

PERDIDOS EN MARIENBAD. Una interpretación psicológica del film “El año pasado en Marienbad”
(Alain Resnais, 1961)

IVÁN SÁNCHEZ-MORENO
Centre d’Investigacions Film-Història

Resumen

El presente trabajo tiene por objetivo principal analizar la película *El año pasado en Marienbad* (Alain Resnais, 1961) desde varias perspectivas de la disciplina psicológica. Para ello, primero se abordará el concepto de anti-narrativa cinematográfica que rompe con la noción de sentido histórico que propone Hayden White (1918-2018). En segundo lugar, se atenderá a los elementos tanto simbólicos como recursivos que contribuyen a la construcción de la propia narración del film. A continuación, se destacará la relevancia que reviste el estudio de los fenómenos mentales para ordenar de manera lógica la estructura narrativa de esta película. Como cuarto objetivo se concretará cómo se establecen determinadas relaciones y dinámicas entre los personajes protagonistas. De todo ello se desprenderá una lectura psicodiagnóstica que permita explicar la particular organización cinematográfica de la historia que se narra en este film.

Palabras clave: Historia, Cine, Alain Resnais, Marienbad, Anti-narrativa, Psicología.

Abstract

This paper focuses on *Last year at Marienbad* (Alain Resnais, 1961) from different readings of psychology. We will start from Hayden White's concept of anti-narrative and we will do several psychological readings of the film. We will analyze the symbolic and recursive elements that structure the narrative, and also the mental process that rearranges the succession of events in an alternative way. Finally, we suggest a possible diagnosis of the narrating voice to explain its particular organization of events.

Keywords: History, Cinema, Alain Resnais, Marienbad, Anti-narrative, Psychology.

La elección del mencionado título no es algo baladí. *El año pasado en Marienbad* permite poner en evidencia el concepto de anti-narrativa formulado por Hayden White a partir de la crisis de valores que se generó en la postmodernidad en relación al concepto de relato histórico. White propuso el término de anti-narrativa para

contraponerse a la idea clásica de relato como ordenación cronológica de episodios que se desencadenan uno tras otro hasta la consecución de un desenlace. El autor deja en entredicho la representación del mundo desde los cánones de la modernidad, supeditados al paradigma científico del siglo XIX. La forma por antonomasia para transmitir el sentido de una narración se ha pensado como un modo de representación, más que de presentación, entendiendo aquél como una mimesis entre realidad y exposición de los acontecimientos y, por consiguiente, admitiendo una correspondencia entre coherencia y verdad. La presentación, en cambio, implica una configuración de objetos y de unas relaciones entre ellos dentro de un espacio determinado, centrándose en la descripción más que en la explicación.

Con esta distinción, White estaba criticando el modelo de ajuste estructural que había condicionado la mirada de los historiadores para quienes el objeto de la narración está siempre dotado de significado a partir de lo que cuenta una trama. Esta concepción del modo de entender la realidad es enteramente reduccionista en tanto que fija el sentido de lo que ocurre en base a un discurso ordenado según tres grandes factores: una serie de sucesos que configuran una historia compleja de forma lógica, partiendo de un inicio y llegando a un desenlace; una primacía de la concordancia frente a la discordancia; y una sucesión directa de los sucesos que precede a la expectativa que se construye en la mente del espectador, en el caso cinematográfico, y que configura la sucesión temporal de los acontecimientos. Así, la comprensión de la historia se obtiene a medida que avanza la trama de forma lineal.

La anti-narrativa de White, por tanto, rompe con la modalidad de expresión temporal, tradicionalmente ordenada por medio de una trama con su inicio, desarrollo y final. Este tramposo recurso permite acostumar la mente del espectador a una dimensión objetiva de los hechos, del mismo modo que se acepta cuando se exponen los hechos históricos. White denuncia esta secuencia temporal de los acontecimientos como si fueran reflejo directo de cómo sucedió en la realidad, mientras que la anti-narrativa postmoderna opta por presentar diferentes versiones de los eventos que se describen o bien aparecen simultáneamente. La anti-narrativa convida a inferir una multiplicidad de líneas temporales que pueden parecer a menudo incompatibles o incoherentes entre sí, y exige al espectador cinematográfico reconstruir la trama de manera alternativa, no desde una mera sucesión temporal de los hechos. Una de las estrategias anti-narrativas de las que se sirve más claramente *El año pasado en Marienbad* es la repetición de los mismos acontecimientos en un orden similar, pero nunca idéntico, creando la sensación de asistir a una diseminación infinita del tiempo. Para dotar de sentido a lo que ocurre en pantalla, dado que se atenta contra la estabilidad y la continuidad de los hechos narrados, se abre la propuesta a una multiplicidad de interpretaciones, implicando de tal modo una ruptura absoluta con los estándares de la historiografía que hasta mitad del siglo XX había encorsetado la manera limitada de entender la realidad (Murad, 2013).

El contexto y la trama

Antes de entrar a comentar el contenido de la película y pasar a analizar sus principales componentes narrativos, conviene enmarcar el contexto en el que se desarrolla su historia. El título mismo al que hace referencia *El año pasado en Marienbad* se basa en un balneario que existió verdaderamente con el mismo nombre: el *Mariánské Lázně*, ubicado en la actual República Checa y traducible como “los baños de María”. Allí se instalaría por un tiempo el mismísimo Wolfgang Goethe (1749-1832) para curar un mal de amores que, al menos, le dio para componer en 1823 un largo

poema. Por lo que se desprende de los versos contenidos en su *Elegía de Marienbad*, no se puede asegurar que consiguiera su propósito¹.

Dicho balneario fue inaugurado en 1870 por iniciativa del doctor Johan Christian Norstrom inspirándose en las viejas técnicas salutíferas autóctonas –baños de sulfuro de hidrógeno, sodio, cloruro y bromina, además de estanques de fango como los que se emplean con similares fines en Lo Pagán (Murcia)–, aunque ciertamente donde el buen doctor tenía puesto el ojo era en el rebosante bolsillo de la corte zarista, verdaderos devotos del lugar (Pancorbo, 2013). Otros míticos clientes fueron los escritores Joseph Conrad (1857-1924), Mark Twain (1835-1910), Franz Kafka (1883-1924), Stefan Zweig (1881-1942), Henrik Ibsen (1828-1906) y Friedrich Nietzsche (1844-1900), además de compositores de la talla de Gustav Mahler (1860-1911), Anton Bruckner (1824-1896), Frédéric Chopin (1810-1849) y Richard Wagner (1813-1883).

Pese a lo antedicho, la historia de *El año pasado en Marienbad* no transcurre en dicho lugar. En los primeros minutos del film, Alain Resnais ya deja claro que el tiempo y el espacio cobran una significativa presencia en el desarrollo de lo que se narra, pero en todo momento el espectador asiste a lo que parece un lugar enteramente imaginario. Algunos interiores y planos del edificio corresponden al palacio residencial de Múnich, así como a los pasillos, corredores, vestíbulos, salones y teatros de Schleissheim y Amalienburg, mientras que las imágenes ambientadas en un jardín –que en el film se desprende del recuerdo de algún tiempo pasado en Frederiksband o en el citado balneario de Marienbad– fueron rodadas en el palacio de Nymphenburg, situado también en Múnich. Jacques Saulnier, en calidad de director artístico, añadió algunos árboles falsos, una ficticia balaustrada y otras tantas estatuas que originariamente no se encuentran en dicho jardín. Además de ello, ciertas escenas de interior se grabaron en un estudio cinematográfico, integrándolas luego en el montaje final, en el que se sumó una breve secuencia que se concentra en el detalle de unos cisnes a las orillas de un lago la cual fue rodada en un descanso en Schleissheim.

En la película se hace alusión a un extraño acontecimiento climático que tuvo lugar en la región: el estanque se heló durante un verano. Eso sucedió realmente: Rimbau (1988) data el episodio en 1929, a pesar de que la película se rodara a finales de 1960 y se mostrara a los personajes vestidos a la manera contemporánea. Oliveira (2016) sitúa entre el 12 de septiembre y el 21 de noviembre de 1960 los días de rodaje en las localizaciones reales. No es ningún secreto desvelar que el principal motivo de Resnais para escoger las tierras bávaras para trasladar a todo el equipo técnico era la gran concentración de castillos y palacios de estilo barroco que precisaba para dotar a la trama del particular aspecto estético que precisaba para su ambientación.

A pesar del amplio despliegue de medios y *sets* de rodaje, el argumento de *El año pasado en Marienbad* apenas ocupa unas cinco líneas. En un encuentro casual en un castillo remodelado como complejo hotelero de lujo, un hombre (X, interpretado por Giorgio Albertazzi) afirma haber sostenido un antiguo romance con una mujer (A, encarnada por Delphine Seyrig), concretamente durante el último verano en Marienbad. Pese a la insistencia de X, la mujer le rechaza negando todo conocimiento de dicha relación. A partir de ahí, la narración se va diluyendo en ambiguos *flashbacks* fuera de contexto, tiempo y lugar, repitiendo algunos diálogos en ubicaciones distintas del castillo y los jardines adyacentes.

¹ El poema en cuestión reza así: “Ya perdí el Universo y me he perdido a mí mismo, / yo, amado de los dioses, / su Caja de Pandora me han vertido, / rica en gajes u horóscopos atroces. / Me tientan con la pródiga cascada / de los goces y me hunden en la nada” (Goethe, 1998).

