

La reconstrucción del espacio en *Marienbad* de Jorge Macchi

1. Un jardín

1.1. Un espacio imaginado

La película *El año pasado en Marienbad*, de Alain Resnais, con guión de Alain Robbe-Grillet empieza con una voz en off que recita este texto: “Una vez más –, me adelanto, una vez más, a lo largo de estos pasillos, a través de estos salones, estas galerías, en esta construcción – de otro siglo, este hotel inmenso, lujoso, barroco.” (Robbe-Grillet, 1961, p. 24)¹. El texto, que se repite varias veces, sigue describiendo el hotel donde se encuentran los personajes, sobre imágenes en contrapicado de cielorrasos, de espejos, de molduras. Luego de cuatro minutos de película, los primeros personajes entran en cuadro. Lo que importa, desde el comienzo, es el espacio. La construcción de un espacio imaginario es un desafío propio del cine porque trabaja con la captación fotográfica de una cierta realidad que a veces se arma en el estudio y luego es fabricada en el montaje. El efecto de coherencia de un espacio es logrado si el rompecabezas de estas piezas, a veces una mezcla de decorados y arquitecturas reales, o de paisajes reales o simulados, se ensambla sin fisuras en una continuidad temporal que constituye el relato cinematográfico. En *El año pasado en Marienbad* también existe esta construcción de un espacio, pero de un espacio que es poco verosímil. La voluntad de los autores es conservar la ambigüedad, incluso la contradicción. La memoria es débil, parece decirnos la película, o incluso puede sugerirnos que el espacio donde transcurre la acción cambia, o que no se trata siempre del mismo espacio.

En la introducción al guión de la película, publicado poco después de su estreno, el autor la resume en pocos párrafos:

Todo sucede en un gran hotel, una especie de palacio internacional, inmenso, barroco, con decorado fastuoso pero frío: un universo de mármoles, de columnas, de hojas de yeso, de revestimientos dorados, de estatuas, de criados con actitudes petrificadas. [...] 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. (Robbe-Grillet, 1961, p. 12)

La forma narrativa que toma este relato no es tan lineal como lo hace creer la sinopsis del autor, sino que es más bien irregular, fantástica, con indicios falsos, callejones sin salida, saltos temporales. La película está

1 Todas las traducciones son del autor de este artículo.

construida sobre la forma que puede tomar la memoria. Sin embargo, este estado es ambiguo, el relato está o bien desprovisto de recuerdos, o bien constituido de recuerdos.

La concepción de la película no empieza con un guión, como se hace habitualmente, sino con un desglose: “la descripción de la película imagen por imagen tal cual yo la veía en mi cabeza.” (Robbe-Grillet, 1961, p. 10). Robbe-Grillet había dado a Resnais una puesta en escena completa sobre papel, que el director respetó escrupulosamente: “Resnais había conservado tan completamente como era posible el desglose, los encuadres, los movimientos de cámara, etc., no por principio, sino porque los sentía de la misma forma que yo.” (Robbe-Grillet, 1961, p. 11). Las preocupaciones de Robbe-Grillet por el espacio, que desarrolló en sus novelas y a partir de su idea de la novela como género y de su pensamiento de la literatura en general², encuentran en la película de Resnais la expresión que le es propia. Luego el mismo Robbe-Grillet emprenderá una carrera como director de cine donde va a desplegar estos mosaicos espacio-temporales a su manera.

1.2. El lugar mítico

La película fue filmada en los palacios de Nymphenburg y de Schleissheim en Munich, con algunas escenas rodadas en decorados construidos por Jacques Saulnier en estudio. Los exteriores corresponden a los jardines del primero de estos palacios, modificados para la película. “Los jardines fueron acondicionados por Saulnier”, dice Jean Léon (en Thomas, 1989, p. 143), asistente de dirección de la película, “porque a pesar de todo era necesario un cierto orden en ese decorado barroco. Jacques [Saulnier] agregó sobre todo árboles falsos e hizo construir una balaustrada ficticia que aparece en diversos lugares en la película, luego dos escultores hicieron la estatua.”



