

“El año pasado en Marienbad” (1961), de Resnais: un recuerdo envuelto en un sueño

escrito por Ignacio Ilundain | 11 marzo, 2023

El año pasado en Marienbad (“L’Année dernière à Marienbad”) es una película dirigida por Alain Resnais en 1961 y con guion de Alain Robbe-Grillet. Protagonizada por Delphine Seyrig (sin nombre en la película, como los demás personajes), Giorgio Albertazzi (su pretendiente) y Sacha Pitoëff (jugador, probable marido de la primera), cuenta con la bella fotografía en blanco y negro de Sacha Vierny. A pesar de que ganó el León de Oro del Festival de Venecia en 1961 fue, y es, una película controvertida por la estructura narrativa tan extrema que utiliza. Valorada por cineastas como Bergman, Fellini, Greenaway o Varda, es considerada una gran película por muchos cinéfilos.

La acción se desarrolla en un suntuoso hotel/palacio de estilo barroco. El hombre que se acerca a la mujer protagonista le dice que se conocieron el año anterior en Marienbad aunque ella dice que no. Parece no acordarse. Se nos da a entender que ella está casada y que le pidió al hombre esperar un año para volver a verse. El posible marido es un habilidoso jugador de juegos de mesa que siempre gana. Pasean por los jardines, asisten a obras de teatro... Ya está. No hay más argumento que esto.

Aspectos formales notables de la película



En principio, como se ve, el argumento es mínimo. Lo llamativo de esta película que ha llegado a considerarse una obra maestra, una rareza cinematográfica digna de estudio, es la **narrativa**, la forma de contar. Son varios los aspectos a destacar.

Todo se desarrolla en el hotel, en el edificio y en sus magníficos jardines. Aunque haya **saltos en el tiempo**, del año anterior al presente, y viceversa, el lugar es el mismo, lo que produce una cierta sensación de claustrofobia, de **encerramiento**.

En la película los personajes hablan, pero hay muchos **silencios**. Muchos de ellos aparecen a veces **quietos** y silenciosos como estatuas. Ese silencio está subrayado por la presencia constante de una **voz en off**. Todo ello intensifica esa sensación de extrañeza afirmada antes, a la que se añade ahora, el matiz del hieratismo propio de las estatuas, y con él, la sensación de vida paralizada.

Hay una continua sensación de **pose**, sobre todo de la protagonista. Sus posturas corporales son extrañas, aunque influyeron mucho en la fotografía de moda femenina. Los vestidos que luce son de Coco Chanel.

Se produce una buscada **confusión de niveles de temporalidad**. Por un lado, los saltos en el tiempo no son claros: no sabemos a menudo si estamos en el presente o en el pasado. El paso del uno al otro se puede percibir a veces por el cambio de vestimenta, aunque no siempre. Pero, sobre todo, la confusión viene por la duda sobre si estamos viendo algo real, pasado o futuro, que pasa ante nuestro ojos, o un pasado solo recordado por el protagonista masculino que es el único que parece recordar. Sabemos que la memoria tiene como uno de sus desafíos la fidelidad al pasado, fidelidad que podemos alterar por un olvido parcial o por una diferente interpretación de lo vivido.

- La otra gran fuente de confusión de la trama se da en la indistinción de niveles de realidad, entre el de la **vivencia presente de lo real o el sueño**, lo onírico. ¿Qué estamos viendo?, ¿algo que ocurre o algo que sueña uno de los personajes? Esto mismo pasa a veces en *Persona* (Bergman, 1966, comentada [aquí](#)), pero esta indeterminación de niveles es ocasional en la película sueca.
- Es esencial el **montaje**. En toda película lo es, pero Resnais, experto en ello, le daba tanta importancia que llegó a afirmar que el cine es montaje.