El guionista del film en cuestión, Alain Robbe-Grillet (1922-2008), quería construir la historia creando confusión en el espectador en relación con la distinción entre lo real y lo imaginario, el pasado y el presente y la representación del mundo subjetivo y objetivo que va jalonando el desarrollo de la película. Robbe-Grillet hacía especial hincapié en una descripción del lugar en el que se desarrolla la narración como si de un imbricado laberinto se tratase, lleno de habitaciones con múltiples espejos, largos pasillos inacabables y jardines obsesivamente simétricos en cuyo espacio las personas allí presentes parecerían ser víctimas de un onírico encantamiento del que no habría salida posible [Imágenes 1 y 2]. Todo allí supondrá un equívoco. Ni siquiera el narrador alcanzará a dilucidar si aquello que ve sucedió alguna vez, si está ocurriendo acaso en el momento presente o si todavía no tuvo lugar. Duda incluso sobre si sus pensamientos son propiamente suyos o pertenecen a algún otro personaje de cuantos se encuentran allí.



Imágenes 1 y 2

No será ésta la única ocasión en la que Robbe-Grillet se acercará al cine de manera directa, pues con el tiempo desarrollaría una carrera como realizador, mucho menos conocida que la de escritor. En toda su obra, sin embargo, la tesis de Robbe-Grillet parte de la presunción de que la imaginación llega a impregnar de modo tal todo el momento presente que resulta infructuoso tratar de separar lo real y lo no real.

Ejemplo de ello es *El año pasado en Marienbad*, en cuya narración obligaría a poner en duda los límites mismos entre lo objetivo y lo subjetivo, afectando también a la posible distinción entre el momento presente y el recuerdo de lo vivido en el pasado con la misma persona y en otro lugar. Así, la historia se desenvuelve en una especie de limbo narrativo que descoloca al espectador de cualquier continuidad en tiempo y espacio. Pese a desligar la continuidad en el tiempo entre aquello que describe la voz en *off* que acompaña todo el metraje y lo que sugieren las imágenes paralelamente, existe a lo largo de todo el largometraje una clara distinción entre estas dos dimensiones narrativas. Mientras que las imágenes evocan un presente inmediato en la mente del espectador, lo que se escucha refiere a un pasado reciente o a un futuro aún por ocurrir. Stephen Heath, citado por Francisco Canet (2007: 602), se refirió a esta particular técnica narrativa de Robbe-Grillet como “bricolaje sintagmático”, caracterizada sobre todo por la buscada ambigüedad entre lo real y lo imaginario. Por su parte, Jacques Brunins coincide con lo antedicho al plantear el film “como una relación clínica de un determinado proceso mental” que “elude establecer cuándo alguno de los hechos coleccionados es real o imaginario, pasado, presente o futuro” (citado por Mario y Stelio Cró, 1963: 26).

Esta premisa queda reforzada por la composición con que Alain Resnais (1922-2014) lleva a la pantalla el imbricado guion de Robbe-Grillet. La opción del director, siguiendo la intencionalidad de su colega, es la de separar de manera evidente imagen y

sonido, subrayando aún más esa discontinuidad narrativa que perseguía el guionista. En consecuencia, música, voz y gesto no parecen encajar más que en la mente del espectador cuando éste consigue concatenar y unir los diversos elementos simbólicos que se van entrecruzando a lo largo de todo el largometraje, como si fuesen una suerte de *leitmotiv* que permitan restablecer el hilo roto del discurso.

En su conjunto, el guion de la película se divide en 35 segmentos organizados de manera simétrica, por lo que cada uno de ellos dispone de su correlato en la segunda mitad del relato. De este modo, al advertir los elementos que se repiten o se invierten, se consigue establecer una cierta coherencia narrativa a lo largo de todo el discurso cinematográfico.

El enfoque

El film en cuestión puede verse también como un intento del director por subrayar la infinidad de sentidos y connotaciones a que remite cada imagen y cada palabra, sugiriendo así su interés por la inacabable relación entre significante y significado que sostiene gran parte del psicoanálisis lacaniano. Desde esta perspectiva teórica, X –y de paso también el espectador– no estaría asistiendo a una “alienada ilusión”, usando el término que emplea Rubert de Ventós (1997: 103), sino a un intento por reordenar su mente como si se encontrara guiado por una dirección psicoterapéutica. Así lo habría elaborado el propio Robbe-Grillet al expresar su negativa a servirse de la narración en *off* como un recurso de reconstrucción lineal de los recuerdos de X o, en palabras de Rubert de Ventós (op. cit.: 104-105), “evitar toda asimilación de la obra dándonos las instrucciones de uso”.

De hecho, *El año pasado en Marienbad* (1961) conforma junto a *Hiroshima Mon Amour* (1959) y *Muriel* (1963) la “trilogía de la memoria” en la obra de Resnais, en contraste con las llamadas “trilogía de la incomunicación” de Michelangelo Antonioni –*La aventura* (1960), *La noche* (1961), *El eclipse* (1962)– y la “trilogía del silencio” de Ingmar Bergman –*Como en un espejo* (1961), *Los comulgantes* (1962), *El silencio* (1963)–. En las tres realizaciones de Resnais mencionados arriba, la narración de sus protagonistas se pierde en el intento por recomponer una memoria fragmentada. Para Carlos Losilla (2009), esa dificultosa reconstrucción de los recuerdos adquiere los visos de una obsesión en la mente de sus protagonistas, cuyas acciones y pensamientos parecen desgañitarse por dotar de sentido a sus vidas mediante la reconfiguración de su pasado y de sus frustrados planes de futuro. Losilla advierte que, en tales títulos, la capacidad de expresar coherentemente los pensamientos y las emociones, así como de comprender la intrínseca lógica de la mente quedaría mermada en sus intérpretes. El propio Resnais aceptaba el abordaje de *El año pasado en Marienbad* como un intento de plasmar una cartografía de la conciencia humana (Labarthe y Rivette, 1961).

No en vano el filósofo francés Gilles Deleuze (1925-1995) se refirió a Resnais como “un cineasta del cerebro” (op. cit.) en tanto que se podía establecer una analogía entre la propia estructura de cualquiera de sus largometrajes y el complejo funcionamiento de la mente. Según Deleuze, en las películas de Resnais los paisajes y lugares en los que se desenvuelven los personajes deben ser entendidos como estados mentales, mientras que el visionado de sus películas como un intento –a veces frustrante– por dibujar una cartografía psicológica sobre dicho lugar mental (Espelt, 2008: 138). El propio Resnais matizaba su adhesión al estudio de la memoria como tema recurrente, pues él la apreciaba no como facultad exclusiva para la recuperación fiel de los recuerdos y los sucesos del pasado, sino como una recreación del imaginario

a partir de un evento ocurrido. La diferencia, pese a lo aparentemente sutil, radica en que la memoria no tiene entonces por qué ser un proceso mental conscientemente controlado por el propio sujeto pensante.

Deleuze (citado por Pinto do Amaral, 1992) rizaría aún más el rizo sugiriendo que la cinta en cuestión versa sobre las consecuencias del hipnotismo o los efectos del ejercicio del magnetismo sobre las conciencias ajenas. Así, el protagonista de la historia (X) habría practicado sus poderes para dominar psicológicamente a la mujer (A) y doblegar su voluntad, conduciendo su mente a placer para inducirle recuerdos que ella nunca tuvo, con el objetivo de hacérselos creer como si fueran propios.

Para más *inri*, Resnais reconocía su interés por las teorías del biólogo y psicólogo francés Henri Laborit (1914-1995), definiendo su propia obra cinematográfica como un estudio sobre el comportamiento humano a partir del análisis funcional del sistema nervioso central (Espelt, 2008: 141). El citado Laborit asumía la organización mental en base a tres niveles jerárquicamente ordenados: el arquicéfalos, el paleocéfalos y el neocórtex. El primero gestionaría los comportamientos más primarios del ser humano, como la ingesta de alimentos o la reproducción sexual, siendo por ello el nivel cortical más primitivo. Por su parte, el paleocéfalos centraría su funcionamiento en base a la atracción o el rechazo frente a estímulos placenteros o desagradables respectivamente, lo que generaría en el sujeto conductas de atracción y de huida o rechazo en función de la calidad del premio o de la severidad del castigo consecuente. En el neocórtex, en cambio, la conciencia tratará de racionalizar la conducta generada por el arquicéfalos a partir de los premios o castigos elaborados en el segundo nivel de la mente –el paleocéfalos–. Laborit consideraba que esta racionalización de los procesos más primarios tenía una relación directa con la educación recibida a lo largo de la vida.

Sin embargo, Laborit también admitía que, en situaciones de obligada elección entre la opción de obtener el objeto de un fuerte deseo, por un lado, y la inhibición que pudiera suponer el miedo a su castigo, por el otro, el sujeto podía llegar a experimentar un estado de ansiedad que fuese paradójicamente tan atrayente como opresiva. Esa misma ansiedad –de naturaleza neurótica– podría conllevar conductas de autoagresión cuando el sujeto en cuestión no alcanzara a satisfacer su frustrado deseo o, en el peor de los casos, al suicidio –entendido éste como el grado máximo de autolesión–. Las ideas de Laborit servirían de inspiración para Resnais en al menos una ocasión más, como puede reconocerse en su posterior film titulado *Mi tío de América*, rodado en 1980 (Bosch-Lonch y Baños, 2008).

