

<https://doi.org/10.32735/S0718-22012025000603237>

179-198

## ROBBE-GRILLET CONTRA RESNAIS, X CONTRA A Y EL LECTOR CONTRA SÍ MISMO

*Robbe-Grillet against Resnais, X against A and the reader against himself*

BRUNO GROSSI

*Universidad Nacional del Litoral (Argentina)*

<https://orcid.org/0000-0001-7243-7613>

[brunomilang@gmail.com](mailto:brunomilang@gmail.com)

### Resumen

*El año pasado en Marienbad* de Resnais es considerado ampliamente como uno de los clásicos del cine moderno a razón de las innovaciones técnicas, estructurales y narrativas que presenta, no obstante, una dimensión problemática de aquel no fue del todo atendida por la crítica especializada. Solo recién con los estudios feministas pudo comenzar a resignificarse aquello que el formalismo elegante y abstracto construido por Robbe-Grillet y Resnais parecía ocultar. En este sentido, nuestra lectura parte de la clásica lectura de Higgins sobre *Marienbad* como un film inconscientemente falocéntrico, en el que se contaría nada menos que la historia de una violación y su posterior encubrimiento; sin embargo, nuestra hipótesis sostiene que Robbe-Grillet construye en forma deliberada un dispositivo ambiguo a los fines de subvertir maliciosamente todo conocimiento del hecho. De este modo la consideración de los textos de Robbe-Grillet como “trampas” hermenéuticas abre así una vía de análisis que permite revelar elementos novedosos del film. Nuestro trabajo se propone por lo tanto leer el cine-roman de Robbe-Grillet y el film de Resnais para analizar los modos en los que el primero complota inmanentemente para desautorizar la figura autoral del segundo e introducir el desconcierto en el lector/espectador.

Palabras clave: Fortificación literaria; mal; Hermenéutica feminista; Robbe-Grillet.

### Abstract

Resnais's *Last Year at Marienbad* is considered one of the indisputable classics of modern cinema due to the series of technical, structural and narrative innovations it introduces, even so, a disturbing dimension of his was not fully addressed by specialized critics. Only through feminist studies was it possible to begin to resignify what was hidden by the elegant and abstract formalism constructed by Robbe-Grillet and Resnais. In this sense, our reading starts from Higgins' classic reading of *Marienbad* as an unconsciously phallogocentric film, in which it is narrated the story of a rape and its subsequent cover-up; however, our hypothesis holds that Robbe-Grillet deliberately constructs an ambiguous device to maliciously subvert all knowledge. In this way, the consideration of Robbe-Grillet's texts as hermeneutic “traps” thus opens a path of analysis that allows revealing novel elements to the film. Our work therefore proposes a comparative reading of Robbe-Grillet's cine-roman and Resnais's film to analyze the ways in which the former immanently plots to disavow the authorial figure of the latter and introduce confusion in the reader/spectator.

Keywords: Literary fortifications, Evil, Feminist Hermeneutics, Robbe-Grillet.

*Recibido: 4 diciembre 2023*

*Aceptado: 8 abril 2024*

## INTRODUCCIÓN: LA FICCIÓN COMO TRAMPA

Si bien a comienzos de los setenta Alain Robbe-Grillet gustaba describir con frecuencia el funcionamiento de sus propios textos a partir de las ideas de “obra abierta”, “libertad” y “juego”<sup>1</sup>, a partir de los ochenta comienza a referirse a sus ficciones irónicamente como “trampas”. Dicho cambio o matiz en la perspectiva teórica del autor no ha sido lo suficientemente advertido por la crítica especializada y sin embargo es lo que permite poner en suspenso la imagen convencional del autor ascético-formalista (de la época objetivista) o el lúdico-pop (de la época textualista) con el que en general fue asociado<sup>2</sup>. En este sentido, sus textos pueden o deben ser entendidos –como él mismo lo declara en el relato autobiográfico *El espejo que vuelve*– como maquinarias complejas que seducen al lector/espectador para acto seguido frustrarlo, predisponiéndolo a tener un rol activo en el funcionamiento estructural de la obra a la vez que limitan en forma perversa todos sus movimientos a posteriori. Así planteado, imágenes de relativa transparencia se revelan de pronto como señuelos o cebos (señuelos marxistas, señuelos freudianos, señuelos feministas e incluso señuelos vanguardistas) para que múltiples lectores entren en su juego fraudulento y manipulador. En suma: juguetes o artificios viles dispuestos calculadamente a los fines del engaño y el error (Robbe-Grillet, 1986, p. 51). De allí que puede afirmarse que Robbe-Grillet construye aquello que Joan E. Dejean (2016) denomina (a partir de sus lecturas del siglo XVII y XVIII francés) “fortificaciones literarias”: estrategias formales autodefensivas que los textos realizan con el objetivo de resguardar un material conflictivo que podría ser impugnado en la lectura si se presentara de manera explícita, estableciendo así sus propios protocolos de recepción a los fines de redirigir o desviar al lector hacia una lectura socialmente conveniente (2016, p. 6). El malentendido hermenéutico deviene por lo tanto aquí sistemático e intratextual: procedimiento que se levanta ante la obra para proteger un secreto, pero que sirve a su vez para hacerlo circular ladinamente en la consciencia del lector y volverlo –llegado el caso– psíquica e ideológicamente aceptable. De este modo los equívocos que el texto de Robbe-Grillet alimenta, no siempre de forma involuntaria como suele atribuírsele, sino la mayoría de las veces gozosa y en forma maliciosa (en tanto ofrece afirmaciones contradictorias, pistas falsas, guiños de aquiescencia, resignificaciones violentas o mediaciones infinitas que impiden establecer una cierta objetividad de los hechos)

---

<sup>1</sup> Ver sobre todo los ensayos “Après L’Éden et après” (1970), “Un écrivain non réconcilié” (1972), “Le droit au jeu et à la volupté” (1974) y “Ordre et désordre dans le récit” (1976), compilados luego en *Le voyageur* (2001).

<sup>2</sup> Si bien la segmentación de la obra tiene algo de escolar, Morrisette primero (1972) y Rybalka (1986) después coinciden que pueden rastrearse en Robbe-Grillet etapas bien diferentes entre sí. El primer Robbe-Grillet sería por lo tanto aquel caracterizado por Barthes (1964), Blanchot (1959), Sollers (1978) y Foucault (1994), mientras que el segundo habría sido tematizado de este modo por Ricardou (1971), Barilli (1972), Stoltzfus (1985) y Allemand (1997).

compromete toda una serie de problemas en torno al disfrute, la interpretación y la valoración ético-política de aquellos textos e imágenes. Es por esta razón que resulta necesario leer de forma metódica –en paralelo al propio corpus ficcional del autor– los textos ensayísticos, las intervenciones en coloquios, las entrevistas y las afirmaciones autobiográficas de Robbe-Grillet para descorrer el velo de inocencia con el que aquellas ficciones “puras” o “autónomas” parecen sugestivamente presentarse a sí mismas. No porque se vea en esa serie de discursos extra-textuales la herramienta privilegiada para iluminar la supuesta verdad oculta de la obra, sino de manera inversa porque en ellos se introduce una argumentación que no hace sino sabotear y condicionar nuestra relación con el texto, redireccionando la lectura de los relatos a los fines de focalizar la atención hacia ciertas zonas de su construcción y oscurecer deliberadamente otras. De este modo, la experiencia de la obra de Robbe-Grillet se vuelve indisociable de aquellos discursos epitextuales (Genette, 2001, p. 295) que rodean a las propias ficciones.

