

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO  
FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES

RECREACIÓN DE LA IMAGEN: DEL CINE AL VIDEOCLIP.  
DE *EL AÑO PASADO EN MARIENBAD* A *TO THE END*

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:

LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN  
CON OPCIÓN EN PRODUCCIÓN

PRESENTA:

ANGELICA DEL ROCIO CARRILLO TORRES

ASESOR:

LIC. MARCOS ENRIQUE MARQUEZ PEREZ

MEXICO, 2007.



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos:

In the very first place I would like to thank to Mr.  
David Mould for giving me everything I needed to get myself clear.  
For trust in me even though I was no one, for making  
the best videoclip ever, for being my inspiration and of course for been  
my biggest personal hero.  
You've gave me the best gift ever. This is for and  
because of you.  
You rock David!

Al profesor Marcos Márquez y a la Doctora Lourdes  
Romero por apoyarme en todo momento, por confiar en mí, por dejarme  
atrapar un poco de su conocimiento y trasladarlo a mi mente, por ser tan  
pacientes conmigo, por enseñarme tanto y sobre todo por brindarme su  
hermosa amistad. Saben que sin ustedes esto no habría sido posible.

A las profesoras: Aída Luna por su cariño y apoyo,  
Maria Luisa López Vallejo y García por su amor al cine y Pilar Rico por  
ser tan entusiasta con mis ideas. A todas por dedicar parte de su valioso  
tiempo a leer mis locuras.

A mi familia, amigos y profesores de la Facultad de  
Ciencias Políticas y Sociales y del Seminario de Periodismo.

A los “inadaptados en una banca” por estar siempre  
conmigo y soportarme. Jamás creí encontrar más seres como yo.  
Los amo.

Au “cinéaste” pour m’ avoir prêté son *Marienbad*,  
pour m’ avoir rapproché à Resnais et Godard et pour me faire voir au-  
delà de la forme.

<b>Introducción</b> .....	3
<b>Capítulo 1</b>	
Recreación de la imagen: del cine al videoclip.....	8
1.1. Cine y videoclip.....	11
1.2. <i>El año pasado en Marienbad</i> , una introducción al discurso cinematográfico.....	16
1.3. <i>To the End</i> , una introducción al videoclip no tradicional.....	21
1.4. Un producto audiovisual en un nuevo contexto y en un producto diferente.....	24
<b>Capítulo 2</b>	
Análisis narratológico de <i>El año pasado en Marienbad</i> .....	28
<b>Capítulo 3</b>	
Análisis narratológico de <i>To the End</i> .....	59
<b>Capítulo 4</b>	
<i>El año pasado en Marienbad</i> vs <i>To the End</i> .....	73
4.1. Ritmo y duración.....	73
4.2. Sonido y música.....	89
4.3. ¿Quién narra en la película y quién en el videoclip?.....	93
4.4. La focalización, ¿tiene X la misma función en la película y en el videoclip?.....	94
<b>Conclusiones</b>	
La trampas audiovisuales.....	
<i>To the End</i> y <i>El año pasado en Marienbad</i> , el tiempo circular y sus lecciones.	96
Pasado y presente en la narrativa cinematográfica.....	
<i>To the End</i> , un producto de múltiples narraciones.....	97
Reconocimiento de un producto audiovisual en otro.....	100

**Anexos**

Anexo I. Relación de secuencias de <i>El año pasado en Marienbad</i> según el artículo de Manfred Engelbert “La identidad quebrantada: <i>L’Année dernière à Marienbad</i> ” .....	
Anexo II. Filmografía selecta de Alain Resnais.....	111
Anexo III. Videografía de David Mould.....	113
	115
<b>Bibliografía</b> .....	
	118
<b>Filmografía</b> .....	
	121

## Introducción

Esta tesis versa sobre el conflicto de la difusión de las imágenes audiovisuales, en concreto del cine y el videoclip. Estudiaré el tema de la recreación, reconstrucción y reinterpretación visual y sus consecuencias, así como el fenómeno de la traslación de un lenguaje a otro.

Ahondaré en el problema de la difusión mediante la recreación de secuencias de películas en videoclips, tomaré el caso del filme del francés Alain Resnais *El año pasado en Marienbad* (1961) que es recreado en el videoclip de la canción *To the End* (1994), interpretada por el cuarteto británico *Blur* ,y dirigido por el también británico David Mould.