Por el contrario, en *El año pasado en Marienbad* serán mucho más evidentes las premisas de dos psicólogos fundacionales respecto al funcionamiento de la dinámica mental, como son William James (1842-1910) y Franz Brentano (1838-1917). Para este último, todo contacto con la realidad –sea ésta material o inmaterial– existe inevitablemente en la conciencia. Partiendo del concepto epistemológico de la “inexistencia intencional” de todo objeto psíquico (*Intentionale Inexistenz eines Gegenstand*) que formula Brentano (1874), en toda representación de la realidad se proyecta algo del propio sujeto, por lo que no puede haber realidad al margen de una subjetividad subyacente. Dicho de otra manera, para este psicólogo alemán todo fenómeno psíquico surge motivado por algo del propio sujeto.

Por su parte, y valiéndose del concepto de “flujo de conciencia” (*stream of consciousness*), James (1890) subrayaba la imposibilidad de comprender la dinámica operativa de la mente como algo ordenado y secuencial. Por el contrario, concibe la mente como un fecundo entramado de asociaciones, representaciones y sensaciones que, tal y como apuntaba paralelamente su colega Brentano, son indisociables de las propias

vivencias del individuo pensante –“un pensamiento empírico de una persona dependerá de las cosas por ella experimentadas” (James, 1890/2008; 198)–. Por ende, el flujo de conciencia siempre será algo fluido, en constante movimiento y perpetuo cambio que no permanece nunca imperecedero y estático. Esta continuidad que se le presume a la mente humana quedará plasmada de manera harto evidente en el montaje del film que nos ocupa. Los bruscos cambios que presenta parecen retomar la premisa del propio James: “incluso allí donde hay una interrupción o lapso temporal, la conciencia se siente vinculada a la conciencia precedente (...). No es nada articulado; fluye” (op. cit.: 196-197).

Para referirse a todo aquello que acontece en el pensamiento, James asume que las representaciones mentales surgen de manera discontinua y alborotada, aunque con una cierta lógica conectiva que quizá de modo consciente no somos capaces de apreciar: “pasan delante de nosotros (...) frecuentemente irrumpiendo en apariciones explosivas (...). Pero sus idas, venidas y contrastes no rompen el flujo del pensamiento que las piensa” (op. cit.: 197). Contra todo pronóstico de lo que proclamaría una explicación racionalista, el autor insistirá en que la confusión mental con que describe el flujo de conciencia supone verdaderamente el estado natural de la mente:

La transición del pensar en un objeto al pensar en otro no es una interrupción del pensamiento mayor que la que introduce la juntura del bambú dentro de un bosque. Es una parte de la conciencia lo mismo que la juntura es una parte del bambú. (...) Partiendo de eso que, de suyo, es un *continuum* indistinguible y hormigueante, desprovisto de distinciones o énfasis, nuestros sentidos construyen, fijándose en este movimiento (...), un mundo lleno de contrastes, de acentos fuertes, de cambios abruptos, de luz y sombras pintorescas (op. cit.: 197-198).

Cuando Resnais nos muestra en *El año pasado en Marienbad* imágenes y palabras que creemos entresacadas de la mente del narrador, no le evita al espectador los repentinos giros, las variaciones imprevistas, los cambios de plano, el desorden secuencial o la disonancia entre aquello que oímos y vemos, pues así de azarosamente funciona la mente humana cuando opera con su propia memoria, según los enfoques teóricos que acabamos de resumir. Stanley Kauffman también interpretará en el film de Resnais una radiografía cinematográfica de lo que sería “la vida de la mente” (citado por Mario y Stelio Cró, 1963: 40), siendo su pretensión no la de contar una historia, sino mostrar el propio caos inherente en cualquier flujo de conciencia, por más controlado y racional que éste se presuma.

Al respecto, Resnais plasma la incontinencia de la mente de X reflejando en imágenes el devenir errante de sus recuerdos, miedos y fantasías. Sin embargo, como trataremos de argumentar a continuación, el desesperado ejercicio de recomposición de los recuerdos supone para X también una lucha por su propia supervivencia, esto es, un intento por reconstruir su –posiblemente muy afectada– integridad mental.

El escenario

Chasseguet-Smirgel (1981) aporta una interesante lectura en clave psicoanalítica de los elementos simbólicos que trufan el desarrollo de la película de forma más o menos manifiesta. Aunque preeminentemente parta de dicho enfoque, este autor mantiene también su atención sobre cierta metodología gestáltica al analizar la propia

composición de los espacios para, posteriormente, dotar de nuevos significados a los aspectos más puntuales y objetuales que aparecen en pantalla. Éstos surgen de la repetición de ciertos elementos que, entre sí, van hilando analogías dentro de una historia aparentemente deshilachada. En ocasiones, según admite Chasseguet-Smirgel, la insistencia es tan forzada que llama la atención por la constante apelación del director para que el espectador capte la importancia de tal objeto o frase. Sin embargo, por más que la reaparición de dicho elemento se nos antoje variada o más detallada que en los momentos precedentes, apenas se modifica su cualidad intrínseca, remarcando el aparatoso envaramiento barroco que envuelve todo el espacio interior del palacio donde se desarrolla la historia.

En efecto, la multiplicación de detalles ornamentales, que agobia con sólo mirarlos, contrasta fuertemente con la vacuidad del jardín y su ultra-racionalizada geometrización, la cual recoge Resnais en varios planos de manera icónica.

Ya el inicio del film confronta al espectador con una serie de detalles de la decoración arquitectónica, ganando cada vez más complejidad formal, mientras una voz en *off* nos introduce en una descripción del lugar que hace más insoportable su habitabilidad:

Una vez más, camino, una vez más, a lo largo de estos pasillos, por entre estos salones, estas galerías de este edificio de otro siglo, este hotel inmenso, lujoso, barroco, lúgubre, en el que pasillos interminables suceden a otros pasillos, silenciosos, desiertos, sobrecargados de una sombría y fría decoración de arrimaderos de madera, estucos, paneles con molduras, mármoles, espejos negros, columnas, pesadas colgaduras, marcos de puerta esculpidos, hileras de puertas, de galería, de pasillos transversales que desembocan, a su vez, en salones desiertos, salones sobrecargados de adornos de otro siglo, salas silenciosas...

Chasseguet-Smirgel (1981: 122) hace constar que, durante toda esa secuencia, el director de la película evita que asumamos quién está hablando, pues la atención se pone exclusivamente en el decorado. Se podría decir que tanto el palacio, que hace las veces de hotel, como el anexo jardín son una representación del propio espacio mental del narrador (que en el guion del film es denominado simplemente como X), alternando ese papel con el de la chica (a la que llamaremos A) con quien comparte el protagonismo.

La enrevesada muestra de detalles ornamentales, pues, no responde al capricho estético del realizador francés, sino al objeto de remarcar el carácter patológico del ambiente en relación con el estado mental del narrador. La agobiante profusión de frisos, cornisas y adornos esculpidos en los muros y techos y las molduras que crean falsos capiteles, trampantojos y columnas que no sostienen nada son también muy característicos de los dibujos hechos por pacientes esquizofrénicos como los que estudiaron Hans Prinzhorn (1922), Emilio Mira (1946) y Ramón Sarró (1964). Chasseguet-Smirgel (1981: 122) apela a ese identificativo “relleno” delirante y apunta además un acertado dato sobre la elección del escenario real para el rodaje de la cinta: el palacio de Nymphenburg, perteneciente a la familia del enloquecido rey Luis II de Baviera. Por su parte, Resnais concibió para su hotel-balneario unas habitaciones excesivamente recargadas con el fin de expresar un reflejo del alto índice de narcisismo que presenta la enfermiza personalidad de X (Labarthe y Rivette, 1961/1992: 31).

El escritor Julio Cortázar (1969) honró al film con un poema que recrea el abigarrado y caótico decorado por el que se mueven las cámaras y por el que transcurre

la historia embrollándose como una gran madeja. En conclusión, el poema no hace más que insistir en la forma con que Resnais muestra en pantalla lo que en el libreto de Robbe-Grillet es la representación simbólica del caos mental de su protagonista narrador.²

Para reforzar esta idea de espacio laberíntico en el que el protagonista X parece haber quedado atrapado –y que comparte con el espectador a través de la oralidad y las imágenes: su obsesivo recuerdo por un suceso acaecido el pasado verano, un deseo frustrado, una presencia quizá alucinada de la mujer con la que mantiene su continuo diálogo, etc.–, el narrador nos advierte de algunos elementos que transmiten esa sensación opresiva del propio espacio:

Había siempre muros, por todas partes, a mi alrededor, seguidos, lisos, barnizados, sin el menor asidero, había siempre muros.

Pasillos interminables suceden a otros pasillos... hileras de puertas, de galerías, de pasillos transversales que desembocan, a su vez, en salones desiertos... esas mismas galerías sin ventanas, esos mismos pórticos, laberinto de itinerarios semejantes.

Salones vacíos, pasillos, salones, puertas, sillas vacías, sillones profundos, alfombras gruesas, pesadas colgaduras, escaleras, peldaños, peldaños uno tras otro... lámparas, perlas, lunas sin azogue, espejos, pasillos vacíos que se pierden de vista...

