lo manifiesta (sin poder «encuadrarlo»). (120)

Tal como expresa el autor, si la realización de un filme consiste en diseñar un mecanismo a partir del cual algo de real puede advenir, interesa en especial observar cómo el gesto del realizador, aunque siga siendo una puesta en escena, ya no opera por cálculo, sino por lo que adviene.

Esa apertura de la mirada encuentra un eco —y a la vez un desplazamiento— en la reflexión de François Soulages sobre la fotografía, especialmente en su texto «El enigma impuesto y la reflexión obligada». Soulages enfatiza la especificidad de la fotografía en su relación con lo real y la materialidad de la imagen, en la tensión entre lo que se quiso capturar y lo que se obtuvo. Este *entre* se convierte en un espacio donde se alojan la pérdida y lo restante, la imposibilidad de reproducir el pasado tal como fue y, al mismo tiempo, la capacidad de construir memoria y significado:

La pérdida es irremediable (...) si la pérdida es absoluta (...) no es porque el tiempo, el objeto o el ser perdidos eran antes de gran valor para nosotros o en sí mismos, sino porque este tiempo, este objeto o este ser están ahora para siempre perdidos. Lo restante (...) ¿nos consuela de la pérdida, nos permite despedirnos de ella? (...) en todo caso, es lo único que nos queda, con lo que nos tendremos que batir, que debatir y combatir, lo único con lo que el artista podrá crear. («Desde una estética» 9)

Soulages describe la fotografía como huella enigmática (*El enigma* 18), situada entre lo real y lo «infotografiable», entre lo que hace soñar y lo que suscita problemas —en tanto fascina e inquieta. Su especificidad técnica y material trabaja nuestra ensoñación y nuestro inconsciente, habita nuestra imaginación y nuestro imaginario, y, en la homogeneidad de lo visible, hace las veces de un agujero negro brillante donde caemos en otro espacio y otro tiempo, enfrentándonos a una alteridad. Esta reflexión sobre la imagen como huella y enigma encuentra un desarrollo complementario en Jean-Claude Lemagny (2008), quien subraya la capacidad de la fotografía para reforzar la alteridad del mundo ante nosotros y establecer vínculos insospechados entre tiempos idos y presentes inasibles: «una invención que nos lleva de golpe a nuestra libertad de escoger entre un real que nos supera o un real que se adaptaría a las grandes o pequeñas ideas que nos hacemos de él» (105).

A partir de una noción de la fotografía como «acto de pensamiento», Josep M. Català retoma, en su estudio sobre el cine ensayo, el acontecimiento revolucionario que supuso la invención fotográfica y demarca otra función de orden crítico en el contexto cinematográfico al señalar:

Es necesario insistir en el acontecimiento revolucionario que constituye la invención de la fotografía, pero no en el sentido que se ha venido otorgando a este potencial rupturista siempre anclado en el acto mimético, sino en cuanto a que (...) propone un pensamiento de lo real a través de la propia figura de lo real. (195)

Sin apartarse de esta noción de un pensamiento de lo real, el cine ensayo aprovecha los intervalos y las pausas creadas por la imagen fija para acentuar aún más un espacio de reflexión donde, de pronunciarse, la voz en *off* no se limita a describir mecánicamente lo que emerge en pantalla. Por el contrario, propone conjeturas, establece asociaciones y evoca recuerdos, articulando un diálogo entre imagen, palabra, silencio y memoria que expande el sentido del filme y profundiza la experiencia crítica. En este movimiento, el intervalo visual y la voz en *off* se interrogan mutuamente, renegociando los límites que los separan (Comolli 213), en virtud de consolidar una dimensión ensayística del cine. El primero habilita un espacio de «reserva del tiempo» para reconsiderar la expresión de esa ausencia visible más audible, la voz en *off*. Cierta «territorio insólito», donde una subjetividad pensante —la constelación de ideas de cierto autor