El jardín es, de hecho, un lugar central de la película, un lugar mítico. Este mito es manifiesto gracias a varios indicios. Durante los dos primeros tercios de la película, aparece solamente en los recuerdos o invenciones del desconocido, como llama Robbe-Grillet a este personaje sin nombre. Este jardín es el lugar donde parece encontrarse con la chica por primera vez, en Frederiksband o Marienbad. Además, la primera vez que vemos un personaje hablar en la pantalla, se trata del actor de teatro, alter-ego del desconocido, que dice: “...y que yo te espero todavía, vacilante quizás, mirando siempre el umbral de este jardín.” (Robbe-Grillet, 1961, p. 31) El jardín aparece en el hotel donde se desarrolla la acción del

el autor, busca despojar la novela de trama y de la psicología de los personajes, solo quedaria practicamente el decorado. Es, en cierta forma, una de-puesta en ficción. Ver sobre todo Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1963.

tiempo presente de los personajes recién después de una hora comenzada la película. En ese momento, la chica sale a la terraza, huyendo del desconocido. La escena tiene un valor de revelación, porque la chica es encandilada por la luz del día al mismo tiempo que descubre el jardín.

Este jardín es también el lugar hacia el que el desconocido y la chica se van en el final, en una escena que muestra un exterior muy oscuro, casi invisible, con la voz en off del desconocido: “El parque de este hotel era una especie de jardín francés, sin árboles, sin flores, sin ninguna vegetación... La grava, la tierra, el mármol, la línea recta, marcaban espacios rígidos, superficies sin misterio. Parecía, a primera vista, imposible perderse... a primera vista... a lo largo de los caminos rectos, entre las estatuas de gestos rígidos y las losas de granito, donde estabas ya perdiéndote, para siempre, en la noche tranquila, sola conmigo.”



(Robbe-Grillet, 1961, p. 172)

El jardín, como algunos elementos del decorado, del vestuario, del maquillaje, y otros en la película, cambia numerosas veces de forma, de disposición, de tamaño y de constitución. Antes de mostrarse en pantalla como materialización del relato del desconocido, diversas imágenes del jardín o de lugares muy similares se muestran en las habitaciones y pasillos del hotel. Varias pinturas y grabados son exhibidos cuidadosamente por la cámara. Los personajes se detienen ante ellos y conversan sobre lo que estas imágenes muestran. La pieza de teatro que aparece al principio de la película, que es una puesta en abismo del relato principal, tiene también su jardín correspondiente pintado en el telón de fondo.

La película expone, por lo tanto, imágenes del jardín, declinaciones de este lugar mítico en un agotamiento de formas: ya sea a través de la memoria del personaje, en una foto de la chica que él habría tomado el año anterior en el jardín, por los grabados colgados en las paredes, o por la descripción envolvente del

desconocido. Las imágenes de la película reenvían constantemente a sí mismas, en bucle. *El año pasado en Marienbad* sigue siendo un universo cerrado, como lo señala René Prédal (1996, p. 153): “Marienbad es, en efecto, exclusivamente reductible a lo que hay en la pantalla y en la banda sonora: no es posible ninguna paráfrasis psico-social porque ningún plano alude a otro lugar. Al contrario, cada imagen recuerda a otra, sea porque es la misma, sea porque es su inversa.” Los personajes recorren este hotel de Moebius que se repliega sobre sí mismo, y que es a la vez interminable. El jardín parece ser allí el único punto de entrada y salida, pero no es finalmente más que uno de los aspectos de lo imaginario, variaciones de imágenes que no cesan de parecerse.

2. La inversión de la mistificación

Es posible que la imagen más pregnante de *El año pasado en Marienbad* sea la del jardín con punto de fuga central, donde los personajes están quietos con sus sombras pintadas, imagen que tuvo una gran circulación como fotografía promocional y que acompañó numerosos artículos y libros sobre la película.