En este sentido, a contramano de un tipo de lectura ascética, formalista o científica que aquel habría alentado a realizar a propósito de sus propios textos, Robbe-Grillet propone con ánimo polémico contra sus propios comentarios en los coloquios de Cerisy de los años setenta reintroducir abiertamente la idea de experiencia sensible y sensual con las obras de arte<sup>3</sup>. Es por ello que este ha denunciado con insistencia, en sus ensayos y en sus intervenciones en coloquios, los peligros de la “recuperación” ejercida por los críticos, el modo en el que estos parecen fijar aquello que está en movimiento en los textos, imponiéndoles externamente una serie de conceptos que permitan reducir su quantum de rareza, clarificando lo desconocido a una serie de preceptos ya conocidos de antemano, en lugar de experimentar aquello que por el contrario en estos resiste a su codificación. De allí que Robbe-Grillet manifieste su rechazo abierto hacia los grandes sistemas interpretativos como el marxismo o el psicoanálisis, en tanto son el ejemplo perfecto de cómo un método crítico puede someter la singularidad de los fenómenos a esquemas generales que vienen –por efecto añadido– a confirmar un determinado “relato maestro” que los antecede. Es por lo que en forma simultánea Robbe-Grillet no deja de abogar, cada vez que puede, por un discurso crítico que adopte el punto de vista de la obra, esto es, que dialogue con ella, corresponda con sus maneras, respete sus ritmos, participe de sus movimientos internos, de cuenta activamente de sus ambigüedades (cit. en Ricardou

---

<sup>3</sup> A propósito de las limitaciones del enfoque estructural, Robbe-Grillet sostenía en uno de aquellos coloquios: “Me alegro de que Ollier haya hablado de contacto sensible, incluso sensual, con la frase; es algo de lo que no se ha hablado aquí, porque es aún más difícil de analizar que las estructuras de la narración; pero es cierto que hay una materialidad, una carne del texto que provoca una impresión casi física desde las primeras lecturas de algunas líneas de un escritor. Es vergonzoso decirlo en una conferencia de especialistas en composición: a veces, nos informamos más leyendo una frase, sin comprender su funcionamiento ni nada del mismo orden, simplemente por esta materialidad del texto” (en Ricardou y Van Rossum-Guyon, 1972, p. 283). En todos los casos, las traducciones de textos del inglés y del francés son propias.

y Van Rossum-Guyon, 1972, p. 66). La lectura inmanente busca así alcanzar una experiencia no sancionada por los discursos sociales exteriores.

No obstante, si bien todo el trabajo de la crítica literaria desde la perspectiva del autor no es más que el deseo desmesurado e irracional de decir aquella fascinación percibida en la lectura, buscando intensificar de ese modo el propio placer, por otro lado, no podemos dejar de reconocer que leer –como afirma Suleiman– “nunca es gratuito, nunca autosuficiente, nunca inocente” (1990, p. XVI). Es decir, si por un lado, habría que tomar las indicaciones de Robbe-Grillet en un sentido programático, apropiándonos de ellas para redirigirlas hacia su obra, porque allí se cifra un modo de leer que puede enriquecer, no solo elementos desatendidos de sus textos, sino a su vez toda experiencia estética en general, en tanto nos permite apreciar de otro modo los aspectos formales, retóricos y técnicos de las obras, analizando cómo estos conducen a provocar este o aquel efecto sensible; por otro lado, este paradigma de lectura no deja de volverse problemático, sobre todo porque implica en parte suspender, poner en un segundo plano e inclusive invisibilizar en forma parcial el contenido ético-político presente en los textos. Sin embargo, esta renuencia deliberada a la interpretación de los materiales sociohistóricos –que Robbe-Grillet en parte alienta– necesita *precisamente* por eso ella misma ser interpretada.

En este sentido, a la par de la preferencia teórica del autor por la lectura inmanente, a partir de la década del sesenta la obra de Robbe-Grillet comienza a incluir de manera progresiva un contenido sexual y violento que parece poner en cuestión la aparente abstracción de las estructuras, el juego lúdico del significante y la autonomía de lo estético. Ya sea porque sus películas profundizan un sadoerotismo latente, sublimado, silenciado en las primeras novelas o porque el cine mismo como dispositivo permite darle otra visibilidad a esos mismos motivos, es recién a partir de su ingreso al cine cuando la crítica se aleja progresivamente del formalismo rígido de antaño y comienza a adentrarse en aquello que bajo el método estructuralista era desatendido o reducido a mero material intercambiable sobre el que no valía la pena detenerse. Si la crítica literaria feminista se vuelve, a partir de cierto punto, las más lúcida a la hora de pensar a Robbe-Grillet es porque las herramientas conceptuales de esta tradición se convierten en el medio ideal para analizar el funcionamiento malicioso de la obra, problematizar la ideología turbia de sus materiales, desentrañar las formas ambiguas con las que los contenidos son presentados, interrogando críticamente un tipo de lectura que Robbe-Grillet habría pergeñado a su medida para fines que nada tendrían que ver con los fines nobles antes declarados, ya sea la intensificación del placer del lector o la desconstrucción de los estereotipos culturales.

Si bien este punto de vista ético-político que el feminismo aporta no deja de ser externo a la obra y contradice los principios inmanentes defendidos por el autor, su inclusión se justifica porque revela toda una dimensión ambigua de los textos que la

crítica formalista francesa no solo menospreció en la interpretación de los textos, sino que protegió en forma involuntaria con su silencio, postulando consciente o inconscientemente un tipo de praxis sexista derivada de aquellas conclusiones esteticistas<sup>4</sup>. Sin embargo, la paradoja es que la crítica social feminista cumple aquí no solo un rol hermenéuticamente esclarecedor, sino que viene –con su señalamiento crítico– a intensificar y enrarecer, contra sus propias intenciones, una experiencia estética como la de Robbe-Grillet que tiende siempre el riesgo de plegarse narcisistamente sobre sí misma y perder tensión formal, volviendo a partir de tales lecturas extrañamente tangible toda una dimensión subjetiva, irracional, onírica, peligrosa y asocial presente en los propios textos del autor. Así planteado, el otrora placer en torno a las superficies textuales reivindicado por Robbe-Grillet parece de pronto utilizarse al servicio de encubrir otra experiencia más inquietante y contradictoria que aquella que parecía manifestarse en primer lugar. No obstante, esta segunda experiencia, lejos de ser un mero residuo inconsciente de aquel –como parece derivarse de los análisis de Hill (1984), Suleiman (1990) o Jefferson Kline (2008)–, se presenta de manera siempre sugerida o camuflada en los textos, como si estuviera, en algún punto, programada por el texto mismo, esperando agazapada a ser descubierta por el lector atento.

Es por ello que, a partir de algunos de los problemas hasta aquí planteados, el presente trabajo propone analizar *El año pasado en Marienbad* teniendo en cuenta esta doble dimensión de análisis: la lectura propuesta por Robbe-Grillet y su problematización ético-política por la teoría feminista. En este sentido, entendemos que esta aproximación no es exterior a la obra, sino que el propio film escenifica en su interior un drama hermenéutico que es a su vez encarnada por los personajes. Es decir, si bien el film de Resnais es considerado ampliamente como uno de los clásicos del cine moderno por la serie de innovaciones técnicas, estructurales y narrativas que introduce, no obstante, una dimensión problemática de aquel no fue del todo atendida por la crítica de cine o académica. En este sentido, nuestra lectura parte de la clásica lectura de Higgins sobre *Marienbad* como un film inconscientemente falocéntrico, en el que se contaría nada menos que la historia de una violación y su posterior encubrimiento. Sin embargo, nuestra hipótesis sostiene que Robbe-Grillet construye en forma deliberada un dispositivo ambiguo a los fines de subvertir maliciosamente todo conocimiento de aquel hecho, al punto de volver indecible e indecidible el posicionamiento autoral en torno a él. Nuestro trabajo se propone por lo tanto leer el cine-roman de Robbe-Grillet y la adaptación filmica de Resnais para analizar los modos en los que el primero complota inmanentemente para deslegitimar la figura autoral del segundo e introducir el desconcierto en el lector/espectador (al margen de las estrategias que el segundo utiliza a su favor para morigerar dicho impacto). De este modo, el trabajo busca re-caracterizar la poética de

---

<sup>4</sup> Hemos analizado anteriormente (Grossi, 2021) como la lectura interesada y parcial de Barthes terminó por invisibilizar toda una dimensión de la obra de Robbe-Grillet.