— se materializa al conjugarse la imagen visual y la sonora en el cine ensayo, queda bien expresado por Català:

La oración no es lo decible y la imagen no es lo visible, sino que se trata de la combinación de dos funciones que han de ser definidas estéticamente — es decir, mediante la forma en que ambas descomponen la relación de carácter representativo que existe entre el texto y la imagen—. Podemos decir que la estética del film-ensayo se basa en gran parte en este proceso de descomposición que da lugar a unas nuevas coordenadas del texto y la imagen. Es un modo de exposición que surge del insólito territorio que compone el propio proceso de reordenación de esas coordenadas. (178)

Desde esta perspectiva, la voz en *off* adquiere una complejidad singular: se constituye tanto como comentario insertado en la imagen como forma paralela a la visual, dando apertura a un espacio de significaciones compartidas.

La cita de Marienbad en Le Mystère Koumiko (1965)

En *Le Mystère Koumiko* (1965), resulta significativa la referencia —y reconocimiento— que Marker realiza del filme *L'Année dernière à Marienbad* (1961) de Alain Resnais. Sin la intención de abarcar aquí la complejidad inherente a cada una de estas dos obras, interesa detenernos en la sugestiva cita que Marker efectúa hacia el final de su ensayo de 1965, al incluir un plano paradigmático —un fotograma— del filme de Resnais. Al observarlo, recordamos. Resnais presenta en 1961 —en su filme en blanco y negro— la atmósfera singular, de tintes oníricos, de un hotel con sus pasillos interminables y decoración barroca, donde abundan los espejos simbólicos y los suelos dameros. En ese suntuoso espacio circulan figuras casi espectrales, entre ellas tres personajes —dos hombres y una mujer— que conforman un triángulo amoroso. Tal como se expone en la sinopsis del filme, X intenta convencer a A —una mujer casada— de que abandone a su marido, M, y se fugue con él. La trama se activa a partir de una promesa que, según él, ella hizo un año antes en ese mismo lugar. Pero esa memoria es unilateral: la mujer no recuerda el encuentro. En un momento del filme, la voz de X, el amante, nos orienta al describir un fotograma recuperado en *L'Année dernière à Marienbad* (1961) tiempo después: el patio del hotel, un enorme jardín de disposición simétrica, con arbustos recortados con perfección geométrica y numerosas estatuas. Grava, piedra, mármol y líneas rectas trazan espacios rígidos. La voz nos induce, desde el inicio, a pensar que sería imposible extraviarse en esos caminos lineales, vigilados por estatuas de gestos detenidos y losas de granito. La voz de X también señala que se encontraban una y otra vez detrás de cada arbusto, a los pies de cada estatua, en el borde de cada fuente, como si solo existieran ellos, los amantes. Conversaban sobre los nombres de las estatuas, la geometría de los arbustos y el fluir del agua en las fuentes. O bien, callaban por completo. Por la noche, sobre todo, era ella quien guardaba silencio.

Nos preguntamos, entonces, qué se cifra en esta alusión al filme de Resnais dentro del ensayo de Marker. ¿Qué hace que *L'Année dernière à Marienbad* (1961) —realizada por Resnais a partir de un guion de Alain Robbe-Grillet— persista como pieza emblemática de la modernidad cinematográfica? ¿Por qué resuena aquella misteriosa voz que repite las mismas palabras en torno a los interiores lujosos de un inmenso hotel, a un atrio de huéspedes inmóviles y, en medio, a dos amantes (¿o a dos desconocidos?) que se encuentran, caminan y se desencuentran en sus alrededores? Nos hallamos ante autores cuyas inquietudes, según nos enseñan todavía hoy sus obras, reencauzan incógnitas del pasado y las conectan con el devenir de la historia cultural. Conciben sus ideas circulando por los entresijos de la tradición, donde se entrelazan memoria y olvido, documental y ficción, documento y verdad. No pasamos por alto que la única prueba ante la labilidad del recuerdo de la amante es una fotografía de ella misma, tomada tiempo atrás y que X le muestra. En este sentido, nos encontramos ante dos realizadores —Resnais y Marker— que han construido buena parte de sus obras a partir de la evocación de huellas, del recuerdo cíclico, del tiempo congelado, de la fragmentación de las capas del pasado y de la constitución de una «memoria-mundo», tal como señala Domènec Font (3).