El tema de la recreación de imágenes de películas en videoclips es altamente recurrente, existen varios casos entre los que se pueden nombrar el de *La naranja mecánica* de Stanley Kubrick, *Metrópolis* de Fritz Lang, *Jules et Jim* de François Truffaut, *Tan lejos, tan cerca* de Wim Wenders, etc. Muchos de estos casos se deben a alguna relación directa con las películas que recrean, es decir que pertenecen al *soundtrack* de la misma; no obstante, en casos particulares e interesantes, la recreación de la imagen proviene de razones no evidentes como es el caso de mi objeto de estudio.

En el momento en que decidí iniciar esta investigación como trabajo recepcional para la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación desconocía los motivos de David Mould para realizar el videoclip de la agrupación británica Blur, lo que sí era de mi conocimiento era que en ocasiones diversas este grupo musical había trabajado con grandes personalidades del cine y las artes como lo son: el cineasta Jonathan Glazer (*Sexy Beast*, *Chaos*, *Birth*) quien dirigió su video *The Universal* el cual recreaba la película *La naranja mecánica* (de Stanley Kubrick); el cineasta y videasta Julian Temple (*Tommy*, *The filth and the Fury*), quien dirigió el video *For Tomorrow*; o Damien Hirst, representante del arte de la descomposición y del arte farmacéutico conocido como uno de los artistas más importantes de los llamados Young British Artists, director del videoclip *Country House*.

El cine siempre me ha sido familiar tanto como lenguaje como forma de expresión. Desde que puedo recordar he mantenido una estrecha relación casi amorosa con el arte cinematográfico y así me fue posible conocer el trabajo de diversos cineastas y pude percatarme de mi predilección por la *Nouvelle Vague* francesa, especialmente por François Truffaut y sus compañeros fundadores de la publicación de *Cahiers du cinéma*.

Crecí viendo películas de Truffaut y enamorándome cada vez más de ellas. Conocí a otros miembros de la *nouvelle*: Louis Malle, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Eric Romher, entre otros, y finalmente me topé con la contracorriente de *Cahiers*: el *Nouveau Cinéma* y su máximo representante: Alain Resnais (realismo cuidadosamente indirecto), el cineasta considerado como el polo opuesto de Godard (realismo generosamente desordenado), según Christian Metz, teórico que en su libro *Ensayos sobre la significación en el cine* se encarga de apuntar las características de la cinematografía de los hombres de la *Nouvelle Vague*.

De Resnais, *Hiroshima mon amour* (1959) era mi favorita, hasta que conocí una obra hermosa llamada *El año pasado en Marienbad* (1961). Esta película es una obra abierta representante de la genialidad del manejo del tiempo y la memoria en la narrativa, y que por tanto, requiere verse más de una vez. Está basada también en un guión escrito por el gran Alain Robbe-Grillet, líder del movimiento literario conocido como *nouveau roman*. Resnais se separa del *cine de cineasta* del grupo de *Cahiers du Cinéma*, y apuesta siempre por el *cine de guionista* en el que se pretendía proporcionar diversos autores al producto cinematográfico entre ellos el escritor del filme y su director.

Alrededor del año dos mil llegó a mis manos un video llamado *Blur: The best of*, en el que encontré el videoclip dirigido por David Mould, titulado *To the End* en el que como ya mencioné se hace un homenaje a la película *El año pasado en Marienbad*, de Alain Resnais. El manejo de las imágenes correspondientes al filme de Resnais presentadas en el videoclip me resultó impresionante debido al parecido de la reproducción con el original. El cuidado y respeto por la estética de la película francesa hace parecer que el videoclip es el filme mismo.

De primera impresión pude reconocer que el videoclip puede convertirse en una excelente herramienta para difundir imágenes audiovisuales y acercar al público no especialista una película compleja como lo es la obra de Resnais. El videoclip presenta una síntesis del filme y como resultado obtiene representar el contenido del argumento de Resnais y Robbe-Grillet digerido y reinterpretado. Es ésta una de las premisas de mayor importancia de esta tesis, los productos audiovisuales que reproducen imágenes procedentes de otro audiovisual pretenden otorgar un nuevo lugar a ese producto del pasado en la contemporaneidad no simplemente para recordarlo sino para darle un nuevo significado, es decir actualizarlo. La actualización de *El año pasado en Marienbad* en *To the End* otorga también la actualización del público o el espectador

pues *To the End* informa de la existencia de una obra cinematográfica compleja procedente de 1961 y busca que el espectador comprenda que la modernidad en el cine no nació con Quentin Tarantino y su *Pulp Fiction*, sino con Resnais, la *Nouvelle Vague* y el *Nouveau Cinéma*.