Es ahí, en ese lugar laberíntico que describe el infinito espacio interior del palacio-hotel en el que se desenvuelve la historia, donde el espectador se deja llevar desasosegadamente de la mano de Resnais y por entre las palabras de Robbe-Grillet, quien parece inspirarse en la idea borgiana del laberinto que se bifurca inagotablemente. Se trata de un lugar lleno de trabas y obstáculos que impide avanzar con normalidad; esto es, alcanzar el objeto de deseo que se le escapa al narrador, tal y como prueba este mínimo diálogo con A: “Acérquese. Acérquese más. Siempre muros, corredores, siempre puertas, y, al otro lado, aún más muros. Antes de llegar hasta usted, no sabe todo lo que he tenido que atravesar”.

Canet (2007: 599) interpreta este recurso del espacio eternamente fragmentado e inabarcable como un limbo metafórico en el que todos sus componentes y los sujetos que lo habitan se entrecruzan constantemente en una serie de fortuitos encuentros y desencuentros sin fin ni objeto conocido. Esta lectura existencialista será compartida por Pedro Poyato (2014: 375), quien ve en los huéspedes del palaciego hotel un trasunto de prisioneros del destino que ejemplificarían el lento proceso de acercamiento a la muerte en el desarrollo natural de la vida. Quizá no sea casualidad que Resnais hubiera elegido allí buena parte del desarrollo del rodaje, dado que a pocos kilómetros del entorno del palacio de Schleissheim se encontraban los restos del tristemente conocido campo de concentración de Dachau (Oliveira, 2016: 54). Poyato (2014) subraya además las coincidencias con la idea principal que sostiene el guion de *El ángel exterminador* (1963) de Luis Buñuel, cuya historia se centra en un grupo de burgueses que no consigue salir del salón en el que han sido convocados para compartir un frugal banquete. Tanto la película de Buñuel como la de Resnais sumen a sus protagonistas en un espacio enfermizo que termina por afectarles hasta degradar en mayor o menor medida su propia dimensión moral. Esta premisa, sin embargo, es más evidente en el

² Dicho poema describe lo siguiente: “tras un pasillo y una puerta / que se abre a otro pasillo, que / sigue hasta perderse / desde un pasaje que conduce / a la escalera que remonta / (...) al término de un largo recorrido / más allá de una puerta y un pasillo / que repite las puertas hasta el límite” (Cortázar, 1969).

citado film de Buñuel, pero como bien sostiene Poyato (op. cit.: 375) es en el aspecto emocional de A y de X donde Resnais pone su énfasis, convirtiéndolos en dos figuras semirrígidas que, a su vez, expresan su propio temor ante la posibilidad de transformarse en estatuas del jardín [**Imágenes 3 y 4**].

Una vez planteado el escenario, conviene dirigir ahora todo nuestro interés en lo que acaece en él, partiendo de diversas interpretaciones que puedan dar cuenta de las sutilezas y los múltiples meandros que subyacen en la realización que estamos analizando. Para tal fin proponemos a continuación algunas posibles lecturas a partir de los dos temas que sugiere Canet (2007) como principales ejes narrativos de la historia: el amor y la recuperación de la memoria. Losilla (2009) añade un tercer pivote temático como es la recreación metafórica del destino humano, cuyos argumentos analizaremos más adelante.



Imágenes 3 y 4

El jardín no le va a la zaga al interior del palacio en cuanto a la angustia que genera en X. A pesar de que formalmente pudiera oponerse a la propia arquitectura del palacio vecino, Resnais subraya el estatismo y la rigidez de los escasos elementos que lo componen, reafirmando así el carácter de vacío existencial que oprime al protagonista X, según se desprende de su discurso. Si el interior del hotel se presume angosto, laberíntico e interminable, igual de infinito se nos presenta su jardín, contemplando ambos espacios como complementarios entre sí por ejemplificar analógicamente el vacío afectivo del protagonista quien, por cierto, lo describe de esta manera:

El parque de este hotel era una especie de jardín de estilo francés, sin árboles, sin flores, sin vegetación alguna... La grava, la piedra, la línea recta creaban espacios precisos, superficies sin misterio. Parecía imposible, a primera vista, perderse en su recinto... a primera vista... a lo largo de los paseos rectilíneos, entre las estatuas con ademanes congelados y las losas de granito, por los que usted, ahora, se perdía ya para siempre, en la noche tranquila, sola conmigo.

La memoria

Alain Resnais ya estaba manifestando su inquietud por el tema de la memoria en los cortometrajes que rodó previamente a *El año pasado en Marienbad*. En *Van Gogh* (1948), *Gaughin* (1950) y *Guernica* (1950) la atención del cineasta se fija en el objeto pictórico como metáfora de la detención del tiempo, según la interpretación que sostiene Carlos Losilla (2009). Éste también subraya que en *Hiroshima Mon Amour* ya estaría ahondando en la obsesión por el recuerdo, como trasciende incombustiblemente en

Marienbad. En ambos films se le cuestiona al espectador si acaso lo que se narra ocurrió realmente o si bien se trata de una invención del narrador.

En el caso que nos ocupa, X no escatima en detalles del pasado con el fin de convencer a A de la *veracidad* de su relato, pero ante la insistente negativa de ésta nos asalta la duda sobre la *autenticidad* de los hechos, tal y como refirió Hugo Münsterberg (1863-1916) en sus estudios sobre la memoria de los testigos en el área de la psicología jurídica (Sáiz y Sáiz, 2009: 165-166). La memoria puede no ser literalmente fiel a los hechos, sino haber quedado impregnada de prejuicios, falsas creencias y equívocas impresiones que hubieran podido afectar el recuerdo del pasado, como demuestran los traumas desde las tesis fundamentales del psicoanálisis (Freud, 1899, 1906).

Al respecto, traemos a colación una sentencia de Antonio Machado (1938: 1), quien dice que “la memoria es infiel: no sólo borra y confunde, sino que, a veces, inventa, para desorientarnos”. A Alain Resnais, de hecho, no le interesa tanto desvelar si lo que cuenta X pasó o no realmente, pues desconfía del propio proceso de reconstrucción fiel de los hechos del pasado por medio de la memoria. A pesar de las insistencias de X, la mujer (A) no parece responder activamente a los requerimientos de éste por más que X se esfuerce en avivar su memoria, lo que denota un cierto descreimiento por parte de A que podría muy bien reflejar la desconfianza del propio Resnais en cuanto a la fidelidad de los mecanismos de recuperación de los recuerdos. X se presenta así a la mujer, intentando avivar su memoria: “No parece en absoluto acordarse de mí (...). La primera vez que la vi fue en los jardines de Friedrichsbad. Estaba usted sola un poco asustada de los demás, de pie contra una balaustrada de piedra contra la que su mano se posaba...”

Principalmente, donde Resnais pone el acento en el aspecto narrativo es en mantener una misma historia y sus muchas variaciones entretejidas entre varias voces dentro de una misma mente. No sabemos a ciencia cierta si es la de X o la de cualquier otro de los personajes concentrados en el majestuoso hotel. Tal vez ni siquiera el narrador se encuentre entre los presentes, sino en un plano distinto al que está sucediendo la historia. Pudiera ser incluso que el recuerdo que se trata de recomponer no sea la de un solo personaje, sino una memoria colectiva.

Carlos Losilla (2009: 25-26) hace constatar que la primera vez que la voz de X parece dialogar con el resto de los personajes aún no comparte plano con ninguno de ellos. Resnais capta entonces la atención sobre una pareja que, ajena a la historia principal, cuchichean entre sí aquejándose de su frustrado amor: “sin jamás acercarnos ni un milímetro, sin jamás tender uno al otro los dedos hechos para apretar, las bocas hechas para morder...”. Esta frase será retomada de inmediato por la voz de X, adquiriendo a partir de entonces el rol protagonista: “...los dedos hechos para apretar, los ojos hechos para ver...”. Con este sencillo recurso, Resnais nos induce a la certeza de que el relato es polifónico y que la historia de amor triangular que allí se narra es tan eterna como lo es el propio tiempo congelado en ese lugar.

Si bien el entramado polifónico de la narración ofrece visos de una memoria diluida, también la falta de consistencia en el espacio serviría como metáfora de la maleabilidad de la memoria. Así, asistimos a una clara correspondencia entre, por un lado, el desorden y el abigarramiento espacial y, por el otro, la caprichosa secuencia cronológica de los recuerdos de X que van concatenándose en la película en cuestión. A juicio de Contarelli (2013), *El año pasado en Marienbad* estaría construido sobre la forma que toma la memoria en nuestra propia mente, asumiendo la ambigüedad y la inconsistencia que anunciaba James (1890). Asimismo, como espectadores de dicho largometraje asistimos a un discurso a veces incoherente entre lo visto y lo oído que

sugiere derivas, libres asociaciones, fantasías, ilusiones, falsos indicios, infidelidades y saltos temporales que sustraen la propia ductilidad de la memoria.

Ejemplo de ello acontece en pantalla cuando vemos que un mismo personaje se mueve entre dos planos secuencia por dos espacios distintos que aparentemente no coinciden entre sí, o bien aparece y reaparece por un lado diferente al que se dirigía al salir de plano. El montaje cinematográfico de las imágenes rompe con la convencionalidad formal y con la lógica de la continuidad secuencial, provocando aún mayor disonancia cognitiva en el espectador.