Todo esto convierte a esta película en una sucesión de planos y de escenas que no constituyen propiamente una narrativa. Hay un mínimo argumento, por lo que sí se puede afirmar que hay un núcleo argumental. Pero está en nosotros muy arraigada la idea de que el cine es una narrativa dramática, que las películas nos cuentan historias que nosotros, a su vez, podríamos contar a quien nos preguntase de qué va la película que hemos visto. En *El año pasado en Marienbad* **no hay una acción principal que se entienda** con claridad, con su desarrollo, crisis, desenlace... Esa unidad de acción permite que las obras sean inteligibles, que se entienda qué pasa, que conozcamos las motivaciones de los personajes.

Algunas de las películas de Malick tienen un cierto parecido con la propuesta de Resnais. Son caóticas desde el punto de vista de la línea temporal y los cortes entre escenas, lugares, tiempos y personajes, son bruscos como en *Marienbad*. También utiliza con profusión el recurso de la voz en off. Pero este recurso, precisamente, es el que dota de unidad narrativa a sus películas. En ese sentido, la propuesta de *Song to song*, por ejemplo (Malick, 2017, comentada [aquí](#)), es tremendamente diferente a esta de Resnais ya que sí cuenta, aunque no de manera tradicional, una historia que podemos seguir, que tiene que ver con la interioridad de los personajes, con sus sentimientos e ideas ante las cosas que les van pasando en la vida.



El año pasado en Marienbad (Resnais, 1961). Aquí vemos un fotograma, pero en la película, los personajes están quietos en esta y otras muchas escenas. Y solo ellos proyectan largas sombras, no así las estatuas u otras figuras presentes (agradezco a Kim esta observación).

La rareza de esta película de Resnais recuerda a otra gran obra suya, anterior a la que nos ocupa, *Hiroshima, mon amour* (1959, comentada [aquí](#)). Las dos tienen en común que están fuertemente basadas en una obra literaria, pero las “rarezas” en la narrativa de *Hiroshima, mon amour* son congruentes con el carácter irrepresentable del horror del que quiere dar cuenta.

Precisamente porque no se puede entender el horror, porque el hecho de la bomba atómica es irrepresentable, la historia que nos cuenta ese horror manifiesta esa falta de lógica en algunas de sus formas comunicando así una sensación al espectador al que hace partícipe de la historia. Como el mismo Resnais dijo en una cita repetida (Carlos Brown, *Alain Resnais y la Nueva Ola del '68*):

Yo trato de poner al espectador en un estado mental crítico, incluso considerando que el impacto puede no ser inmediato. Mi objetivo es poner al espectador en un estado mental en el que en una semana, o seis meses, o incluso un año después, confrontados con un problema, él o ella puedan evitar la trampa, se sientan impulsados a actuar libremente... La gente necesita que la sacudan de sus certezas, que la despierten, que cuestionen la intangibilidad de sus valores convencionales.

Sontag, contra la interpretación

Dijo Susan Sontag en *Contra la interpretación* (1964, texto disponible [aquí](#)):

Entonces, ¿al servicio de qué está esta forma de contar de la película de Marienbad? El impacto emocional puede ser grande si el espectador no sucumbe por su falta de inteligibilidad.

De algunas entrevistas se desprende que Resnais y Robbe-Grillet concibieron conscientemente *El año pasado en Marienbad* de modo que satisficiera interpretaciones múltiples e igualmente plausibles. Y sin embargo, deberíamos resistirnos a la tentación de interpretar Marienbad. Lo importante en Marienbad es la inmediatez pura, intraducible, sensual, de algunas de sus imágenes, así como sus soluciones rigurosas, aunque rígidas, de determinados problemas de la forma cinematográfica.



Delphine Seyrig en *El año pasado en Marienbad* (Resnais, 1961). Su postura forzada para lo que sería lo natural, su vestido de Chanel. Todo esto influyó en la fotografía de moda de esos años.