Aunque es cierto que el videoclip surge como una necesidad comercial y que incluso hoy en día se considera como un anuncio ilustrativo de la canción y del cantante o grupo que interpreta la misma, existe también en los creadores de videoclip la búsqueda del medio como forma de expresión artística audiovisual y, desde sus inicios, algunos videastas lo concibieron de tal forma. Entre los directores de videoclip contemporáneos más sobresalientes se encuentra David Mould con su videoclip *To the End*.

La difusión es un fenómeno fundamental en el proceso de la comunicación y para entender al cine como lenguaje contemporáneo habría que conseguir una forma de vincular la cinematografía mundial con la cultura audiovisual de nuestros días y qué mejor forma que mediante el videoclip, un producto a la mano de todos debido a la inmediatez y accesibilidad de su medio de difusión: la televisión.

Pero esta tesis no trata únicamente de analizar la difusión del cine mundial por medio del videoclip, sino de cómo se logra hacerlo correctamente. El producto de Mould es fundamental porque representa un logro extraordinario de congruencia con la obra de Resnais: reconocemos a los personajes, escenarios, la narrativa de Robbe-Grillet y lo más importante encontramos *El año pasado en Marienbad* (1961) en *To the End* (1994).

Para ello habrá que comprender que el lenguaje cinematográfico es la base de la cultura visual, por tanto, lo es también de formatos posteriores al cine como el video: no podríamos considerarlos como fenómenos independientes. Debe tenerse en cuenta también que, a pesar de que el desarrollo del videoclip tiene un mayor auge en Estados Unidos y Europa, en nuestro país también ha surgido el interés de quienes se forman como comunicólogos o cineastas en convertirse en creadores de videoclip, por lo cual es un fenómeno que no se encuentra ajeno a nuestros intereses tanto en la investigación como en la producción. Asimismo sería extraordinario hacer crecer la difusión de las imágenes en la producción audiovisual en México a partir de un medio joven y considerablemente accesible como lo es el video.

Para las Ciencias de la Comunicación es fundamental conocer la forma adecuada de llevar un mensaje a su receptor y hacer que ese mensaje tenga efecto; por ello la importancia de la investigación plasmada en esta tesis que se ocupa de una nueva forma

de trasladar un producto audiovisual hasta un receptor pero de manera indirecta, por medio de otro audiovisual que ha reconstruido el primero para hacerlo asimilable para dicho receptor.

Es también de mi interés subrayar la trascendencia de un medio despreciado y minimizado como lo es el video digital que, en este siglo XXI, ha marcado la cercanía del estudiante de comunicación con los medios audiovisuales de manera que ni la televisión y mucho menos el cine habían permitido, por ser medios que requieren de un mayor presupuesto y que poseen formatos no tan accesibles para el alumno promedio.

De ahí pues la importancia del análisis de la recreación de las imágenes y su proceso de difusión basado en un trabajo de homenaje a la grandeza de la cinematografía mundial. Recrear una de las grandes obras de la cinematografía mundial no resulta tarea fácil, mucho menos si únicamente se cuenta con cuatro minutos y medio; llevar a la pantalla nuevamente aquellas imágenes que deslumbraron por su belleza estética, ya no en cine, sino en video y además de todo en un videoclip resulta aún más complejo.

El reconocimiento de la imagen requiere, desde luego, del conocimiento previo de la película, luego de encontrar en el videoclip los gestos característicos y más tarde buscar “la expresión que englobe todas las demás”<sup>1</sup>, como nos cuenta Gombrich en su libro *La imagen y el ojo*, pues “la percepción siempre necesita de universales. No podríamos percibir y reconocer si no pudiéramos seleccionar lo esencial y separarlo de lo accidental”<sup>2</sup>. El trabajo de recreación de la imagen de Mould es impresionante; se enfrenta a un largometraje de cine francés que rompió con la narrativa cinematográfica de la época, y a su creador: Alain Resnais, uno de los representantes fundamentales del *Nouveau Cinéma*. Mould logra la creación de un videoclip monumental y bello en el que inmediatamente reconocemos al personaje que en 1961 Delphine Seyrig, una de las actrices más trascendentes del cine francés, llevara a la pantalla, aunque interpretado por una actriz británica desconocida. El objetivo primordial de esta tesis es encontrar el camino seguido por el director del videoclip para conseguir los resultados mostrados en *To the End* que permiten reconocer en el videoclip la película de Resnais.