Para su instalación en la Bienal de Lyon 2011, Jorge Macchi eligió esta imagen y reprodujo el centro del jardín en el patio trasero de una fábrica abandonada, de forma que desde un punto de vista privilegiado se pueda ver una imagen casi idéntica a la de la película. La obra se llama *Marienbad*, es tamaño natural, y juega con la memoria del espectador, de igual forma que lo hacía la película de Resnais y Robbe-Grillet. El espectador descubre la instalación a través de una ventana, desde el interior de la fábrica donde estaba montada parte de la exposición bienal. Esta ventana funciona como marco cinematográfico, y a su lado se encuentra la ficha de la obra. Saliendo del edificio de la fábrica, el espectador puede pasearse por este calco del jardín, que es además el calco de un engaño, la maqueta de una imagen. El paseo del espectador le permite, por un lado, sumergirse en esta imagen icónica del cine, y por otro redescubrir, quizás, las otras imágenes numerosas de este mismo jardín que están presentes en la película.



La instalación está situada en un espacio en medio de desechos, de manera tal que el encanto de la identificación da lugar muy rápidamente a la percepción del contraste entre este espacio cuidado, geométrico, y el caos que lo rodea. La artificialidad del decorado adquiere entonces toda su significación y la sensación del encuadre perfecto, que minimiza este contraste, nos recuerda la naturaleza rígida de la imagen que deberíamos ver desde el punto de vista privilegiado. Estos restos incongruentes pueden también asociarse a la naturaleza del desorden espacio-temporal de la película.

Las pinturas y grabados, las imágenes del jardín que pueblan la película salen de ella para ocupar un espacio real. Macchi realiza estas imágenes, les da una existencia material, y al mismo tiempo, documenta el jardín. Es un documento en tanto recordatorio y ejecución del mito. La película está cargada de frases performativas: “Muchas veces el comentario produce la imagen”, observa Robert Benayoun ([1962] 2002, p. 102). En la película, el desconocido pronuncia una palabra y el lugar se materializa, o el gesto se produce. Las apariciones frecuentes del jardín son casi siempre precedidas por una frase evocadora del desconocido para concretarse inmediatamente en la pantalla. La operación de Jorge Macchi recupera este gesto performativo. Fabricar el decorado y llamarlo *Marienbad* vuelve tangible el mito.

“Un año... No habrías podido seguir viviendo en medio de esta arquitectura pintada en trompe-l’oeil, entre estos espejos y estas columnas, entre estas puertas siempre batientes, estas escaleras demasiado grandes” (Robbe-Grillet, 1961, p. 165), dice el desconocido poco antes del final de la película. Este laberinto tantas veces mencionado en las numerosas críticas y artículos que hablan de la película, este bosque barroco de espejos y de molduras es efectivamente una trampa visual tanto para el espectador como para los personajes de la película. Macchi invierte esta función de engaño, nos hace creer que estamos frente a una imagen cuando en realidad está presentando un jardín material. Macchi deshace la imagen y nos

presenta otra imagen en trompe-l'oeil invertido, una imagen en la que, en el extremo opuesto, podemos pasearnos y formar parte de la mistificación para otros espectadores que nos miran desde la ventana.

Referencias

Benayoun , R. (2002). “L'Année dernière à Marienbad ou les exorcismes du réel”, *Positif*, nº 44, marzo 1962, reimpresso en Stéphane Goudet (ed.), *Positif, revue de cinéma. Alain Resnais*, Paris: Gallimard.

Prédal, R. (1996). *L'Itinéraire d'Alain Resnais*. Paris: Lettres Modernes.

Robbe-Grillet, A. (1961). *L'Année dernière à Marienbad*. Paris: Les Éditions de Minuit.

Thomas, F. (1989). *L'Atelier d'Alain Resnais*. Paris: Flammarion.