Recordamos, entonces, la enigmática referencia a la *Pandora* de Goethe, citada en el epígrafe del texto de Theodor Adorno (11) sobre el ensayo literario: «Ver lo preciso, ver lo iluminado, no la luz». En dicha reflexión, Adorno concibe el ensayo como la forma misma del pensamiento crítico: no por aspirar al conocimiento de una verdad primera y universal, sino precisamente por no intentarlo. El ensayo escapa a la tentación de subsumir los fenómenos culturales particulares, singulares, mediados e intrínsecamente históricos bajo algún concepto universal. Por el contrario, se abisma en el fenómeno y mide su verdad por la profundidad con que alcanza a comprender su naturaleza mediada, histórica, fragmentaria y efímera.

Según repasa Català, al llegar a Tokio para asistir a los Juegos Olímpicos de 1964, Marker conoce por casualidad a Koumiko Muraoka entre los espectadores del Estadio Olímpico. Así, con la cámara en mano, la sigue por las calles de la ciudad hasta realizar, finalmente, una encuesta en torno a una mujer y su país. La película adopta la factura de un filme casero. El resultado es el ensayo *Le Mystère Koumiko* (1965), que se erige como un pórtico de entrada a un país de sueños y fantasías. Marker filma a la joven japonesa y la ciudad de Tokio mientras le formula preguntas sobre sí misma, y posteriormente regresa a París, dejándole un cuestionario cuyas respuestas ella graba. Esta premisa permite al realizador sintetizar modos y métodos dispares que había explorado en sus películas hasta la fecha: el viaje personal, la entrevista de investigación —donde Marker atenúa los ensueños subjetivos de un comentarista masculino invisible con el diálogo espontáneo de la entrevistada— y la ficción melancólica. Koumiko constituye un punto de fuga en la filmografía de Marker, donde se disuelven los límites entre ficción y documental. En este sentido, Font observa: «Un ejercicio de interioridad y de distancia que se prolonga con

una llamada a la imaginación, donde el autor no sabe ya si recuerda o si inventa; a fin de cuentas, “inventar Japón es un medio como otro de conocerlo”» (348).

En el filme, «la voz se refiere y, en algún momento, se dirige directamente al personaje central, fluctuando entre la típica voz de un entrevistador y la de un cronista, a veces con un toque de seducción» (Català 373). Sin embargo, el filme se inicia con la voz distanciada de un reportero, quien anuncia que se está filmando una encuesta sobre la fotografía en Japón, paralelamente al desarrollo de las Olimpiadas. Luego, la misma voz precisa que nueve estudiantes fueron arrestados por protestar ante la visita de submarinos atómicos estadounidenses. Esta información se superpone al discurrir de las imágenes cotidianas y urbanas de Tokio, mientras un noticiero informa sobre una manifestación pacífica. El reportero, a continuación, se dirige a la joven japonesa y le pregunta si ha oído hablar de la bomba china. O sí, acaso, suscita su indiferencia. Marker referencia, así, la actualidad de las tensiones políticas entre la Unión Soviética y los Estados Unidos, en tiempos de Guerra Fría, cuando la rivalidad militar global tensionaba las relaciones internacionales. En octubre de 1961, explotó a 4.000 metros sobre el remoto archipiélago Novaya Zemlya, en el Círculo Ártico, la mayor bomba de hidrógeno construida hasta la fecha, cuyo poder destructivo era 3.300 veces superior al de la bomba de Hiroshima. Con ello se buscaba intimidar a las potencias capitalistas mediante una exhibición sin parangón de la tecnología soviética.