Robbe-Grillet considerándola desde el punto de vista del Mal, tal como Bataille la postuló: una experiencia soberana que, razón de su intensidad y su carácter transgresor, subvierte todo interés por la autoconservación, interrumpiendo así todo proyecto futuro por un instante que parece bastarse, feliz y angustiosamente, a sí mismo (Bataille, 2010, p. 26). Así planteado, lo estético revelaría sus poderes cuanto más entre en tensión con el orden ético-político al que no obstante pertenece.

#### ANTI-ILUSIONISMO Y FASCINACIÓN

Si bien “Sobre unas nociones perimidas” podía dar la impresión de que Robbe-Grillet rechazaba las historias (y así es quizás el modo en el que ampliamente se leyó aquel ensayo), asimismo este no permitía que olvidemos que no era la anécdota lo que recusaba, sino solo su “carácter de certeza, su tranquilidad, su inocencia” (Robbe-Grillet, 2010, p. 38). En este sentido, en las novelas de Robbe-Grillet la reaparición obstinada e inquietada de la fábula permite pensar otro tipo de afectación sobre la subjetividad del lector. Más cerca de la estructura ambigua de la fascinación que lo que su posición fríamente modernista podría llegar a sugerir, los relatos de Robbe-Grillet parecen evitar así caer tanto en los protocolos de identificación del realismo decimonónico como en el desinterés abstracto y vanguardista encarnado por los miembros de *Tel Quel*<sup>5</sup>. Sin embargo, la dialéctica de referencialidad y literariedad, efecto de realidad y anti-realismo que se materializa en las descripciones de sus propias novelas, adquiere otras implicancias desde el momento en el que comienza a incursionar en el cine. Lejos de una mera homologación de códigos narrativos de un medio a otro, la realización de films lo conduce a una serie de problemas inclusive más acuciantes que los que acontecen en el terreno de la literatura, sobre todo por el tipo de experiencia que el cinematógrafo en tanto dispositivo propicia a causa de las determinaciones tecnológicas y formales que parecen ligadas a su ontología. Es decir, las condiciones fenomenológicas-psicológicas del aparato de base (Baudry, 2016), la inmediatez objetual-icónica de la cámara (Adorno, 2006) y el devenir narrativo tal como se institucionalizó (Burch, 1995), parecen inducir a la imagen un carácter pseudo-hipnótico que dificulta, inclusive más enfáticamente que en la novela realista, la posibilidad misma de la distancia crítica:

Con las películas, encontramos por el contrario llevados a su paroxismo este contacto sensorial –y ya no solo sensible– de la obra y el hombre. Golpeando tanto la vista como el oído por la inmensa pantalla luminosa y sonora que penetra por todos lados el silencio del cuarto oscuro, con sus rostros tan grandes como las fachadas de las casas que confían sus secretos en murmullos atronadores, el cine ejerce un asalto tan fuerte y violento a los sentidos que la convierte en la más

---

<sup>5</sup> Para pensar las diferencias estético-políticas entre los escritores convencionalmente agrupados en el *Nouveau Roman* y aquellos con *Tel Quel* ver Ricardou (1971) y Britton (1989).

apasionante de todas las artes, y la más popular al mismo tiempo: la que en todos los círculos de nuestra sociedad suscita las discusiones más vehementes y las más irrazonables, la que también actúa sin duda más profundamente en nuestro inconsciente” (Robbe-Grillet, 2001, p. 92).

Por eso mismo, más allá de su carácter excitante, en el pasaje de la novela al cine se plantea para Robbe-Grillet una dificultad que contradice las afinidades estilísticas que muchos no demoraron en adjudicarle: la referencialidad del mundo que en la literatura es una conquista, el efecto ambiguo de un procedimiento trabajoso, en el cine es por el contrario una condena, algo que iría de suyo y del cual uno no podría desprenderse sin más sin ejercerle violencia. Es por ello que a la relación entre literatura y cine habría que abordarla de manera conjunta desde el punto de vista de la imagen atendiendo a las múltiples determinaciones que la intensifican o neutralizan, que la integran en un continuum vital indiferenciado o la vuelven una presencia disonante que amenaza con romper los lazos que nos sostienen a un cierto orden simbólico. Pensar el pasaje de la literatura al cine es por lo tanto dar cuenta de un uso específico de la palabra que no se reduce a las transposición de la formas convencionales de la voz en off, el monólogo y el diálogo de las viejas novelas<sup>6</sup>, sino detenerse en los distintos efectos sensibles que la imagen sonora produce sobre la imagen fílmica (determinando así el encuadre, la duración y organización del plano, la construcción espacio-temporal y el tipo de actuación dramática), en los nuevos re-encadenamientos narrativos y visuales que se generan a partir de ella (Comolli, 2010, p. 264). Es por eso que para alcanzar tal experiencia enrarecida sus películas hacen confluír dos movimientos en apariencia antitéticos: realizan una impugnación inmanente de los presupuestos ilusionistas de la imagen fílmica, la estructura narrativa y los mimetismos psicológicos-hermenéuticos del cine clásico, y a la vez lo hacen a través de un relato que, lejos de desdeñar el encanto seductor que provoca en el espectador, se adentra en sus peligros, en lo que tienen de envolvente y manipulador. La dialéctica de crítica y fascinación se entrevera así hasta los más profundo de cada uno de los elementos de los films.

Los primeros films de Robbe-Grillet pueden ser vistos por lo tanto como una serie de variaciones sobre un único tema: la tensión entre una dimensión narrativa y otra visual, entre una palabra que estructura las imágenes, que busca darle sentido al mundo, inducir interpretaciones sobre los objetos, conduciéndonos ladinamente menos a una certeza en torno a estos que a un estado de perplejidad que multiplica el deseo de saber y una imagen

---

<sup>6</sup> A partir de esto es que puede aclararse aquellas afirmaciones irónicas de Robbe-Grillet sobre que Rohmer y Truffaut “son escritores fracasados” o “novelistas que hacen películas”. Uno podría decir desde el punto de vista de aquel que estos se equivocan al menos dos veces: por un lado, porque erran en la elección del medio para desarrollar su arte, en tanto desaprovechan las especificidades técnicas del cine y por otro, porque piensan anacrónicamente inclusive como falsos novelistas, ya que filman desde la perspectiva del siglo XIX, como si las vanguardias de la novela nunca hubieran tenido lugar (Robbe-Grillet, 2001, p. 581).

que, resistiendo a los signos exteriores que buscan significarla, solo quiere ser contemplada en tanto tal, experimentada en su mero carácter superficial, más acá o más allá del sentido<sup>7</sup>. Si en forma esquemática se podría decir que el cine clásico malamente literario se desentiende del aspecto visual en pos de la fluidez de la narración, el experimental concentra todo el interés en la dimensión expresivo-plástica de la imagen a expensas de la articulación discursiva y el letrismo espectaculariza tal escisión bajo una forma todavía abstracta, los films de Robbe-Grillet vuelven tales dimensiones la materia problemática del propio relato. Es el discurso por lo tanto el que introduce la temporalidad, el conflicto, el movimiento en la inmanencia de la imagen: mientras la literatura puede disponer de una variedad de tiempos gramaticales para construir la historia, para establecer relaciones deícticas al interior de los acontecimientos, para marcar una transformación, un matiz o una posibilidad, en el cine por otra parte “lo que uno ve en la pantalla está sucediendo; lo que se nos da es la acción misma, y no un reportaje sobre ella” (Robbe-Grillet, 1961, p. 18). El objetivo entonces de Robbe-Grillet es desafiar ese carácter presentista de la imagen sin ceder a los símbolos visualmente tipificados por el clasicismo para designar el recuerdo, lo hipotético, el sueño, etc, introduciendo, por el contrario, el doblez, la divergencia, la vacilación en su interior sin que el aspecto superficial de la imagen cambie de aspecto. El cine debe por lo tanto superar el componente antiestético constitutivo del aparato técnico, trabajar en contra de la cámara, atravesar la aparente neutralidad del registro, saturando o contradiciendo, desplazando o contrapunteando la imagen para producir lo imaginario, para restituir una memoria (hecha de latencias, lagunas y supervivencias) a sus superficies. Es lo que sugiere Barilli cuando sostiene que, aun cuando Robbe-Grillet no busque producir un procedimiento cinematográfico análogo a los novelescos, su estética parece exigirle medios más abstractos y desmaterializados que los que parecen asociarse habitualmente al cine (1972, p. 210).