Sontag denuncia la preeminencia que se le ha reconocido al contenido sobre la forma en las obras de arte a lo largo de la historia de la cultura, lo que lleva a pensar que lo importante es interpretar la obra para desvelar su significado como si la obra fuese un envoltorio de una idea abstracta. Lo importante para Sontag sería analizar las formas, no interpretar, para no añadir significados a la obra y convertirla en algo meramente intelectual. Creo que tiene razón siempre y cuando no se caiga en un formalismo, dado que la forma es el mismo decir de la obra.

En las artes figurativas, hay un contenido que no se puede soslayar. Creo que es digno de tenerse en cuenta el aviso de Sontag que corrige la idea de que la obra de arte se entienda como un envoltorio para comunicar una idea. En el arte, la expresión es esencial. En ella, lo dicho y el decir forman una unidad. Una misma persona retratada por Matisse y por Picasso darían lugar a dos retratos muy diferentes, pero cada uno de ellos expresaría rasgos de la persona (reales o no): la forma dice el contenido. Esto recuerda a la distinción de Frege

entre sentido y referencia. En este ejemplo, la referencia sería la misma (la misma persona). Pero el sentido, el modo de darse a nosotros a través del retrato de esa misma realidad referenciada, sería muy diferente.

En realidad, esta unidad intrínseca entre el decir y lo dicho se cumple en todo acto lingüístico. Cada persona dice lo que dice al decirlo de esa manera y no de otra. En el arte que crea imágenes, sean fijas como en la pintura o escultura (la mayoría), o móviles como el cine, el teatro o incluso la danza, o aquellas artes que apelan a la imaginación como la literatura en sus diferentes géneros, la obra es un decir, pero no utilizando el lenguaje articulado que usamos al hablar o escribir. En las artes, se representan hechos humanos, sucesos, estados de ánimo, personas. Eso es lo que "dicen". Pero los actos humanos concretos pueden tener una significación tal que iluminan el sentido de lo humano. No todo en el arte es símbolo de la condición humana ni mucho menos, pero sí puede tener una significación humana que puede iluminar la existencia. A partir de ahí, las obras de arte pueden ser un trampolín para pensar, para reflexionar desde la misma obra.

Para fundar su propuesta, Sontag pone como ejemplo esta película en la que el predominio de la forma es tal, que debería dejarse de lado el pretender saber qué quiere decir, y solo **sentir la inmediatez de las imágenes**. Pero no creo que una película como esta sea pura sensación que provoque una respuesta emocional, algo que toda obra, por otro lado, hace. Creo que es acertado renunciar a una contemplación meramente intelectualista del arte como invita a hacerlo Susan Sontag. El arte es un **acontecimiento de la sensibilidad** que apunta a lo emocional. Pero también somos seres racionales y hermeneutas. También las obras de arte apuntan a la razón: la obra nos dice algo, pudiendo iluminar zonas de nuestra existencia desatendidas. No se trata, mayormente de desvelar verdades abstractas, sino apelar a la libertad, a nuestra

forma de vivir, como decía Resnais en la cita transcrita arriba.

La película como sueño

La misma obra puede decir cosas distintas según cómo se la contemple. En una clarividente escena de *Marienbad*, los protagonistas interpretan de manera diferente lo que una estatua de dos figuras humanas situada en el parque parece decir. Es llamativo constatar que ambas son plausibles. Pero eso no significa que no tenga significado, sino que la expresión artística deja abierta la interpretación al ser indeterminada su expresividad.



El año pasado en Marienbad
(Resnais, 1961)

Pero si esta película es ininteligible por falta de lógica narrativa y, a la vez, dice algo indeterminado, ¿en qué situación nos deja? Esta situación recuerda la “lógica” de los sueños. Al hacer memoria de los sueños, nuestro recuerdo muchas veces es de imágenes inconexas, con una falta de orden temporal en la historia soñada... Los sueños nos hacen sentir, pero no apelan a la lógica de una razón analítica aunque, como sabemos, nos pretenden decir algo, comunican un significado que hay que descifrar.