El misterio de Koumiko pone en entredicho, como ya se anticipó, la moda de los estudios de mercado, que pretendían registrar los hábitos relacionados con el teléfono, la fotografía o las creencias religiosas de los japoneses. Estos intentos de sistematizar valores y comportamientos se desmoronan en la entrevista central con Koumiko, donde la interacción directa evidencia la complejidad y singularidad de la experiencia individual. La voz de la joven japonesa responde, justo antes de la cita del fotograma del filme de Resnais, que los hombres eran los espejos en los que podía ver su propio rostro. Incluso llega a manifestar su perplejidad al comprender que vivía en los ojos de aquellos a quienes llama los testigos de su vida. Koumiko se pregunta por qué siempre son tan amables y generosos, cuando un espejo de verdad nunca la perdona, para luego expresar su inquietud ante esa amabilidad: «me reía a modo de agradecimiento y me cansaba de ellos». Su reflexión avanza para señalar que los acontecimientos se suceden uno tras otro a lo largo de la historia: de niña, ya los hombres iban a la guerra, eran hechos prisioneros, se resistían y gritaban. Sin embargo, comenta que, al conocer en el presente sobre todo aquello, le sorprende haber permanecido ignorante de esos hechos durante tanto tiempo. Finalmente, la voz de Koumiko augura que pronto se harán sentir las consecuencias de todos estos acontecimientos, como una ola que avanza por el mar y que, más allá de su punto de origen, se aproxima lentamente hasta alcanzarla. En torno a este fragmento, Font subraya que no estamos exactamente ante un documental, sino ante una

experimentación sobre «los pensamientos de una persona cualquiera en medio del mundo» (348).

Itinerancias del tiempo y la forma

Al preguntarnos —como lo hemos hecho— por qué Marker cita el filme de Resnais, debemos atender necesariamente a lo que convierte a esta obra en una forma singular, estructurada según los aportes de su guionista. Nos referimos al escritor Robbe-Grillet, quien, desde la base del movimiento del *Nouveau roman*, inauguró una forma de ficción que cuestiona los límites de las estructuras tradicionales del relato. Tanto el *Nouveau roman* como *L'Année dernière à Marienbad* (1961) pertenecen a un período propicio para la experimentación y la ruptura: en ellos, la propia narración cuestiona lo que se presenta como relato, revelando la ambigüedad y la inestabilidad de lo real. En torno a sus ideas, Robbe-Grillet (2010) afirma que, en la vida cotidiana, todo es complejo: las historias pasionales, los crímenes, las ciudades. Por el contrario, en el relato realista tradicional, todo tiende a presentarse claro: puede que al principio haya algo incomprensible, pero hacia el final se aclara indefectiblemente. En cambio, en ciertos filmes, cuanto más avanza el relato, menos claro se vuelve todo. Es allí donde Robbe-Grillet distingue una de las funciones del arte: manifestar la condición ambigua, inestable y contradictoria de aquello que se designa como «lo real». El autor se caracterizó por rechazar la interpretación psicológica de los personajes y apostó a la desaparición del narrador, procurando invisibilizarlo en el relato. La escritura se convirtió, ante todo, en una búsqueda sin finalidad: una exploración del subconsciente donde asunto, personajes, intriga y situaciones se diluyen. En su ensayo *Por una nueva novela*, Robbe-Grillet introduce la precisión:

Todos los elementos técnicos del relato —el empleo sistemático del pasado simple y de la tercera persona, la adopción incondicional del desarrollo cronológico, las tramas lineales, la curva regular de las pasiones, la tensión de cada episodio hacia un final, etc.—, todo apunta a imponer la imagen de un universo estable, coherente, continuo, unívoco, enteramente descifrable. Como no era cuestionada aun la inteligibilidad del mundo, contar no planteaba problemas. (55)