Parece difícil lograr en cuatro minutos la recreación de un pasado ficticio y fantástico y de múltiples posibilidades, (ya que la película de Resnais es una obra abierta a la interpretación), en donde las posturas físicas son propias únicamente de los personajes de *Marienbad* no así de los seres humanos reales, y donde cada uno de los

---

<sup>1</sup> Ernst Hans Gombrich, *La imagen y el ojo*, p. 110

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 100

emplazamientos de cámara son utilizados para darle al filme un ritmo aletargado que parece alargar la película hasta el infinito. *To the End* se apoya en el manejo del lenguaje cinematográfico imitando la fotografía del filme, cada encuadre del videoclip es idéntico a su imagen correspondiente en la obra cinematográfica, es decir: video y película funcionan como imágenes ante un espejo. Sin embargo, no son la misma cosa. Gombrich comenta con respecto a este asunto que “si fuera cierto que los dos...son idénticos, uno de ellos pudiera representar al otro, de manera que si uno resultase destruido podría construirse a partir de su homólogo...”<sup>3</sup>.

Las preguntas que deben responderse en esta tesis son: ¿cómo se logra la identificación de un producto audiovisual en otro de distintos contextos de tiempo y espacio?, ¿podemos identificar la película de Resnais en el videoclip de Mould a pesar del transcurso del tiempo, la diferencia de intérpretes, idiomas y lugares?, ¿nos cuenta en tres minutos y cuarenta y ocho segundos el videoclip lo mismo que la película en una hora y treinta minutos aproximadamente?, ¿cuál es la función del videoclip?, ¿por qué recrear una película?, ¿por qué *Marienbad*?

Mi interés no es solamente encontrar la relación entre *El año pasado en Marienbad* (1961) y el videoclip de *To the End* (1994), sino llevar a cabo, más adelante en mi vida profesional, una recreación de la imagen del mismo corte; mi objetivo profesional es realizar videoclips, después de obtener las respuestas a mis cuestionamientos, en los que se recreen secuencias de diversas películas, relacionando letra y música, con lo que alguna vez vimos en la pantalla cinematográfica.

---

<sup>3</sup> Ernst Hans Gombrich. *Op. cit.*, pp. 163-164

## Capítulo 1

### Recreación de la imagen: del cine al videoclip

En 1961 Alain Resnais, cineasta francés perteneciente a la escuela del *Nouveau Cinéma*, filmó una película llamada *El año pasado en Marienbad*, el guión de dicha cinta fue escrito por Alain Robbe-Grillet, miembro de la *Nouveau Roman*. La coincidencia en el nombre de autores y corrientes no es gratuita, pues ambos coinciden en el planteamiento de una nueva narrativa y apuntan también hacia el postmodernismo y la intertextualidad.

El tiempo, el laberinto, el eterno retorno, todos ellos plasmados en una obra que no pertenece a un solo dueño. Robbe-Grillet asegura que a él no le interesa el tiempo, pero es evidente que a Resnais sí. Y en el lenguaje cinematográfico de la década de los años sesenta las elipsis (saltos hacia delante en el tiempo de la narración) y los retrocesos (saltos hacia atrás en el tiempo de la narración) tomarían gran importancia y se convertirían en el sello personal del postmodernismo, de la convergencia entre pasado, presente y futuro.

Fue precisamente Resnais quien con su película *Hiroshima mon amour* marcó el inicio del postmodernismo en el cine, en dicha cinta aparece un personaje oriental asomándose por una ventana y lo que ve por ella es el futuro; es este el primer momento en que el tiempo abandona su curso lineal y lógico, para convertirse en un elemento más de riqueza en la significación del filme.

Expongo todo esto para explicar que Resnais, durante toda su carrera ha representado al tiempo como aparentemente nadie más podría concebirlo, *Hiroshima mon amour*, *L'année dernière a Marienbad* y la saga *Smoking-No smoking*, son prueba de ello.