Extremando la hipótesis podría leerse en este sentido todos los films de Robbe-Grillet como el despliegue procedimental de dicho símil, como una lucha constante entre la serie visual y la sonora para imponer cada uno su propia lógica. Si uno hace un recorrido por sus primeros films puede comprobarse de hecho que varios de los convencionalismos utilizados para pensar el cine clásico (de la referencialidad de la

---

<sup>7</sup> Antes mismo de pasar al cine Robbe-Grillet ya elogiaba las innovaciones que este había traído a nuestras formas de percepción: “En la novela temprana, los objetos y los que servían de soporte a la trama desaparecían para dejar lugar a su mera significación: la silla vacía no era más que una ausencia o una espera, la mano que se posa sobre el hombro no era sino señal de simpatía, los barrotes de la ventana no eran más que la imposibilidad de salir... Y he aquí que ahora se ve la silla, el movimiento de la mano, la forma de los barrotes. Su significación sigue siendo manifiesta, pero en lugar de acaparar nuestra atención, ella está dada como por añadidura; incluso está de más, puesto que lo que nos llega, lo que persiste en nuestra memoria, lo que aparece como esencial e irreducible a vagas nociones mentales, son los gestos mismos, los objetos, los desplazamientos y los contornos, a los cuales la imagen ha restituido de una sola vez (sin proponérselo) su ‘realidad’” (Robbe-Grillet, 2010, p. 50).

imagen a la coherencia argumentativa, pasando por la unidad psicológica de los personajes) aparecen recusados por el uso específico que se le da a la palabra, por el modo en el que montaje se organiza en torno a ellas. El problema de la verdad de las imágenes, la reflexión en torno a su legibilidad, los efectos de verosimilitud que nos llevan a plantear relaciones de semejanza con la mitología inconsciente que tenemos sobre lo real y los procedimientos que tienden a disolver su apariencia, introduciendo la incertidumbre sobre lo que vemos, es por ejemplo uno de los ejes a partir de los cuales se estructura *Marienbad* (tanto en el cine-roman como en la puesta en escena de Resnais). Es decir, la discontinuidad progresiva entre la banda sonora y la visual hace vacilar las relaciones semánticas del film, como si el exceso de las palabras generara paradójicamente, no un aumento, sino una disminución en la significación y la comprensión del espectador. Sin embargo, aunque la utilización de las palabras introduzca mediaciones que funcionan como un meta-comentario crítico sobre la propia representación (y que podrían llevarnos a confundir a Robbe-Grillet con autores como Debord, el Godard maoísta o Farocki), este uso epistémico corre en paralelo con un montaje que conduce a la narración a ser algo más que la demostración de una tesis pseudo-brechtiana sobre los peligros emocionales de la identificación. Las estrategias discursivas por lo tanto no agotan ni disipan –como podría intuirse– las potencialidades de las imágenes y la fascinación que estas ejercen; al contrario: las estimulan de manera extraña. Es lo que comprendemos de forma oscura como producto de la lógica de los propios films del autor: la seducción que ejercen los valores plástico-pictóricos terminan por ser parcialmente refractarios a los intentos de aprehensión racional.

De allí que uno podría decir que más allá de las constantes distancias que buscan desbaratar la ilusión realista, hay en los films de Robbe-Grillet una belleza en los objetos, las locaciones, los personajes, en la composición plástica del plano que demandan una participación casi física. Quizá un cierto pudor teórico es lo que ha impedido asumir hasta qué punto esa atracción elemental es la causante de una fascinación que luego la sofisticación de los procedimientos formales vendría solo a legitimar culturalmente. Aun así, es la palabra, a pesar de todo, con su dinámica reticente o expansiva, monótona o proliferante, la que marca el ritmo del montaje y nos conduce a alejarnos o sumergirnos en la ficción. En última instancia, Robbe-Grillet nos ubica en una posición estructuralmente ambigua: asistimos a un discurso que se desliza a través de una dinámica de ofrecimientos y escamoteos que parecieran tener el fin de mantenernos extrañamente cautivos, con una rara mezcla de deseo e inquietud. El encantamiento de la palabra nos conduce por lo tanto a una zona decididamente peligrosa: desde el momento en el que nuestras capacidades hermenéuticas son apartadas por innecesarias (el propio Robbe-Grillet admite que la cuestión de la comprensión intelectual es, por último, menos importante que la participación sensual directa que tenemos con los textos [Fragola y Smith, 1992, p. 25]). nos entregamos con una relativa pasividad a la seducción superficial

de las imágenes; pero por eso mismo un drama subterráneo es proyectado de un modo intermitente e intenso en nosotros. No por nada Robbe-Grillet (2001) definió el *encantamiento* como el fenómeno del sentido que cambia, que hace vacilar y temblar todo tras de sí (p. 547).

Se vuelve imperioso por lo tanto adentrarse en la dialéctica contenida en la narración, en el doblez que opera en forma secreta en las estructuras audiovisuales de sus filmes, en el modo en el que el anti-ilusionismo riñe a cada momento con la fascinación. En este sentido la palabra, utilizada para señalar en forma constante el artificio, retiene no obstante algo de la lógica del fabulador o el seductor (no por nada uno de sus filmes más conocidos es *El hombre que miente*), al punto que podríamos afirmar que este las emplea no para ponernos a distancia como parecíamos intuirlo, sino para *acercarnos peligrosamente*: acto de persuasión que nos embelesa, incomoda y conduce hacia verdaderas zonas inexploradas. La impugnación por medio de las estrategias discursivas no se realiza por lo tanto con la finalidad última de anular las historias, suspender la ilusión realista y ponerle fin a la emoción que una cierta vanguardia ascética promulga, sino que por el contrario todos esos nobles procedimientos parecen estar al servicio de causas menos nobles. Los críticos, a pesar de ser sensibles a las perturbaciones misteriosas contenidas en *Marienbad* y la emoción que se deriva de él, han terminado por excusar la obra de su todavía dependencia narrativa, redimir inclusive sus momentos pueriles y justificar sus comentarios—como agudamente lo percibió Anzieu (1993)—“en función del primer sentimiento experimentado, el de la monotonía del relato, de la desinvestidura de la realidad, de la intrascendencia de los acontecimientos” (p. 287). Pero la consecuencia del primado de la desmitificación ideológica por sobre la seducción de la narración los lleva a desconocer la extraña economía en la que esta viene a insertarse; más aún: por el hecho mismo de desconfiar y expulsar tal afecto como un resto atávico del espectador común que ellos mismos han sido, es que ignoran la verdadera naturaleza del momento crítico que de manera tenaz defienden: encubrir y dejar que circule libremente el mal que en última instancia querrían conjurar.