Esta constatación sobre cierta sistematización narrativa y la aparente inteligibilidad del mundo de la que se distancia Robbe-Grillet encuentra su contrapartida en una reflexión del autor sobre la adaptación cinematográfica de las novelas. Tal como él señala, el cine no solo traslada un relato a imágenes, sino que, al mostrar los gestos, los objetos y los contornos en su presencia concreta, expone la complejidad y lo inhabitual de la realidad:

Las innumerables novelas filmadas que atiborran nuestras pantallas nos ofrecen la ocasión de revivir a voluntad esta curiosa experiencia. El cine,

heredero también de la tradición psicológica y naturalista, a menudo solo tiene por fin transponer un relato en imágenes: apunta solamente a imponer al espectador (...) la significación que las frases del relato ya comentaban holgadamente al lector. Pero en todo momento sucede que el relato filmado nos saca fuera de nuestro confort interior y nos lleva hacia ese mundo que nos ofrece, con una violencia que en vano buscaríamos en un texto escrito correspondiente, novela o guion (...) Ahora se ve la silla, el movimiento de la mano, la forma de los barrotes. Su significación sigue siendo manifiesta, pero, en lugar de acaparar nuestra atención, ella está dada como por añadidura; incluso está de más, puesto que lo que nos llega, lo que persiste en nuestra memoria, lo que aparece como esencial e irreducible a vagas nociones mentales, son los gestos mismos, los objetos, los desplazamientos y los contornos, a los cuales la imagen ha restituido de una sola vez (...) su *realidad* (...) Puede parecer extraño que estos fragmentos de realidad bruta, que el relato cinematográfico no puede impedirse entregarnos a su pesar, nos afecten hasta tal punto, mientras que escenas idénticas, en la vida corriente, no bastarían para sacarnos de nuestra ceguera. Todo pasa en efecto como si las convenciones de la fotografía (las dos dimensiones, el blanco y negro, el encuadre, las diferencias de escala entre los planos) contribuyeran a liberarnos de nuestras propias convenciones. El aspecto un poco inhabitual de este mundo reproducido nos revela, al mismo tiempo, el carácter *inhabitual* del mundo que nos rodea, inhabitual él también, en la medida en que rechaza plegarse a nuestros hábitos de aprehensión y a nuestro orden. (49)

En este pasaje, Robbe-Grillet enfatiza la potencia perceptiva propia de la imagen cinematográfica frente al relato literario. Si en la novela clásica la significación se organiza y orienta la lectura, en el cine, señala el autor, la realidad material de los objetos y los gestos irrumpe incluso a pesar de la trama, desplazando la comodidad interpretativa del espectador. La imagen, con sus convenciones técnicas y su aparente distancia, no reproduce simplemente el mundo: lo vuelve extraño y, en ese extrañamiento, revela su carácter inestable y refractario a las estructuras narrativas heredadas. Esta perspectiva resulta clave para pensar la especificidad del cine moderno y, en particular, el modo en que el filme ensayístico favorecerá una atención puesta en las imágenes mismas y en sus desajustes respecto del relato lineal.

Si Robbe-Grillet pone de relieve la ambigüedad y la indeterminación de lo real en la narración, Català (2014) nos recuerda que esta misma experimentación plantea preguntas sobre la clasificación de ciertos filmes:

¿Son ensayos filmicos películas tales como *L'Année dernière à Marienbad* (1961), *Hiroshima, mon amour* (1959) o *Muriel* (1963)? Es obvio que Resnais experimenta con el espacio y el tiempo en estos filmes, pero, ¿podemos decir que reflexiona abiertamente sobre estos fenómenos o somos nosotros los espectadores los que en todo caso sacamos conclusiones de sus propuestas que no buscarían más que una ruptura modernista de la estructura narrativa? (148)