Vivimos en una época en que prácticamente ningún producto cultural es independiente de otro, la intertextualidad o referencias a un elemento del pasado están presentes en todo, literatura, cine, música, etcétera. Cineastas como Jean-Luc Godard han sido capaces de incluir en una cinta secuencias de sus propias películas antes filmadas afirmando que reutiliza esas imágenes porque no podrían haberse filmado mejor. En *El domicilio conyugal* de François Truffaut encontramos una secuencia en la que los personajes *Antoine Doinel* y *Cristine Darbon*, interpretados por Jean-Pierre Léaud y Claude Jade respectivamente, miran en la televisión un programa cómico en el que se escenifica una parodia de *El año pasado en Marienbad*, En *¿Qué hora es allá?* de Tsai Ming-Liang que fue filmada en el año 2001

vemos una secuencia de la película *Los 400 golpes* (1959) de François Truffaut en la que el pequeño *Antoine Doinel*, Léaud nuevamente, roba una botella de leche. Casi al final de la película de Ming-Liang aparece el actor Léaud a sus cincuenta y tantos años sentado en una banca fuera de un cementerio en París personificándose a sí mismo.

Éstos son sólo algunos ejemplos de la intertextualidad en el mundo audiovisual; particularmente el del cine. El caso que estudio rebasa los límites del cine aunque permanece en el lenguaje audiovisual: se trata del videoclip, un medio joven y poco estudiado. En el videoclip *To the End* de la canción del cuarteto británico *Blur* dirigido por David Mould se recrean escenas de la película *El año pasado en Marienbad*. Probablemente se trata de un homenaje, al igual que los casos de Truffaut y Liang; lo interesante es descubrir qué elementos deben seleccionarse para que podamos saber que se trata de *Marienbad*. En este videoclip no está ninguno de los actores de *Marienbad*, no hay escenas originales de la cinta de 1961 y aún así encontramos la relación entre ambos productos.

El videoclip *To the End* consta de 100 escenas en las que los tres personajes de *El año pasado en Marienbad* (A, M y X) son representados por actores distintos a Delphine Seyrig, Giorgio Albertazzi y Sacha Pitoeff. Las locaciones tampoco son las mismas, el sonido y música son diferentes. En la película hay diálogos y parlamentos, en el videoclip sólo intertítulos. La película dura una hora y treinta minutos aproximadamente; el videoclip tres minutos y cuarenta y ocho segundos, el año de producción de la película es 1961, el del videoclip es 1994, la película la dirigió Alain Resnais, el videoclip es de David Mould. Las diferencias son evidentes; lo oculto es el parecido.

Es cierto que la letra de la canción *To the End* escrita por Damon Albarn guarda una relación con la cinta de Resnais, aunque ésta no es clara. La película es francesa y el videoclip es inglés. Los intertítulos del videoclip parecen coincidir con el subtítulaje en inglés de la película, aunque no son idénticos. En algunas de las escenas del videoclip aparecen elementos de más que no aparecen en la película, como el cuarto hombre en la escena del tiro al blanco.

La iluminación es fundamental para este análisis, pues aparentemente es el elemento que coincide en cada toma del videoclip con la película, así como el vestuario de A, el personaje femenino. Aunque desde el inicio de esta investigación pude deducir que el

vestuario utilizado en el videoclip es también similar al de la película, tampoco es exactamente igual.

El lenguaje cinematográfico, es decir, los encuadres y movimientos de cámara coinciden. De la repetición y frecuencia de aparición de las tomas dudé que coincidieran en todos los casos debido a la diferencia de duración de un producto y otro; además que la identificación de cada toma en el filme fue problemática ya que existen muchas escenas parecidas pero no iguales y resulta difícil identificarlas fácilmente.

Mi primera hipótesis es que el espectador puede reconocer la película *El año pasado en Marienbad* en el videoclip *To the End* porque ambos productos generan un mismo ambiente, iluminación contrastante y fotografía en blanco y negro, escenarios palaciegos, personajes mitificados, situaciones similares, posturas físicas similares y narración aleatoria en el tiempo por medio de repetición de escenas sin respetar la linealidad del tiempo.