A pesar de ello, el narrador X quiere autoengañarse convenciéndose a sí mismo de que el pasado puede referirse como algo inmutable invariable en su memoria. En el guión original de Robbe-Grillet (en la versión traducida por Jorge Esquinca, 2012: 117), X declara aseverativamente:

Toda esta historia es ya, ahora, pasado. (...) Para siempre –en un pasado de mármol, como esas estatuas, ese jardín tallado en la piedra –este hotel, con sus comedores siempre desiertos, sus criados inmóviles, mudos, muertos desde hace mucho tiempo, que todavía montan guardia en el ángulo de los corredores, a lo largo de las galerías, en los comedores desiertos, a través de los cuales avanzo a tu encuentro, en el umbral de las puertas abiertas que yo franqueaba una tras otra hacia tu encuentro, (...) y donde te espero aún, vacilante quizás todavía, mirando siempre el umbral de ese jardín.

Jardín, por cierto, que también es invención dentro de la mente de X, aunque él sostenga la certeza de su existencia real. Ésta es la pista que lleva a Contarelli (2013) a entender que nada de cuanto acontece en escena ha sucedido realmente, pues ya al inicio de la película se muestra a los huéspedes del hotel asistiendo a una representación teatral cuyo telón de fondo es, en efecto, un jardín pintado siguiendo un poco eficaz *trompe l'œil* como los que abundan en la decoración del ficticio palacio en el que se desarrolla la historia. La obra de teatro no es otra que *La casa de Rosmer*, que el dramaturgo noruego Henryk Ibsen –quien por cierto fuera uno de los afamados clientes del balneario de Marienbad– compusiera en 1886 y cuya trama enlaza estrechamente con la que se nos cuenta en *El año pasado en Marienbad*. El libreto de Ibsen presenta al tal Rosmer, quien declara su amor por una de las clientas de la pensión de la que aquél es propietario y también residente. Sin embargo, ésta rechaza su petición aun a pesar de que Rosmer se deshiciera de su propia esposa con el fin de favorecer su decisión.

¿Acaso X se abandona a la imaginación durante todo el tiempo que dura la obra en cuestión, aprovechando la azarosa conexión con el citado escenario? Canet (2007: 605) así parece afirmarlo en tanto que reconoce que la disonancia que provoca escuchar la perseverante voz de X fuera de plano también sirve a Resnais como un recurso para situarnos al margen de la historia con la intención de tomar distancia respecto al objeto que estamos viendo en pantalla. Así, mientras la cámara recorre todos los espacios que antes o después describirá la voz del narrador, asumimos que el lugar refleja un sitio fuera del tiempo, congelado quizá en el propio recuerdo o en el discurso mismo de X.

Poyato (2014) sitúa el momento inicial en el que la memoria de X arranca su particular y desnortada odisea en el mismo instante en que se produce el casual (y quizá fatídico) encuentro entre A y él, hasta el punto de cuestionarnos como espectadores si lo que ocurrió y/o lo que la mente de X proyecta a lo largo de toda la película fue algo real o imaginario. La aparición misma de A se reviste con el permiso de la duda, pues la primera vez que incurre en la historia es como reflejo en un espejo de la casa [Imagen 5]. ¿Es A una invención en la mente de X? Éste insiste en la fidelidad de su memoria,

pero desde el inicio mismo de la película apreciamos bruscos cambios en el decorado, el tamaño de los objetos y la propia disposición espacial de los elementos, así como también en el vestuario, el peinado y el maquillaje de los actores. Lo que en otras manos –el citado Buñuel, por ejemplo– podría responder a un capricho formal bajo los acordes del credo surrealista, la actitud que adopta Resnais es plantear el espacio representado como un material maleable y dúctil que es tan inestable como la propia memoria.



Imagen 5

La misma configuración y alteración de los recuerdos representados en el film sugiere una reconstrucción múltiple de los hechos que podría contradecir incluso la veracidad misma de la memoria grupal. Desde esta premisa, Canet (2007: 606) considera que *El año pasado en Marienbad* no debe interpretarse únicamente desde el punto de vista de X, sino también del de A e incluso del de M –el acompañante de aquella, del que hablaremos más adelante–.

En el caso de A, el obsesivo “último verano” al que tanto se refiere X es algo que la mujer no puede o no quiere recordar. De ser lo primero, habría quedado un vacío en su memoria derivada de una amnesia selectiva; en caso de no querer rememorar nada de lo ocurrido el año anterior en relación con X, tales recuerdos habrían quedado sepultados en el inconsciente de A por alguna razón de carácter traumático.

En una entrevista para *Cahiers du Cinéma* (Labarthe y Rivette, 1961), Robbe-Grillet confesó que la verdadera causa era la voluntad homicida de X, latente en el intencionado acercamiento obsesivo hacia A, aunque la mujer habría interpretado de manera muy manifiesta por sus constantes intentos de seducción.

Resnais, en cambio, insistía en que todo el ejercicio dialéctico que propone la trama resumía el intento infructuoso de persuasión de X sobre la mujer. No obstante, si ésta rehuía toda remembranza al pasado común al cual apela X tan obcecadamente no es porque tales recuerdos fueran una invención de X, sino que la mujer evita rememorar algo traumático que sucediera entonces. En tal sentido, la película puede interpretarse como una sesión de psicoanálisis en la que el terapeuta se esforzaría sin ningún éxito a subvertir la autocensura con la que la mujer reprime sus propios recuerdos. La tensión que se genera entre ésta y X podría ser la misma que aquella mantuviera con su psicoanalista en su consulta médica. Éste es el planteamiento que propone François Weyergans (citado por Riambau, 1988: 116) para entender la película, reconociendo en los tres personajes protagonistas una encarnación alegórica del yo (X), el superyó (M) y el ello (A), confrontados entre sí en la toma de decisión entre el principio del placer y la represión moral.

El deseo

Conviene aclarar que el proyecto original que luego se convirtió en *El año pasado en Marienbad* iba a ser la realización de un documental sobre las estatuas y esculturas que decoran el jardín del balneario. Resnais pretendía filmar los gestos congelados en piedra, impasibles ante el paso del tiempo, así como detenerse en los detalles de los cuerpos enfocándolos desde diferentes ángulos para, después del proceso de montaje de las imágenes, conferir la sensación de una animación estática. Según admitió Resnais en una entrevista, pronto desistió de la idea inicial al plantearse qué pensamientos estarían pasando por la mente de dichas estatuas en caso de presumir de dicha facultad cognitiva (Labarthe y Rivette, 1961). Esta fue la premisa que le llevó a cuestionarse sobre el proceso mismo del lenguaje interior de la mente humana.

Según las declaraciones del propio Robbe-Grillet recogidas por Chasseguet-Smirgel (1981), la atención que A y X sostienen sobre las esculturas del jardín debería llevar al espectador a cuestionarse sobre la verdadera existencia del resto de clientes inscritos en el hotel. En ocasiones se muestran en pantalla congelados, como si formasen parte del mobiliario o de la decoración del lugar. Esa condición aparentemente marmórea o de seres petrificados los equipararía con la vida inerte que denotan todas las esculturas que, geoméricamente, van parcelando el espacio abstracto de aquel jardín infinito. De hecho, X teme convertirse en otro cuerpo frío y desafectado como el que contiene cada una de las estatuas del jardín: “Igual podíamos ser usted y yo”, le advierte X a A frente a dos ejemplares que representan a Carlos III y a su esposa vestidos con ropajes de la Antigüedad. Da la casualidad de que ambas estatuas señalan un objeto indeterminado que puede ser tanto el propio jardín como el infinito que se dibuja frente a ellos.

Aquel pesar que más parece afectar a X es la incertidumbre, surgida tal vez de la falta de correspondencia sentimental de A, a la que culpabiliza de su propio pesar por la indiferencia con que la mujer le fustiga durante el tiempo en el que supuestamente coinciden en su estancia en el hotel:

Estos cuchicheos son peores que el silencio en el que usted me encierra. Estos días, peores que la muerte, que vivimos aquí uno al lado del otro, usted y yo, como dos ataúdes, enterrados uno junto al otro en un jardín asimismo petrificado. Un jardín de estructura tranquilizadora, con arbustos podados, paseos regulares por los que caminamos a pasos contados, uno al lado del otro, día tras día, los dos al alcance de nuestras manos, pero sin jamás acercarnos ni un ápice.

Al respecto, resulta muy significativo el primer momento en que A hace su aparición en pantalla. El reflejo de la mujer surge enmarcado en un espejo junto al rostro de X, quien a su vez se presume como la misma voz narradora. A continuación, un nuevo plano sitúa este mismo encuentro entre A y X en otro lugar, concretamente en la balaustrada del jardín que remite a los recuerdos en Marienbad, donde supuestamente se habrían conocido antes. La secuencia prosigue de nuevo en el interior del hotel, separados ambos por el mismo espejo del que previamente habría surgido A. Este orden de las imágenes lleva a pensar que A no sería más que la deseada creación que la fantasía de X habría germinado en su soledad, por lo que a partir de entonces se confundiría toda distinción entre pasado, presente y futuro, así como entre espacios y ambientes.

En su particular análisis de los fragmentos que acontecen en el jardín, Chasseguet-Smirgel (1981: 117) deriva el foco de su atención hacia un suceso que podría dar sentido al título del film. El autor, en su ensayo crítico, aventura una analogía entre el romance que por lo visto podría haber surgido entre X y A en el verano anterior y la frialdad con que A recibe en el presente al sentimentalmente torturado X, quien le hace recordar el milagro climático que congeló el agua de los estanques de Marienbad en pleno verano. Chasseguet-Smirgel se basa en la confesión del propio Robbe-Grillet, quien sentenció que “la película entera, de hecho, es la historia de una persuasión” (citado por Canet, 2007: 602). Esta intencionalidad queda ya reflejada en el título mismo de la película: *El año pasado en Marienbad*, excusa con que X se anima a abordar a A para convencerla de su antigua historia de amor.