Se ha afirmado varias veces la relación de la poética de Resnais, y más, la de esta película, con el **surrealismo**, donde la presencia de lo onírico como “libre subjetividad” fue muy fuerte como fuente y tema del arte. Escrituras automáticas no guiadas por la razón, imágenes caóticas o “irreales”. En esta

película no se dan estas formas “locas”. Sí se da una sucesión de imágenes que no comprendemos, la posibilidad de que estemos viendo un sueño o un recuerdo, lo que provoca en el espectador una sensación de extrañeza, de experiencia de lo imprevisible.

Ante una película “normal”, sobre todo, si sigue las convenciones de un género conocido, la estructura de la historia nos parece clara y previsible. Y eso también nos gusta. Sabemos, por ejemplo, que en ese tipo de películas, la historia acaba bien (para los protagonistas). Lo previsible de la estructura argumental de las películas de género se opone a esta falta de inteligibilidad. No se trata de narrar un sueño, sino **hacer de la película un sueño**, la “narración” de un sueño, el sueño del protagonista masculino seguramente.

La propuesta de Deleuze, la imagen-tiempo

En sus obras de filosofía sobre el cine (aquí, sobre todo, *La imagen-tiempo* de 1985), Deleuze contrapone dos grandes modos de concebir el arte cinematográfico. Frente a la imagen-movimiento propio de las películas que cuentan una historia que podemos seguir, están las películas que conciben el cine bajo la categoría de imagen-tiempo que favorece la discontinuidad, la falta de teleología, de finalidad que otorga un orden en los procesos. No se persigue contar una historia, una acción, sino los procesos interiores de la conciencia, de la memoria, del sueño. Dice Deleuze (cita tomada de J. M^a Caparrós, *100 grandes directores de cine*, Alianza, 1994, p. 258)



Delphine Seyrig, Giorgio
Albertazzi en *El año pasado en
Marienbad* (Resnais, 1961)

Mis películas son un intento, aún muy tosco y primitivo, de acercamiento a la complejidad del pensamiento, de su mecanismo... Todos tenemos dentro imágenes, cosas que nos determinan y que no son una sucesión lógica de actos perfectamente encadenados. Me parece interesante explorar ese mundo del subconsciente, desde el punto de vista de la verdad, si no de la moral.

La **memoria** es uno de los temas de la película. La mínima trama se construye sobre la memoria del protagonista y el olvido de la protagonista. La película nos narra el pasado mezclado con el presente.

Si la memoria es el tema manifiesto de la obra de Resnais, no cabe buscar un contenido latente que sería más sutil, es mejor evaluar la transformación que Resnais impone a la noción de memoria (transformación tan importante como las operadas por Proust o por Bergson). Pues la memoria ya no es ciertamente la facultad de tener recuerdos: ella es la membrana que, de los modos más diversos (continuidad, pero también discontinuidad, envoltura, etc.), hace corresponder las capas de pasado y los estratos de realidad, unas emanando de un adentro siempre ya ahí, los otros adviniendo de un afuera siempre venidero, ambos socavando un presente que no es más que su encuentro .



Deleuze (cita *La imagen-tiempo*, p. 274, edición Paidós) propone que el concepto de memoria, deja de ser con Resnais un depósito de recuerdos, para entender más como el lugar donde se entrecruzan o encuentran en el **presente vivo**, los que proviene del pasado y lo que adviene del futuro. Lo pasado va formando capas, otra manera de llamar a los estratos, recuerdos sobre recuerdos, interpretaciones sobre interpretaciones que van cambiando según el futuro esperado va cambiando. Como si la referencia de la memoria fuese el hoy ya que vivimos según esa memoria, no solo como facultad de la que extraemos imágenes y datos guardados. La explicación de Deleuze es congruente con la visión que de la memoria da Resnais: un recuerdo envuelto en un sueño.

En el fondo, todo parece irreal en esta fascinante película. Ya lo decía más arriba Resnais: le preocupan los procesos del pensamiento, del sueño, de la memoria... Esos son los “hechos” de esta película.