#### MARIENBAD COMO PROBLEMA HERMENÉUTICO

Allí donde la crítica modernista se detiene es donde la lectura feminista de Higgins se adentra con el objetivo de revelar la duplicidad misteriosa de *Marienbad*. Ella parte de una inversión significativa en el modo de leer el film: dejar de verlo como la simple historia de una “persuasión”—como lo señalaron tempranamente Robbe-Grillet y Resnais— para comenzar a pensarlo sin rodeos como el de una violación y su posterior ocultamiento. La hipótesis puede parecer a priori extraña o infundada, ya que no coincide con la impresión general que deja el film o con la recepción histórica de este: si el motivo de la persuasión o seducción se vuelve verosímil es porque la palabra no parece perseguir la realización inmediata e imperativa de un deseo, sino que plantea un juego de puras

apariencias, una danza de avances y resistencias, de hipótesis y contra-hipótesis, un juego frívolo y sofisticado, melodramático y abstracto, onírico y misterioso, y cuyo final, amén de su carácter irresuelto, parece más cerca de afirmar el *happy end* que de señalar las consecuencias negativas que le esperan a quien se entrega en forma ciega al flujo hipnótico del discurso. Algo de ello sostiene Robbe-Grillet cuando afirma –para refutar irónicamente las lecturas comprometidas que rechazan el film por su aura decadente y su formalismo exangüe<sup>8</sup>– el contenido veladamente político del film: el hombre no hace otra cosa que romper a través de su palabra el hechizo que parece pesar sobre ese mundo cerrado y autosuficiente, ofreciéndole a la bella prisionera lo imposible, esto es, un pasado, un porvenir y una libertad allí donde el tiempo, la acción y la emoción dieran la impresión de haberse abolido (Robbe-Grillet, 1962, p. 13). Planteado en estos términos el film hace causa común con posiciones progresistas, recuperable tanto para una lectura marxista que vea en los habitantes inmóviles del hotel la alienación de una clase burguesa sustraída de las preocupaciones reales de la vida (y que la emparentaría quizás con *El ángel exterminador* de Buñuel estrenada solo un año después), como para una lectura feminista que perciba en el drama de la mujer censurada en su voluntad, inmovilizada y disputada por los dos hombres los signos de la sistémica opresión patriarcal. Sin embargo, uno no puede dejar de percibir que todas estas interpretaciones de Robbe-Grillet no son más que una coartada estratégica para volver asimilable el film allí donde por sus características formales pareciera generar incertidumbre o rechazo. En este sentido, el epitexto no hace sino introducir de manera deliberada el *mal-entendido*: el film que en efecto vemos se confunde con el que teóricamente deberíamos ver. No solo porque *Marienbad* está poblado de pequeños indicios de violencia (ruido de vidrios, zapatos rotos, salones de tiro, gestos de terror, fotos extorsivas, desconocidos que entran de improviso a habitaciones, etc) que lo enrarecen, sino porque la famosa persuasión del hombre termina por ser, a pesar de sus modos elegantes y sobrios, más incierta y comprometedora de lo que uno cree percibir en un inicio.

Higgins (1991), anticipándose a las posibles críticas, parte de la siguiente hipótesis: el hecho de que no se represente la violación de forma explícita acrecienta el conflicto del film y lo inscribe en una trama paradójicamente realista, ya que tal como ocurre en la realidad extra-cinematográfica, el crimen en sí no deja marcas concretas sobre el cuerpo, lo que vuelve difícil probar culpabilidades y obliga por lo tanto a tener que desplazar el problema de su verificabilidad al interior del proceso discursivo. Por eso “toda la película puede verse como una coartada: no como una referencia a una verdad pasada oculta, sino como la creación de una historia en el presente” (p. 308). En este sentido ella sugiere que habría que leer todo el extenso

---

<sup>8</sup> Robbe-Grillet (2001) recuerda risueñamente cuando en *Le Temps Modernes* un crítico sostuvo que “en un momento en que los argelinos son arrojados al Sena, me avergüenza haber dedicado tanto espacio a hablar de una película que parece poner todo el contexto histórico entre paréntesis...” (p. 261).

discurso de X como el intento de abstraer la violación en el plano de lo diegético, reescribirla discursivamente bajo la fachada de una historia pretérita y a su vez producirla en tiempo presente en el acto mismo de recordarla; pero por ello mismo la narración y el montaje audiovisual (descrito por la crítica, desde la que lo recusó a lo que lo elogió, como un elemento central, pero sobre todo como el principal causante de la “disonancia cognitiva en el espectador” [Sanchez Moreno, 2021, p. 92]) termina por ser ambiguamente solidario con el motivo del borramiento de la violación y quizás con la amplificación perversa de un extendido imaginario masculino que liga sexo a violencia, erotismo a muerte. No obstante, desde el momento el que solo podemos hipotetizar sobre el acto de violencia, ya que este no es nunca representado de manera directa, ya que nunca sabemos a ciencia cierta qué es lo que pasó el año pasado en Marienbad (o Karlstadt, o Friedrichsbad, o Baden-Salsa), y solo podemos reconstruirlo a partir de ciertos indicios materiales que se ofrecen de manera dispersa, esa hipótesis parece perderse en el vasto número de interpretaciones disimiles que la película habilita. Es lo que sostiene Robbe-Grillet cuando afirma que es irrelevante proponer una clave (ya sea psicoanalítica, fantástica o mítica) para suturar el enigma, ya que lo único que existe es lo que vemos materialmente, lo que está ocurriendo delante de la pantalla y que por lo tanto todo intento de ir más allá del significante termina por ser una mera *proyección subjetiva* del espectador. Pero tal renuencia enfática a la interpretación es –según Higgins– por cierto sospechosa, como si en algún punto Robbe-Grillet al alentar a quedarse más acá del significado y privilegiar la dimensión puramente sensible del film, trabajara en el ocultamiento deliberado de algo que no está dicho en forma explícita pero se intuye entre líneas. Higgins ve por lo tanto en los comentarios epitextuales en torno a la historia de seducción, que Robbe-Grillet afirma y la crítica luego repite sin más, precisamente una coartada suspicaz con la que los autores (Robbe-Grillet sobre todo, ya que Resnais parece mantenerse en una relativa ingenuidad sobre todo el asunto o seguir tímidamente las interpretaciones de aquel) hacen silencio sobre la violencia latente a lo largo del film, resignificándola de forma cómplice, diluyendo por ende la responsabilidad del agresor y volviéndola en el límite psíquicamente tolerable en la víctima. Sin embargo, tales afirmaciones extracinematográficas coyunturales serían irrelevantes, una interpretación entre otras, si no tuvieran su correlato formal a lo largo del propio film: las técnicas utilizadas para invisibilizar la violencia sobre la mujer en el mundo fáctico son equivalentes a las que se utilizan al interior de la ficción para volverlas ilegibles para el espectador (y por ende –concluye Higgins (1991)– su develamiento crítico en uno podría servir para conjurarlo posteriormente en el otro [p. 305]). En este punto preciso el ensayo de Higgins se vuelve sugestivo: ella hace foco en particular en el episodio enigmático en torno a la interpretación de la estatua del jardín, ya que allí se nos ofrece una duplicación interior que revela el *ethos* oculto de todo el film, no solo porque funciona

como una meta-reflexión abstracta sobre el cambio de paradigma hermenéutico del posmodernismo (sintetizado a la perfección por Sontag (1969) en “Contra la interpretación” teniendo sobre todo en mente a *Marienbad* [p. 19]), sino también porque se exhiben los modos en los que el propio film busca ser visto y pensado, enfatizando qué lecturas se privilegian y cuáles se recusan:

Voz de X: *Para decir algo, hablé de la estatua. Le conté que el hombre quería impedir a la joven que siguiera avanzando: había percibido algo un peligro, seguramente, —y con una seña detenía a su compañera. Usted contestó que era más bien ella quien parecía haber visto algo — pero algo, por el contrario, maravilloso — delante suyo, algo que señalaba con su mano extendida [...]*  
*Después usted me preguntó el nombre de los personajes. Le contesté que no tenía importancia. —Usted no compartía esta opinión, un poco al azar, creo...Pirro y Andrómaca, Helena y Agamenón...Entonces yo dije que igual podíamos ser usted y yo... (un silencio), o quienquiera que fuese (Robbe-Grillet, 1962, p. 84)<sup>9</sup>.*



Figura 1. Las estatuas de *El año pasado en Marienbad*<sup>10</sup>

El antagonismo entre X y A, que una lectura distraída puede saltarse sin más, se vuelve reveladora si se advierte lo que parece estar en juego: allí donde X lee en los gestos de la estatua masculina el señalamiento de una *prohibición*, de un límite que la mujer no debe traspasar, para A la estatua femenina ha visto *algo* ubicado más allá que merece la pena ir a ver a pesar de todo. Es como si el propio film alegorizara un secreto peligroso que el hombre se esfuerza en *proteger* y que la mujer quisiera de pronto *descifrar* a toda costa. Por eso cuando luego A propone nombres concretos para identificar a las estatuas, X rechaza su interpretación por considerarla arbitraria o porque parece clausurar el juego exegético; pero, como bien señala Higgins (1991), “sus sugerencias no son elegidas ‘al

<sup>9</sup> Nota bene: a fines prácticos utilizamos las citas del cine-roman para referir el dialogo del film, excepto que haya diferencias considerables entre ambos, en ese caso solo transcribiremos el de estos.