Mientras que X insiste en retomar su romance, A no parece dispuesta a recordar lo que el hombre le comunica con tanta avidez, evitando compartir su memoria. Chasseguet-Smirgel (1981) sostiene que este frustrante reencuentro con A lleva a X a actuar de una manera harto reprobable, actitud que Alain Resnais envuelve entre imágenes simbólicas que eviten mostrar manifiestamente lo que en el guion original quedaría latente: por un lado, la propia impotencia de X, quien no alcanza a gozar del amor de A; por otro lado, una posible violación, obteniendo así de A de manera forzada lo que X no consiguió por medio de la seducción. Para justificarlo, Chasseguet-Smirgel (op. cit.: 114) señala un ambiguo sentimiento de angustia y de culpabilidad en las palabras de X, sobre todo al acompañar sus súplicas a A con imágenes contrapuestas de un cisne blanco (símbolo de pureza) y de un pájaro negro (símbolo de tiniebla y conflicto), lo que empujaría a X a comportarse sádicamente con X para mitigar su extrema frustración sexual. Para ejemplificar la impotencia de X, Resnais rueda una escena en una caseta de tiro al blanco cuya detonación no resulta audible para el espectador, coincidiendo con la aparición de A vestida con velos negros bajo una bóveda sombría y lúgubre. Para la violación, Resnais opta por la imagen de un vaso que se rompe violentamente al caer al suelo, interrumpiendo bruscamente el plano justo antes de que estalle en mil pedazos. Chasseguet-Smirgel (op. cit.: 113) nos hace apreciar en su atrevido análisis crítico que después de esta enmascarada alusión a la violación de A, es X el que grita “¡No, no!”, anulando lo que, en su deseo o en la vida real, habría sucedido con A.

Finalmente conviene fijarse en otro recurrente *leitmotiv* que emerge con cierta asiduidad a lo largo de toda la realización, como es la referencia al tacón roto de un zapato de mujer. En el inicio de la película ya se alude a ello en una conversación aparentemente intrascendental, pero más tarde aparece A caminando por el jardín llevando en una mano uno de sus propios zapatos, en contraste con otra escena en una habitación del hotel en la que A vuelve a sostener su zapato roto rodeada por múltiples zapatos distintos. Chasseguet-Smirgel (op. cit.: 113) interpreta en esta última imagen el incapaz intento de la mujer por restituir su integridad sexual, si aceptáramos la tesis de la encubierta violación de X. Para justificar su lectura, el autor cita un pasaje en el que implícitamente se asume que la mujer se abandona sumisamente al hombre y que se subordina al deseo de éste:

Un día, aunque sin duda fue más tarde, se le rompió uno de sus altos tacones. Fue necesario que aceptara mi brazo para sostenerse mientras se quitaba el zapato. El tacón estaba prácticamente despegado, sólo se sostenía por un pequeño adorno de piel.

Que este póstumo detalle pueda remitir al himen recién desvirgado de A es algo que Chasseguet-Smirgel no entra a valorar, pero sí percibe que el acto de aceptar el brazo de X para sostenerse pueda connotar su voluntaria sumisión ante la posible violación que sugieren otros pasajes de la película, según la lectura psicoanalítica del autor. Contarelli (2013) también comparte la opinión de que X consigue su cometido sin afirmar por ello que fuera de modo forzado. Al inicio del guion original, Robbe-Grillet opta por la ambigüedad al no desvelar de qué modo A sucumbirá finalmente a las prerrogativas de X. Varios pasajes en particular –extraídos de los trabajos de Esquinca (2012) y Contarelli (2013) respectivamente– nos permiten evidenciar la petición de X y la condescendiente respuesta de A, recreando la decoración del lugar como una descripción metafórica del propio espacio interior en la mente de X:

Un desconocido erra de sala en sala –a veces llenas de una multitud afectada, a veces desiertas–, atraviesa puertas, se choca con espejos, a lo largo de pasillos interminables (...). Su mirada pasa de un rostro sin nombre a otro rostro sin nombre. Pero vuelve sin cesar al de una joven. (...) Él le dice que ya se habían encontrado, hacía un año, que se habían amado, que ahora vienen entonces a esa cita pactada, y que la va a llevar con él. (...) Después de una última tentativa por zafarse, (...) ella acepta, aparentemente, ser aquella que el desconocido espera, e irse con él hacia alguna parte.

Yo avanzaba, como a tu encuentro, entre esos muros cargados de maderas, de estuco, de molduras, de cuadros, de grabados enmarcados, entre los cuales ya era yo mismo, en vías de esperarte, muy lejos de ese decorado donde ahora me encuentro, frente a ti, en vías de esperar todavía a aquel que no vendrá más, que no se atreverá más a venir a separarnos de nuevo, a arrancarte de mí.

La aparición del rival –la pareja masculina de A, que en el guion aparece como M– coincide con la ausencia de X. Resnais muestra entonces una poco sutil imagen alegórica: la balastrada que X acaba de franquear se resquebraja, transformándose así en una analógica castración simbólica. Con ello, el director parece indicar que finalmente X no alcanza a lograr el amor de A, ni por medio de la seducción ni tampoco forzándola violentamente (poco importa para la historia que haya sido o no real), y su frustración se hará más palpable al sentirse herido –en el orgullo, en el deseo, en la autoestima, da igual– al entrometerse en la narración otro hombre (M, interpretado por el actor Sacha Pitoëff) que entorpece aún más el acercamiento al amor de A. En definitiva, M supone otro obstáculo más en el ya de por sí abigarrado espacio interior del palacio y en la fría incertidumbre del vacío jardín exterior que separa a X de A.

La muerte

Carlos Losilla (2009) introduce en su ensayo la figura de M como la de un demiurgo de extrema importancia en el devenir del relato. Cuando entra en escena invita literalmente a X –y de paso también al espectador– a sentarse en su mesa de juego [Imagen 6]. El propio M reconoce que sólo convida a participar en los juegos en los que siempre gana. Aunque no se oiga su voz, pronto se le aprecia como otro posible narrador ante la regularidad con la que la cámara pasa por delante de él en varias ocasiones precedentes. Una de esas secuencias de *travelling* viene acompañada por la siguiente aseveración, pronunciada por una voz en *off*: “Él había montado el asunto de antemano y conocía todos sus resultados”. Para Losilla (op. cit.: 23), dicha frase es una

clara evidencia de que M sospecha del romance entre A y X y habría dispuesto una falsa casualidad en el reencuentro de éstos con el objeto de confirmar su hipótesis y culminar su venganza. Losilla (op. cit.: 24) reincide en su planteamiento al desplazar la atención hacia el rumor que se deja oír fuera de plano tras haber enfocado brevemente a M al inicio del film, mostrándonos al personaje escrutando impávidamente lo que acontece en un salón atiborrado de gente:

¿No conoce usted la historia? El año pasado no se hablaba más que de eso. Frank le había hecho creer que era un amigo de su padre y que venía a vigilarla. Era una vigilancia un tanto extraña, por supuesto. Ella se dio cuenta un poco tarde.



Imagen 6

Si aceptamos la versión de que la historia que vemos en pantalla está narrada desde el punto de vista de M –cuyo nombre real sea quizá el de Frank–, todo cuanto presenciamos a lo largo del film no es más que la proyección celosa de lo que M interpreta entre su esposa (A) y otro huésped (X). No en vano, Losilla (op. cit.: 24) describe a M como un tahúr o un prestidigitador que pretende controlar todo lo que está sucediendo en el lugar, provocando primero el encuentro entre A y X y observando luego las reacciones de estos dos al apartarse del resto de huéspedes. Como observador externo de la relación entre A y X, Losilla también dota a M de un peso significativo en la reconstrucción epistemológica del propio acto contemplativo. Mientras que X desempeña el papel de narrador que intenta recomponer el pasado, M se implica como la mente que, desde fuera de plano, reconstruye el significado de lo que está narrando X. El personaje de M serviría, por tanto, como metáfora del propio espectador frente a la pantalla cinematográfica.

Volviendo a la paranoica interpretación que la mente de M hace de la realidad, Canet (2007: 607) interpreta en el reto del juego de las cerillas que le propone a X una pugna encubierta para ganarse los favores sexuales de A. Se trata de un rompecabezas que no contempla solución alguna y por tanto resulta desde el inicio una lucha desigual en la que tan sólo uno de los dos jugadores conoce el desenlace: la desaparición del rival. Más que admitir su derrota sentimental, M podría estar empujando a X a decidirse por el suicidio. La opinión de André Labarthe y de Jacques Rivette (1961) es que X parece perder a posta en el juego que mantiene con M, lo que podría entenderse como una metáfora de la toma de decisión que hace la mujer entre su marido (M) y su amante (X), eligiendo finalmente al primero. Éste sería el motivo de conflicto que provocaría la ira de X nada más iniciar la película.

Poyato (2014: 379-380) remarca aún más esta hipótesis al sostener que, dentro del complejo entramado simbólico que ofrece el montaje cinematográfico, una rápida sucesión de planos del cuerpo yacente de A parecería indicar que M le habría disparado un tiro mortal a la mujer al descubrir su infidelidad con X, pero la apreciación de un cambio postural en la colocación del cadáver denotaría que lo que vemos no habría ocurrido realmente, sino que se trataría de una fabulación proyectada por el propio narrador en la que el disparo habría hecho diana en otro destinatario. No es casual que, como muy sagazmente apunta Canet (2007: 607), la inicial escogida para representar a M sea la misma que para la Muerte, como tampoco son gratuitas las íntimas conexiones que se plantean en torno a la obra de Henryk Ibsen que parece desencadenar toda la fantasía de X o de M.