Al fin y al cabo, los filmes de Resnais no se definen como ensayos, a diferencia del trabajo de Marker; sin embargo, no podemos pasar por alto la influencia o la resonancia que estas películas pudieron tener sobre él. Aunque hoy podamos distinguir que Marker las incorpora dentro de un marco reflexivo propio, es evidente que la cita a *L'Année dernière à Marienbad* (1961) permite establecer un diálogo con la experimentación formal y temporal de Resnais y Robbe-Grillet, y que se reconfigura en el contexto de su ensayo cinematográfico. Català ofrece un indicio del sentido de la cita a Resnais, presente en la única imagen de factura visual diferenciada en todo el ensayo. El autor retoma la definición de la condición ensayística como aquel «discurso argumentado de un sujeto enunciador que interroga y se apropia de las vivencias mediante y en el lenguaje» (Català 148), subrayando cómo la inserción de la referencia cinematográfica permite articular un diálogo entre experimentación formal y reflexión personal dentro del flujo del ensayo de Marker. Según Català, esta perspectiva explica por qué el cine ensayo privilegia la voz en *off*: es la que mejor se adapta al sujeto enunciador del ensayo literario. De este modo, ambos quedan equiparados mediante una enunciación de tipo oral, aunque en registros distintos, generando imágenes mentales en un caso y visuales en el otro. Como hemos aludido, en el cine ensayo «la oración no es lo decible y la imagen no es lo visible, sino que se trata de la combinación de dos funciones que han de ser definidas estéticamente» (Rancière, *The Future of the Image*, citado en Català 178). Así, la escritura, transpuesta en comentarios hablados, se convierte en un rasgo central de una subjetividad pensante, que sigue los matices y cambios de la experiencia interior en diálogo con el flujo de imágenes. Entre palabra e imagen, como observa Font (347), se despliega una «itinerante escritura» que articula lo experimental, lo documental y lo ficcional, desafiando límites formales y conceptuales para interrogar una memoria crítica del tiempo. De este modo, la voz de Koumiko precede, acompaña y perdura más allá de la breve proyección del fotograma de Resnais, dando cuenta de un ejercicio simultáneo de interioridad y distancia que se prolonga como una invitación a la imaginación. Así, memoria e imaginación delimitan dos formas de designación específicas que insisten en un *entre-imágenes* (visual y sonora) como cifra de un destiempo y de un deslugar, donde el mundo se muestra inexpresado tanto como búsqueda —de verdad histórica— o como posibilidad —de un giro poético.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. «El ensayo como forma.» *Notas sobre literatura*. Traducido por Alfredo Brotons Muñoz, Akal, 2003, pp. 11–34.
- Arnaud, Diane. «L'Essai, forme de l'entre-deux.» S. L. Guigues y M. Gagnebin (dirs.), *L'Essai et le cinéma*. Éditions Champ Vallon, 2004, p. 143–156.