<sup>10</sup> *L'Année dernière à Marienbad*, dirigida por Alain Resnais, Largommentraje, Francia, Cocinor, 1961.

azar’, como testifica X; sino que cada una de las parejas es un caso de secuestro y violación” (p. 312). La resistencia a la interpretación y la postulación de una polisemia en potencia infinita (que Higgins caracteriza como unos de los elementos centrales de la estética posmodernista que *Marienbad* ayudó a construir) colabora así con las estrategias de ocultamiento de la violación, por lo que la supuesta indeterminación de las imágenes, lejos de ser un hecho neutral que permite la libertad interpretativa, comienza a cobrar la forma de una coartada sombría que multiplica los niveles de realidad a los fines de impedir reconocer la facticidad de los hechos. En este punto habría que pensar si el discurso hipnótico, contradictorio, irónico de X y el montaje asistemático que al parecer señalan modernamente el embuste e interrumpen todo flujo identificatorio no terminan, paradójicamente, por impedir que el espectador constele los elementos en una narrativa coherente, en una lógica causal y un verosímil psicológico que le permita descifrar el enigma. Dicho de otra manera: las técnicas modernistas que venían utópicamente a liberar al espectador de las capturas cómplices del arte realista, parecen terminar –a razón de su lógica de hermetismo y belleza– por oscurecer el contenido reprochable en lo ideológico; como si fuera en última instancia la propia distancia formal sofisticada la que bloqueara el reconocimiento al espectador y lo volviera insensible al sufrimiento desplegado ante sí. Uno podría imaginar quizás otro film que relatar la misma historia pero montada a la manera lineal de un drama o thriller psicológico: allí la violación elidida terminaría, a razón de la acumulación de signos en una dirección, probablemente por volverse evidente y suscitar como consecuencia una serie de emociones fuertes, incómodas incluso, pero al final relativamente tranquilizadoras para nuestras consciencia, en tanto la puesta en escena llevaría a definir en forma clara una posición moral ante el hecho; pero, en tal caso contrafáctico, el encanto misterioso que caracteriza a un film como *Marienbad* estaría arruinado. Es por ello que Higgins (1991) sostiene –siguiendo a la teoría del ‘poder narrativo’ de Chambers– que la idea del film como un relato en torno a la persuasión puede ser a pesar de todo pertinente, pero solo a precio de reemplazar la seducción amorosa sugerida en el plano del contenido por la propia fuerza enunciativa de la narración, por la capacidad de producir envolvimiento, por la suspensión problemática de la intelección que acontece en la sumersión fascinada (p. 315). No por nada Jefferson Kline (2010) plantea que el film, por sus propias características, se convierte en “un comentario notable sobre la relación de estas trampas psicológicas con el acto mismo de ver una película” (p. 99).

En este punto la cuestión del posicionamiento del film con respecto al contenido representado –la imposibilidad de decidir si el montaje encubre la violación o se erige de manera precisa en un meta-comentario sobre aquel encubrimiento– lo vuelven inclusive más apasionante. Interpelada por la ideología ambivalente de la *mise-en-scène* Higgins se interroga en esa dirección: “Quiero concluir preguntando si, por señalar ostentosamente lo que está ausente y por sus revisiones visibles, *Marienbad* puede llamarse una película liberadora, incluso una película feminista. No lo creo. El

posicionamiento del espectador en la película es consistentemente cómplice de la perspectiva narrativa de X” (Higgins, 1991, p. 318). A pesar de la duda inicial, ella sostiene que el film, al adoptar el punto de vista masculino, no solo relativiza la violación convirtiéndola en un simple “malestar” (es sobre todo el modo en el que personaje de X nombra al estado en el que se encuentra A) de que estaría más cerca de un drama histórico que de un crimen violento, sino que silencia por último la posibilidad de oír la versión de la víctima. Por lo tanto, el film lejos de desmitificar críticamente o de elevar a consciencia los problemas existentes en la realidad extra-cinematográfica solo vendría a meramente reproducirlos en otro plano. Así planteado la lectura de Higgins revelaría el inconsciente patriarcal que estructura en forma secreta el film, la imaginación misógina inconfesa de sus autores y el rol pasivo que estos le atributen al espectador.

Sin embargo, ¿no es el propio texto el que ofrece las propias herramientas que Higgins utiliza para producir la crítica, el que hace hablar a sus personajes de manipulación, fuerza y encubrimiento, el que en forma deliberada escenifica sus propios mecanismos de auto-impugnación, el que juega con los horizontes hermenéuticos del espectador precisamente por alejarnos y acercarnos a la vez, el que –como afirma Derrida (2017)– representando un “comportamiento hiperbólicamente falogocéntrico” no hace sino describir, exponer y exhibir aquello que en apariencia lo inculpa (p. 136)? Algo de ello puede leerse cuando al comienzo del film –antes mismo de que se nos presente a los dos personajes centrales– un grupo de anónimos en el hotel recuerda una historia que remeda de manera sospechosa a la que el propio texto nos va a narrar a continuación:

UN HOMBRE luego OTRO HOMBRE. (La primera frase es en voz en off al terminar el plano que antecede a la aparición del primer grupo): *¿No sabe usted esa historia?* (Cambio de plano, aparición del primer hombre que habla y de sus tres interlocutores: A, M y un comparsa.) *El año pasado no se hablaba de otra cosa. Frank le había hecho creer que era amigo de su padre y que venía para vigilarla. Era una vigilancia, extraña, desde luego. Se dio cuenta un poco tarde: una noche en que él quiso entrar* (La cámara se ha deslizado y ahora ya no vemos ni el grupo ni el personaje que habla, aunque oímos su voz.) *en su habitación, y con un pretexto, por lo demás, absurdo: pretendía explicarle los cuadros antiguos que allí, según él, se encontraban... ¡No había un solo cuadro en la habitación! Pero ella no cayó* (La cámara ha seguido deslizándose y ahora vemos el segundo grupo y el otro hombre que habla, cuyas palabras parecen enlazar con la frase del anterior) *en la cuenta, al principio* (Robbe-Grillet, 1962, p. 52).

Al narrar un caso anterior acontecido hace un año en torno a la historia de un engaño, el resultado de una vil manipulación, el lento y progresivo trabajo de un hombre para granjearse la confianza de una mujer y sorprenderla luego en su habitación, el propio film genera las condiciones, no para pensar que este ignora la economía discursiva maliciosa en la que se adentra, sino para señalar desde el comienzo su existencia problemática. Nos encontramos, mal que le pase a Higgins, en las antípodas del supuesto

gesto patriarcal inconsciente. No obstante, el razonamiento crítico que señala el momento deconstructivo en el propio film cae en el mismo vicio, pero invirtiendo el valor, de aquella otra que ve en él pura y simple ideología: recuperar y positivizar lo que da sino como pura ambigüedad. Quizás por eso mismo, por anticipar con precisión lo que vendrá, por jugar de forma ladina con la creencia del espectador, comenzamos a sospechar inevitablemente un cierto carácter irónico en el uso de tales escenas anticipatorias: solo quien está demasiado advertido teóricamente de las posibles derivas críticas de su recepción puede estar en condiciones de preverlas y ponerse a resguardo ante ellas, haciéndolas trabajar –en el límite– a su favor.