Por último, cabe disponer a X como personificación de la muerte. Éste es el parecer de Robbe-Grillet, quien explica que, tras haberle concedido un año más de prórroga a la mujer, habría regresado al siguiente verano para recuperar lo que le pertenece: el alma de A. Esto justificaría la insistente negativa de ella por seguirle el juego a X. La hipótesis en cuestión no se aleja demasiado de la versión alternativa que propone el propio Resnais en una conversación informal con Labarthe y Rivette (1961/1992: 33). Según Resnais, nada prueba objetivamente que la mujer misma haya existido realmente, sino que se trataría tan sólo de un *recuerdo muy vivo* en la mente de X, puesto que éste no querría reconocer que, en un pasado quizá reciente (¿el último verano?), ella murió por alguna causa que desconocemos. Estaríamos hablando entonces de un descenso a los infiernos de la melancolía en el caso de X quien, sumido en una fuerte depresión, no alcanzaría a escapar de su propia psicosis en la que la mujer amada ocuparía todos los rincones de su mente (representada simbólicamente por un hotel-balneario que se reproduciría a sí mismo hasta el infinito).

Un diagnóstico para X

De la turbadora experiencia sentimental descrita más arriba se concluye una posible escisión psicológica en el propio narrador, de naturaleza psicótica. Ésta podría ser la intención de Resnais al manifestar en los minutos iniciales de la película el reflejo del propio X descompuesto entre dos planos verticalmente discontinuos, siendo también un espejo el elemento decorativo del que surgirá por primera vez la imagen de A en el curso de la película. Si apreciamos el espacio como una proyección mental de X, los espejos vienen a certificar la desconfiguración de todo el conjunto y multiplican los rincones del palacio hotel, profundizando en sus volúmenes para perder la perspectiva hasta el infinito. El propio Resnais certificó en una entrevista con André Labarthe y Jacques Rivette (1961) la ambivalencia de X, quien a veces se muestra violento y en

otras ocasiones transita por una especie de estado somnoliento y sin voluntad, como si existiese en su mente una doble personalidad de naturaleza esquizofrénica.

Por el contrario, Canet (2007: 608) no admite una lectura psicopatológica de X dado que Resnais estaría siendo absolutamente literal en la forma de representar el discurso de la memoria humana, tanto por el desorden lineal de los recuerdos como en las múltiples variaciones vinculadas al libre albedrío de los pensamientos. A pesar de no conformarse con el modelo tradicional narrativo (inicio-nudo-desenlace), la estrategia formal de Resnais rompería consecuentemente con esa lógica para adecuarse a una mayor fidelidad sobre el propio flujo de la conciencia humana descrito por William James (1890).

Bou y Pérez (1998) y Losilla (2009), en cambio, apuntan dos posibles explicaciones más: quizá sea A la persona que sufre una amnesia que X trata de corregir con su detallista relato; tal vez sea X un psicótico que cree fervientemente en su propio delirio, a pesar de la indiferencia inicial de A. Bou y Pérez (1998) interpretan que X sería uno de los pacientes ingresados en un manicomio redibujado por el delirio como un lujoso balneario en su mente. X se habría convencido a sí mismo de que su amnésica compañera A –a su vez otra paciente ingresada– tuvo con él un *affaire* que ninguno de los dos es capaz de recordar. René Prédal (citado por Riambau, 1988: 115) coincide con la premisa de que el hotel-balneario fuera en realidad una clínica de salud mental y que todos los hechos narrados por X no fueran más que el producto de su delirante imaginación. Asimismo, el resto de los huéspedes no serían sino otros enfermos ingresados como él en dicha clínica.

Mario y Stelio Cró (1963) también secundarán la opinión de que el lugar en el que se enmarca la cinta es en realidad un sanatorio para enfermos mentales, en vez de un hotel para turistas. Sin embargo, difieren en cuanto a la intencionalidad de Resnais, quien estaría remarcando los aspectos satíricos por encima de los psicopatológicos. Según estos autores, los personajes del film se comportarían de manera anómala, pero no se aclara si están locos; se trata de ricos aburridos que deambulan impertérritos por un paisaje onírico, de recargado estilo barroco, sin saber qué hacer ni qué decir, confundiendo todo el rato a sí mismos por no expresar *realmente* aquello que verdaderamente desean o piensan. Resnais estaría caricaturizando así a los *snoobs* como a una panda de neuróticos sin remisión ni cura posible. Esta lectura marxista no desentonaría demasiado con otros títulos posteriores del mismo director, marcadamente críticos con la alta burguesía –*Stavisky* (1974), *Providence* (1977), *Mi tío de América* (1980)– y cuyos protagonistas parecen no tener ninguna relación con la realidad, como si vivieran aislados en un mundo aparte.

Por su parte, Losilla (2009) sostiene que la obsesiva insistencia de X por recomponer su memoria perdida –o tal vez la de la reticente A– es asimismo igual que la de un amnésico o de un psicótico que ha perdido ya casi todo contacto psíquico con la realidad desde el plano ideal de la salud mental. Dotar de sentido a su (real o ficticio, qué más da) historia de amor es, al fin y al cabo, calmar la ansiedad que le genera a X no entender dónde está ni qué hace en tal lugar, quién es ni quién le rodea. El pesar de X no derivaría tanto de la incapacidad de A por corresponder a su amor, sino por no saber ni poder controlar la situación que quizá un equívoco ha originado entre ambos. La falta de control de los propios actos y pensamientos es lo que, en definitiva, estaría provocando tal terror en X, inmerso en un lugar que es y no es Marienbad al mismo tiempo. El film de Resnais expondría en tal caso el confuso proceso con el que X comienza a percatarse de su propia locura, de que está literalmente atrapado dentro de su propia mente. Un lugar que es, en su delirio, un sitio en ninguna parte, ese Marienbad cambiante y sin tiempo en el que nada ocurre realmente.

Ésta es la tesis que sostiene Fernando Pinto do Amaral (1992) al comprender la obra de Resnais como una analogía de la construcción estructural de una neurosis. Cada vez que X trata de recordar un evento significativo del pasado, éste cobra un nuevo sentido y se transforma a sí mismo, hasta el punto de que el sujeto neurótico ya no alcanza a distinguir entre lo que sucedió *realmente* y lo que habría sido añadido a posteriori: “¿Fue en Marienbad o en Friedrichsbad?”, se pregunta el propio narrador al inicio de la película. La duda ya juega con la dimensión de atemporalidad si atendemos al dato de que el nombre germánico fue adoptado para las termas de Bohemia en 1918.

Asimismo, X afirma en un momento de la película que “el tiempo no cuenta”, por lo que se subraya aún más la naturaleza irreal del contexto en que se desarrolla su historia (Pinto do Amaral, 1992: 145). En consecuencia, a pesar de que el espacio se extiende inabarcablemente en el aparentemente limitado entorno del hotel, la percepción del tiempo borraría aquí toda frontera entre pasado y futuro para hacer del presente una experiencia eterna.

El musicólogo Jonathan Kramer (1942-2004), basándose en un caso clínico del psiquiatra Frederick Melges (1935-1988), concebía la idea de “tiempo vertical” como un presente extendido que niega el pasado y el futuro, según cita Jeongwon Joe (2018: 465). Alusiones como por ejemplo la del estanque congelado en pleno verano o la comparación de ambos amantes con las esculturas restan por siempre inmóviles en Marienbad harían sospechar de esta premisa sobre el tiempo vertical que experimenta la mente de X, pero también podemos considerar que la negativa del propio X ante el recuerdo o el pensamiento de violar a A mediante la metáfora del vaso roto (“¡No, no!”) haga referencia a una escisión entre la propia voluntad de X y sus actos para con A, como si éstos últimos no respondieran al control racional del hombre.

La incapacidad para distinguir entre los tiempos pasado, futuro y presente es, bajo el prisma psicopatológico, uno de los síntomas típicos de la esquizofrenia. No implica la inexistencia de los tiempos pasado y futuro, sino la congelación de una impresión de tiempo ordinario o secuencial. Por tal razón, la mente de X parece barajar indiscriminadamente lo acontecido, lo posible, lo deseado y lo que está sucediendo, sin que pueda diferenciarlo por sí mismo. No en vano, la intención de guionista y director – Robbe Grillet y Alain Resnais– era no aclarar en ningún momento si lo que acontece en la película tiene lugar en un balneario anclado en el pasado, en un palacio barroco reconvertido en fastuoso hotel o, como tercera hipótesis arrojada, en un engañoso manicomio de lujo. Sólo el esfuerzo mental del espectador podría recomponer cierta lógica de los sucesos que se desarrollan en el film durante su proyección y, por tanto, convertir el propio proceso de visionado en una búsqueda en pos de la sanación mental de su protagonista.