- Aumont, Jacques. *El cine y la puesta en escena*. Traducido por Carina Battaglia, Colihue, 2013.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Traducido por Joaquim Sala-Sanahuja, Paidós, 1998.
- Bellour, Raymond. «El espectador pensativo.» *Entre imágenes. Foto. Cine. Video*. Traducido por Adriana Vettier, Colihue, 2009, pp. 77–82.
- Català, Josep M. *Estética del ensayo. La forma ensayo, de Montaigne a Godard*. Universitat de València, 2014.
- Comolli, Jean-Louis. «Elogio del cine-monstruo.» *Ver y poder: la inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*. Cinéma du Réel, 1995, pp. 212–217.
- Corrigan, Timothy. *The Essay Film. From Montaigne, after Marker*. Oxford University Press, 2011.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Traducido por Irene Agoff, Paidós Ibérica, 1987.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Traducido por Oscar Antonio Oviedo Funes, Adriana Hidalgo, 2011.
- Dubois, Philippe. «El acto fotográfico en la actualidad.» *El acto fotográfico y otros ensayos*. Traducido por Víctor Goldstein, La Marca Editora, 2015, pp. 13–21.
- Dufourmantelle, Anne. *Elogio del riesgo*. Traducido por Simone Hazan, Nocturna, 2019.
- Font, Domènec. *Cuerpo a cuerpo. Radiografías del cine contemporáneo*. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2012.
- Kluge, Alexander. *El contexto de un jardín. Discursos sobre las artes, la esfera pública y la tarea de autor*. Traducido por Carla Imbrogno, Caja Negra, 2014.
- Lemagny, Jean-Claude. *La sombra y el tiempo*. Traducido por Víctor Goldstein, La Marca Editora, 2008.
- Rancière, Jacques. *Las distancias del cine*. Traducción de Horacio Pons, Manantial, 2012.
- Rascaroli, Laura. *The Personal Camera. Subjective Cinema and the Essay Film*. Columbia University Press, 2009.
- _____. «El cine subjetivo y el ojo de la cámara.» *Cine documental*, 2014, pp. 145–179. [http://revista.cinedocumental.com.ar/el-cine-subjetivo-y-el-ojo-de-la-camara/\(24/04/25\)](http://revista.cinedocumental.com.ar/el-cine-subjetivo-y-el-ojo-de-la-camara/(24/04/25))
- Renov, Michael. *The Subject of Documentary*. University of Minnesota Press, 2004.
- Ricœur, Paul. «Definición de la memoria desde un punto de vista filosófico». En Academia Universal de las Culturas, *¿Por qué recordar?* Traducción de Silvia Peña W., Granica, 2006, pp. 24–29.
- Robbe-Grillet, Alain. *Por una nueva novela*. Traducido por Pablo Ires, Cactus, Serie Perenne, 2010.
- Soulages, François. «El enigma impuesto y la reflexión obligada.» *Estética de la fotografía*. Traducido por Víctor Goldstein, La Marca Editora, 2005, pp. 18–19.

____ ; «Desde una estética de la fotografía hacia una estética de la imagen.» *Centro de Estudios Visuales de Chile — Señas y Reseñas*, noviembre de 2009, <https://biblat.unam.mx/hevila/Senasyresenasmaterialesdetrabajoparalosestudiosvisuales/2009/nov/1.pdf> (24/04/25)

Valéry, Paul. *Teoría poética y estética*. Traducido por Carmen Santos, Visor, 1990.

Weinrichter, Antonio. «Un concepto fugitivo. Notas sobre el film-ensayo.» En Antonio Weinrichter (ed.), *La forma que piensa. Tentativas en torno al ensayo*. Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2007, pp. 18–48.

Filmografía

L'Année dernière à Marienbad. Dirigida por Alain Resnais, Argos Films, Cinétel, Les Films Tamara, Précitel, Société Nouvelle des Films Cormoran, Cineriz, Terra Film, 1961.

Hiroshima, mon amour. Dirigida por Alain Resnais, Argos Films, Como Films, Daiei Studios, Pathé Overseas Productions, 1959.

La Jetée. Dirigida por Chris Marker, Argos Films, Radiodiffusion-Télévision Française (RTF), 1963.

Le Mystère Koumiko. Dirigida por Chris Marker, Association des Professeurs pour la Promotion de l'Éducation Cinématographique (APEC), Office de Radiodiffusion Télévision Française (ORTF), Joudioux, 1965.

Muriel. Dirigida por Alain Resnais, Argos Films, Alpha Productions, Dear Film, Éclair, Les Films de la Pléiade, 1963.

Referencia electrónica || Llarrull, Florencia. «Quietud y reserva del tiempo: la memoria cinematográfica y “los pensamientos de una persona cualquiera en medio del mundo” en *Le Mystère Koumiko* (1965).» *Hyperborea. Revista de ensayo y creación*, no. 8, 2025, pp. 97–115.

URL: <https://www.hyperborea-labtis.org/es/paper/quietud-y-reserva-del-tiempo-la-memoria-cinematografica>

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.17664500>

Fecha de recepción: 26/10/2025

Fecha de evaluación: 07/11/2025

Fecha de publicación: 28/11/25