#### COMLOT INMANENTE

La situación se complejiza si, por ejemplo, se analiza al film y el cine-roman como un *único y gran dispositivo* (tal como lo hace Kogonada en su video-ensayo sobre los montajes alternativos de De Sica y Selznick en torno a *Estación Termini* [2013]), si se piensa en los pasajes, similitudes, diferencias y contagios que se establecen entre ambos, iluminándose de pronto las preocupaciones estéticas singulares de Robbe-Grillet y Resnais como resultado de las decisiones que cada uno toma ante los problemas que se presentan ante un mismo material. Si bien –como afirma Rosenbaum (2008)– ambos pertenecen a la misma generación, comparten un universo de referencias comunes y sus búsquedas estéticas parecen ser afines, puede sin embargo atribuirse a cada uno sensibilidades distintas (simbolizadas en la propia actitud de los personajes del film: mientras el sadismo de Robbe-Grillet lo emparenta al agresivo X, Resnais parece identificarse con la escéptica, y un poco masoquista, figura de A) que los llevan a decisiones formales claramente antagónicas. En este sentido puede pensarse toda la transposición de Resnais sobre el guion de Robbe-Grillet como un trabajo dedicado a atenuar y suavizar las aristas punzantes, peligrosas, asociales del otro. De hecho, la escena de la violación en este último (que el primero prefiere blanquear y purificar, al punto de literalmente llevar la imagen hacia una iluminación blanca que impide ver) pareciera a ponerle freno a la tan mentada ambigüedad, positivizar de forma concluyente la violencia e interrumpir el juego diseminante de las conjeturas. Sin embargo, el cine-roman de Robbe-Grillet considerado en forma autónoma no deja que olvidemos que su dominio no es estrictamente el de lo real, sino el de lo imaginario, lo que permite hacer de esa imagen brutal una pura posibilidad entre otras, una fantasía o una pesadilla, un *role play* perverso o el efecto de la auto-opacidad del deseo, que sobrevuela los fantasmas de ambos personajes, y que abre en definitiva la historia a un horizonte mucho más indefinido, y por lo tanto interesante, que lo que Higgins de manera unívoca postula. No obstante, el mérito de la lectura de ésta es precisamente volver verosímil aquello que antes solo se mencionaba de forma anecdótica o lateral en la crítica modernista, darle un marco conceptual que permita volver tangible en nuestras conciencias lo que antes solo

se aludía tímidamente y permitir atribuir por lo tanto responsabilidades éticas que pongan en suspenso el otrora juego formalismo o esteticismo inane. Aunque luego de su artículo se vuelva difícil afirmar la ambigüedad semántica de *Marienbad*, ya que inclusive la negación discursiva de la violación parece confirmar de manera indirecta la validez de su hipótesis, dar cuenta de la estructura manipuladora de X (“VOZ DE X: ¡No, no, no! (Con violencia:)... ¡Es falso!... (Más tranquilo:) No fue por la fuerza...Recuérdelo” [Robbe-Grillet, 1962, p.180]) la consecuencia involuntaria de su lectura es que la visibilización de la problemática, que debería ponerle un freno a un tipo de práctica patológica, no hace sino incrementar y actualizar la rareza del film, sustraerlo del mero juego posmoderno de los significantes y restituirle un aura extrañamente *maldita* a un film que era considerado el colmo de la fría elegancia.

En este punto, la omisión significativa que Resnais hace de la escena de la violación, puede leerse como el intento de morigerar, en el nivel de la trama, la influencia nociva de la estética de Robbe-Grillet, como si aquel quisiera evitar que este se convierta, por lo idiosincrático y absorbente de su imaginario, en una presencia amenazante para la propia autoría del film<sup>11</sup>. ¿Pero alcanza el borramiento de dicha escena para transformar de manera radical el guion, para que Resnais pueda atribuírselo sin más, para que pueda leerse –como hace por ejemplo Deleuze (2012) cuando divide las zonas de influencia de cada uno de los autores (pp. 141-144)– como un film sobre el funcionamiento de la memoria, para que pueda integrarse en forma armónica en su obra junto con los refinados y comprometidos films políticos que filmó antes y después de *Marienbad*<sup>12</sup>? No solo pareciera que no, sino que, al contrario, su alegorización sutil vía el montaje, que parece realizarse para evitar a su vez al espectador las consecuencias de un shock demasiado fuerte, no hace sino enrarecer todo el asunto, porque al final el film conserva la mayor parte de los gestos, palabras y escenas que terminan por conducirnos a la tan mentada violación, pero... sustrayéndola en forma misteriosa. Mirar por lo tanto el film estando

---

<sup>11</sup> Jefferson Kline (2008) sostiene que donde se más se percibe la apropiación y resignificación autoral de Resnais es en la inserción del título *Rosmer* en la cartelera teatral al comienzo del film allí donde Robbe-Grillet solo había dejado una referencia vacía (“por último, un cartel (igualmente enmarcado), que anuncia una obra teatral de título extranjero, sin ningún significado, y el resto del cual permanece ilegible, salvo, tal vez, un encabezamiento con letras más grandes: *Esta noche, única representación de...*” (Robbe-Grillet, 1962, p. 32). La breve alusión a la obra de Ibsen podría subvertir –a razón de la temática vagamente feminista de aquella, no solo por presentar una mujer emancipada sino porque es esta al final la que termina por imponer secretamente su lógica al hombre, la que lo conduce a su propia ruina– el guion heterosexista de Robbe-Grillet desde adentro, poniendo a la mujer masquista en dominio de la situación. La mera idea de que ambos autores puedan buscar sabotearse mutuamente y enviarse indirectas maliciosas a través de la propia puesta en escena nos fascina al punto que podemos inclusive poner en suspenso la pertinencia real de esas hipótesis (Jefferson Kline, 2008).

<sup>12</sup> Es preciso recordar que Resnais, tras realizar *Hiroshima mon amour*, quería no solo volver a trabajar con mujeres (se rumoreaba una posible colaboración con De Beauvoir o Sagan), sino hacer un film sobre Argelia. En comparación con aquellos proyectos, un film como *Marienbad* pareciera, desde aquel punto de vista, un impasse o retroceso.

advertido de la supresión de dicha escena es como mirar un film que uno sabe censurado por un régimen autoritario: miramos adivinando donde podría estar la escena prohibida y cortada, dotando de un aura turbia y equívoca a cada una de las situaciones. Paradójicamente es como si Resnais hubiera realizado de forma involuntaria, con la omisión de la famosa violación, de manera más precisa el deseo perverso de Robbe-Grillet de volver indecidible el caso de violación: el contenido circula de modo velado sin ser explícita y moralmente rechazado en su recepción. Siguiendo esta línea de razonamiento es que Anzieu sostiene que, si el lector termina irritado, persuadido que no hay nada que comprender en los textos de Robbe-Grillet, entonces el narrador ganó: “el lector no vio nada de lo que aquel quería ocultarle, al mismo tiempo que desplegaba los movimientos necesarios para la reconstrucción del drama que fue mantenido en secreto” (Anzieu, 1993, pp. 289-290). De allí que cuando Robbe-Grillet afirma que “sigue siendo posible que *Marienbad* no sea en absoluto la misma película para Resnais y para mí” (cit en Rivette y Labarthe, 1961, p. 14) uno puede sospechar que lo está en juego no es otra cosa que esto.