Conclusiones

El principal cometido del presente trabajo era analizar la película *El año pasado en Marienbad* (Alain Resnais, 1961) desde diversos ángulos basándonos en ciertas teorías psicológicas, desde las de ámbito cognitivista y fenomenológico –como William James, Franz Brentano o Hugo Münsterberg– hasta las surgidas al amparo del psicoanálisis freudiano. Más que una sistemática interpretación del guion de dicha película se ha planteado una ligera aproximación a algunas tendencias teóricas, dada la infinita riqueza de lecturas que propone la película en cuestión. Al respecto, no sería justo enmarcar la comprensión de su narración y su particularmente enrevesado montaje en un solo corsé interpretativo, por lo que a la disciplina psicológica se refiere.

Asimismo, también se pretendía analizar los elementos simbólicos sobre los que se asienta la narración fílmica. A tal fin se ha destacado la importancia del concepto de memoria para justificar la singular estructura y el desarrollo narrativo de la cinta de Resnais, así como otras facultades cognitivas implicadas en el proceso mental ligado a la recuperación, el almacenamiento y el procesamiento de la información. La película de la que estamos hablando permite abordar un análisis complejo sobre la fiabilidad de la memoria, la distorsión (por causas patológicas) en la apreciación de los hechos que ocurren en el entorno real e incluso la influencia de la proyección onírica o inconsciente en la recomposición y ordenamiento de tales recuerdos.

Se ha dedicado una especial atención a las relaciones y las dinámicas que se establecen entre los personajes protagonistas en función de la posición que se otorgue a sus motivaciones y la elección de su objeto de deseo, factores que pueden condicionar unas acciones y reacciones determinadas. En *El año pasado en Marienbad* proliferan las tentativas de homicidio, la obsesión por la huida y la evasión y los sentimientos de reproche y desaire por razones que colindan con la frustración erótica o con algún trauma de naturaleza sexual.

Finalmente se cierra el trabajo con una lectura psicodiagnóstica sobre el personaje central y cuya visión de la realidad provoca la deformación narrativa que caracteriza la película en cuestión. Las hipótesis que se barajan apuntan a una amnesia que puede ser tanto de naturaleza retrógrada como anterógrada.

En el primer caso, la amnesia impediría el procesamiento de cualquier evento acaecido tras una lesión cortical o neurológica; en el segundo, el sujeto no alcanzaría a recuperar los recuerdos de la memoria a largo plazo. En ambos casos se vería afectada tanto la memoria episódica como la declarativa: la primera estaría vinculada a los sucesos autobiográficos supuestamente vividos durante el verano del año anterior; la segunda hace referencia a la facultad para evocar conscientemente los recuerdos que se encuentran almacenados en la memoria.

Si se descartara una justificación mnemotécnica para entender la particular narración desordenada de la película, se podría elucubrar en cambio un caso de esquizofrenia u otro tipo de trastorno de orden psicótico. De hecho, no se obvia la posibilidad de reinterpretar el balneario en el que se desarrolla la historia como un manicomio o centro de salud mental en el que los personajes estarían ingresados hasta su presunta recuperación.

De todo lo antedicho se desprende que *El año pasado en Marienbad* se presta a ser un ejemplo de forma de exposición de unos acontecimientos que no deben entenderse desde los cánones clásicos de comprensión de la realidad y que, consecuentemente, parecen encorsetar también la manera de abordar los hechos narrados en la historia³. El film de Alain Resnais permite así romper con el modo clásico de explicar los hechos desde una lógica narrativa y, por otro lado, abrir una vía de colaboración futura en el asesoramiento psicológico de la reconstrucción histórica en el medio cinematográfico.

³ En este sentido, podría tener algunos puntos de contacto con el film *Rashomon* (Akira Kurosawa, 1950), donde un crimen es explicado desde cuatro puntos de vista revelando así la fugacidad de la memoria o el interesado recuerdo de los hechos del pasado, ya sea consciente o inconscientemente.

Referencias bibliográficas

- Bosch-Lonch, F.; Baños, J. E. (2008). Mi tío de América, Henri Laborit y la ilustración de la teoría neurobiológica de la organización social. *Educación Médica*, 11(2): 61-67
- Bou, N.; Pérez, X. (1998). Todos estos años en Marienbad. En Batlle Caminal, J. (coord.), *Alain Resnais: Viaje al centro de un demiurgo*, pp. 97-105. Barcelona: Paidós
- Brentano, F. (1874/2008). Caracterización de lo psíquico. En Ferrándiz, A.; Lafuente, E.; Loredó, J. C. (eds.), *Lecturas de Historia de la Psicología*, pp. 171-176. Madrid: UNED
- Canet, F. (2007). 2046: El año pasado en Marienbad. En Marzal, J.; Gómez, F. J. (eds.), *Metodologías de análisis del film*, pp. 599-610. Madrid: Edipo
- Chasseguet-Smirgel, J. (1981). A propósito de “El año pasado en Marienbad”: Para una metodología de la aproximación psicoanalítica a la obra de arte. En Aspitarte, J. M. (ed.), *Psicoanálisis y crítica literaria*, pp. 105-126. Madrid: Akal
- Contarelli, D. M. (2013). La reconstrucción del espacio en Marienbad. *IX Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina*. Facultad de Bellas Artes. La Plata: Universidad Nacional de La Plata
- Cortázar, J. (1969/1992). Homenaje a Alain Resnais. *Último Round*, pp. 189-191. Madrid: Debate
- Cró, M.; Cró, S. (1963). *Desde Hiroshima hasta Marienbad. Ensayo sobre los dos filmes homónimos de Alain Resnais*. Buenos Aires: Editorial de Cultura Moderna
- Espelt, R. (2008). *Laberints: LLocs, textos, imatges, films*. Barcelona: Laertes
- Esquinca, J. (2012). Disolvencias y regresos de la imagen. *La Colmena*, 74: 115-117
- Freud, S. (1899/1972). Los recuerdos encubridores. *Obras Completas, Tomo 1*, pp. 330-341. Madrid: Biblioteca Nueva
- Freud, S. (1906/1972). El psicoanálisis y el diagnóstico de los hechos en los procedimientos judiciales. *Obras Completas, Tomo 4*, pp. 1277-1284. Madrid: Biblioteca Nueva
- Goethe, J. W. (1998). *Poemas*. Barcelona: Orbis
- James, W. (1890/2008). La corriente de pensamiento. En Ferrándiz, A.; Lafuente, E.; Loredó, J. C. (eds.), *Lecturas de Historia de la Psicología*, pp. 193-198. Madrid: UNED
- Joe, J. (2018). Esquizofrenia y atemporalidad. En Joe, J.; Gilman, S. L. (eds.), *Wagner y el cine*, pp. 461-468. Madrid: Fórcola
- Labarthe, A.; Rivette, J. (1961/1992). Entrevista con Resnais e Robbe-Grillet. En Navarro de Andrade, J. (org.), *Alain Resnais*, pp. 30-41. Lisboa: Cinemateca Portuguesa
- Losilla, C. (2009). *La perversidad del cine moderno o breve guía para pasear por Marienbad*. Barcelona: Cameo
- Machado, A. (1938). Desde el mirador de la guerra. *La Vanguardia* (16 de agosto)
- Mira, E. (1946). *Psiquiatría*. Buenos Aires: El Ateneo
- Murad, O. (2013). Narrativa y anti-narrativa en la presentación de los acontecimientos límite. *IX Jornadas de Investigación del Departamento de Filosofía (28-30 de agosto)*. Buenos Aires: Universidad de La Plata
- Oliveira, S. M. (2016). Souvenirs d'une année à Marienbad. *Doc On-line*, 20: 49-63
- Pancorbo, L. (2013). Marienbad. *Viajar*, 412: 90
- Pinto do Amaral, F. (1992). Entre Hiroshima e Marienbad. En Navarro de Andrade, J. (org.), *Alain Resnais*, pp. 145-147. Lisboa: Cinemateca Portuguesa

- Poyato, P. (2014). Considérations à propos de l'écriture cinématographique de la mémoire dans "L'Année dernière à Marienbad". *Pandora*, 12: 369-380
- Prinzhorn, H. (1922/2001). Introducció a la producció d'imatges dels malalts mentals.. En Dávila, M. (ed.), *La Col·lecció Prinzhorn*, pp. 127-177. Barcelona: Actar/MACBA
- Riambau, E. (1988). *La ciencia y la ficción. El cine de Alain Resnais*, pp. 109-120. Barcelona: Lerna
- Rubert de Ventós, X. (1997). *El arte ensimismado*. Barcelona: Anagrama
- Sáiz, D.; Sáiz, M. (2009). La psicología en la primera mitad del siglo XX. En Sáiz, M. (coord.), *Historia de la Psicología*. Barcelona: UOC
- Sarró, R. (1964). *Psicoterapia por el arte. Selección de obras realizadas en el curso de curas psicoterápicas*. Barcelona: Laboratorios Miquel

IVÁN SÁNCHEZ MORENO es Doctor en Psicología, especializado en Historia de la Psicología y Psicología del Arte. Trabajó en el Cine Floridablanca (Barcelona) y colaboró en diversos medios de prensa como crítico cinematográfico antes de dedicarse a la docencia universitaria. Intervino en los libros *Psicología y cine. Vidas cruzadas* (2006) y *Escenarios del cine histórico* (2017), así como en el Congreso Internacional sobre Peter Greenaway (2006), el Seminario Internacional de Psicología y Estética (2003) y el Congreso Internacional de Historia y Cine (2016, 2018). Su interés se reparte entre la representación de las ciencias psi en el cine, la construcción de modelos subjetivos a través del cine y el análisis cinematográfico desde diversas corrientes de la psicología.

email— ivan.samo@gmail.com