En una entrevista de la época Robbe-Grillet sostiene una frase enigmática, tomada de *El grado cero de la escritura*, con alcances más radicales que lo que podía sugerir el contexto ameno del dialogo o de lo que podía deducirse del propio Barthes: “Conocen la famosa frase: ‘*Larvatus prodeo*’. Avanzo enmascarado, pero mostrando mi máscara” (en Rivette y Labarthe, 1961, p. 18). El enmascaramiento de la narración, el distanciamiento pseudo-brechtiano vuelto sobre sí mismo se convierte así en un juego peligroso, en el que lector cómplice acaba por convertirse en víctima, precisamente por desconfiar con suficiencia, por asumirse por encima del embuste, por no jugar el juego de la narración. De allí que puede pensarse la estructura del film como un doble movimiento: este esconde un secreto, pero se regodea abiertamente en él, ostentándolo al punto de que nos ofrece signos parciales para que podamos reconocerlo; o mejor: como si aquel quisiera, no que lo aprehendamos, sino que lo intuyamos, que no podamos decidir sobre su realidad efectiva, que convivamos con su indefinición; pero en el proceso mismo de aquella vacilación, el contenido termina por comunicarse en nosotros en forma sensible. Es interesante en este punto notar lo que separa a Robbe-Grillet de otros escritores convencionalmente llamado malditos con los que podría asociárselo: por ejemplo a partir del análisis del uso deliberado que Genet hace en sus ficciones de personajes inmorales, situaciones abyectas y reflexiones sobre la felicidad en la desgracia, uno puede colegir que esto lo lleva a reivindicar de forma inequívoca el Mal, afirmar virtudes contrarias a los de la sociedad, oponerse en forma despreciativa a lectores que no pertenecen a su propio *milieu*, pero al hacerlo, invirtiendo meramente los valores de aquello que lo excluye, termina –tal como afirma Bataille (2010)– por transformar toda su aventura en una nueva moral, es decir un nuevo y alternativo Bien (pp. 176-185); por el contrario, el procedimiento de Robbe-Grillet es otro: parece

enunciar un contenido que sabe de antemano moralmente incorrecto, pero lejos de asumirlo como tal, trata de camuflarlo en forma irónica, para lograr la anuencia parcial del espectador y reírse a sus espaldas. Su posición deviene así infinitamente más perversa. Hay por ello mismo un placer en el engaño, en el producir discursos que finjan su propia condición, ya que parece sostener socialmente hipótesis bien pensantes que aseguren su circulación y que le permitan a la vez entregarse a oscuras pasiones privadas en el seno mismo de lo público. De allí quizás el rechazo vehemente o la extraña fascinación que se apodera del lector/espectador cuando consigue ir más allá del mero análisis formal y comprende el afecto que mueve el procedimiento: la certeza de haber entrado en intimidad con la intimidad farsante, impúdica, sádica del otro.

#### OBRAS CITADAS

- Adorno, Theodor (2006) [1966]. “Transparencias cinematográficas”. Trad. Breixo Viejo. *Archivo de la filmoteca*, N°52.
- Allemand, Roger (1997). *Alain Robbe-Grillet*. Seuil.
- Anzieu, Didier (1993) [1981]. *El cuerpo de la obra*. Trad. Antonio Marquet. Siglo XXI.
- Barilli, Renato (1972). “Aboutissement du roman phénoménologique ou nouvelle aventure romanesque”. En Jean Ricardou; Françoise Van Rossum-Guyon (ed), *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui. I. Problèmes généraux*. UGE.
- Barthes, Roland (1973) [1964]. “Literatura objetiva”, “Literatura literal”, “¿Resumen de Robbe-Grillet?”. Trad. Carlos Pujol. En *Ensayos críticos*. Seix Barral.
- Bataille, Georges (2010). *La literatura y el mal*. Trad. de Lourdes Ortiz. Nortesur.
- Baudry, Jean (2016). “Cine: efectos ideológicos del aparato de base”. Trad. Emiliano Jelicié y Fernando La Valle. En *La cámara opaca*. Cuenco de Plata.
- Blanchot, Maurice (1969). “La claridad novelesca”. Trad. de Pierre de Place. En *El libro que vendrá*. Monte Ávila.
- Britton, Celia (1989). “The Nouveau Roman and Tel Quel Marxism”. En *Paragraph*, Vol.12, N°1.
- Burch, Noel (1995). *El tragaluz del infinito*. Cátedra.
- Comolli, Jean-Louis (2010). “¿Qué palabra?”. Trad. Horacio Pons. En *Cine contra espectáculo. Seguido de Técnica e ideología*. Manantial.
- Dejean, Jean (2016). *Literary Fortifications*. Princeton Legacy Library .
- Deleuze, Gilles (2012). *La imagen-tiempo: estudios sobre cine II*. Trad. de Irene Agoff. Paidós.
- Derrida, Jacques (2017). “Esa extraña institución llamada literatura. Una entrevista de Derek Attridge con Jacques Derrida”. Trad. de Vicenç Tuset. En *BOLETIN*, N°18.
- Foucault, Michel (1996). “Distancia, aspecto, origen”. Trad. Isidro Herrera Baquero. En *De lenguaje y literatura*. Paidós.

- Fragola, Anthony; Smith, Roch (1992). *The Erotic Dream Machine. Interviews with Alain Robbe-Grillet on His Films*. Southern Illinois University Press.
- Genette, Gerard (2001). *Umbrables*. Trad. de Susana Lage. Siglo XXI.
- Grossi, Bruno (2021). “La belleza enigmática del fuego. Robbe-Grillet más acá y más allá de Barthes”. *Saga*, Volº2, Nº14.
- Higgins, Lynn (1991). “Screen/Memory: Rape and Its Alibis in *Last Year at Marienbad*”. En *Rape and Representation*- Columbia Press.
- Hill, Leslie (1984). “Robbe-Grillet: formalism and its discontents”. En *Paragraph*, Vol. 3.
- Jefferson Kline, Thomas (2010). *Unraveling French Cinema*. Wiley-Blackwell.
- (2008). “Double projection”. En *Artforum*.
- Kogonada (2013). “What Is Neorealism?”, videoensayo. En *Sight & Sound*. Disponible en: <http://kogonada.com/portfolio/what-is-neorealism>
- Morrisette, Bruce (1972). “Robbe-Grillet nº 1, 2... X”. Jean Ricardou; Françoise Van Rossum-Guyon (ed.) *Nouveau Roman : hier, aujourd’hui. 2, Pratiques*. UGE.
- Ricardou, Jean (1971). *Pour une théorie du nouveau roman*. Seuil.
- Rivette, Jacques; Labarthe, André (1961). “Entretien avec Alain Resnais et Alain Robbe-Grillet”. En *Cahiers du cinéma*, XXI (123).
- Robbe-Grillet, Alain (2010) [1963]. *Por una nueva novela*. Cactus.
- (2001). *Le voyageur*. Christian Bourgois.
- (1986) [1984]. *El espejo que vuelve*. Anagrama.
- (1972). “Discussion”. En Jean Ricardou; Françoise Van Rossum-Guyon (ed.) *Nouveau Roman : hier, aujourd’hui. 1. Problèmes généraux*. UGE.
- (1962) [1961]. *El año pasado en Marienbad*. Seix Barral.
- Rosenbaum, Jonathan (2008). “The Greatest Film Ever Made?”. En *Chicago Reader*. Disponible en <https://chicagoreader.com/film/the-greatest-film-ever-made/>
- Rybalka, Michel (1986). “Alain Robbe-Grillet: at play with criticism”. En Lois Oppenheim (ed.), *Three Decades of the French New Novel*. University of Illinois Press.
- Sanchez Moreno, Iván (2021). “Perdidos en Marienbad. Una interpretación psicológica del film ‘El año pasado en Marienbad’”. En *FILMHISTORIA*, Vol. 31, Nº1.
- Sollers, Philippe (1978). “Sept propositions sur Alain Robbe-Grillet”. En *Obliques*, Nº16-17.
- Sontag, Susan (1969). *Contra la interpretación*. Trad. de Horacio Vázquez Rial. Seix Barral.
- Stoltzfus, Ben (1985). *Alain Robbe-Grillet: The body of the text*. Associated University Presses.
- Suleiman, Susan (1990). *Subversive intent: Gender, Politics, and the Avant-Garde*. Harvard University Pres.



Esta obra está bajo licencia internacional  
Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0.