Para encontrar los elementos que Mould, Albarn, o quien quiera que fuese el autor o la mente creadora del videoclip *To the End*, seleccionó y recreó para lograr homenajear y aludir a la película de Resnais hizo falta un estudio exhaustivo tanto del filme como del videoclip. Sobre todo fue necesario encontrar un modelo de análisis que permitiera una comparación entre lenguajes diferentes y que no se ocupara únicamente de la reutilización de elementos intertextuales de la literatura, sino también de la imagen. Para ello recurrí a la narratología, metodología que permite este tipo de análisis y que además es tan flexible como para permitir el análisis de ambos productos a pesar de sus importantes diferencias.

Me enfrenté a un director de videoclip poco conocido internacionalmente llamado David Mould de quien sólo el ingenio y la perseverancia hacen que se puede conseguir información a pesar de ser uno de los videastas más prolíferos e importantes del videoclip actual; estudié un videoclip titulado *To the End* que no ha sido programado con regularidad por los canales de videos en México, a Blur grupo musical autor de la canción *To the End* que no es muy popular en Latinoamérica y también a planteamientos teóricos complejos. Todos estos elementos enriquecieron la investigación y mi interés en ella.

En los apartados siguientes de este capítulo presento de manera individual los dos productos audiovisuales que componen los objetos de estudio de esta tesis, además de ofrecer una introducción a dos discursos distintos, el del cine y el del videoclip.

## 1.1. Cine y videoclip

El cine nace a finales del siglo XIX, su creación es la de un medio visual, nace separado del sonido. Poco a poco los avances tecnológicos hacen posible la aparición de la banda sonora y el cine mudo es rebasado en 1929 con la primera película sonorizada: *El cantante de Jazz*. El cine evoluciona poco a poco, surgen las vanguardias soviéticas con las que nace el concepto de montaje mismo que otorga al cine sus primeras bases teóricas gracias a Sergei Eisenstein. El neorrealismo italiano surge como respuesta a la Segunda Guerra Mundial, el cine pretende ser cada vez más realista, a finales de los años cincuenta en Francia se crea una unión de jóvenes interesados en el cine entre los que destacan François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol y Alain Resnais, nace la *Nouvelle Vague* o nueva ola y el *Nouveau Cinéma*. Películas como *Los 400 golpes* de Truffaut, *Sin Aliento* de Godard e *Hiroshima mi amor* de Resnais aparecieron en el horizonte e hicieron cambiar el panorama del cine mundial. El sonido ya no sería simplemente un acompañante del cine, sino que sería parte fundamental del mismo, el fuera de campo definido por Michel Chion como "...el sonido en el cine que es acusmático en relación con lo que se muestra en el plano, es decir, cuya fuente es invisible en un momento dado, temporal o definitivamente."<sup>4</sup>, tendría un papel preponderante en la representación del lenguaje cinematográfico en los filmes de la *Nouvelle Vague*, se trataba en realidad de una búsqueda de hacer menos evidente las respuestas para el espectador y se trataba de involucrarlo más íntimamente con lo que escuchaba y observaba en pantalla. El cine entraba en una de sus etapas más importantes tanto en la teoría como en la práctica. Es éste el periodo en el que me detendré, es evidente que la evolución del cine continúa después de la *Nouvelle Vague*, pero lo haré para situarnos en 1961, año de producción de *El año pasado en Marienbad* y debido a que es la corriente cinematográfica en donde podríamos situar a su director, Alain Resnais.

Sería inútil discutir si Resnais es parte o no de la *Nouvelle Vague*. Su cine tiene diferencias notables con los filmes de la corriente, como por ejemplo la presencia de varios autores, contrario a la teoría del *Auteur* propuesta por Truffaut y otros redactores de *Cahiers du Cinéma*. En esta concepción el director imprimía su sello personal en los filmes tanto como para reconocer al autor detrás de la obra, es decir cuando el espectador

---

<sup>4</sup> Michel Chion, *La audiovisión*, p. 75.

presencia un Godard sabe que la mente creadora de esa película es el famoso Jean-Luc, gracias a cierto estilo visual o a elementos característicos del cine de ese director. Aunque Truffaut y Godard no exigían que el director fuese el guionista si estaban convencidos de que los hombres de literatura no debían escribir los guiones cinematográficos, estos debían ser redactados por hombres de cine.

Por el contrario Resnais apuesta por la colaboración en sus filmes de grandes escritores como Marguerite Durás o Alain Robbe-Grillet. Otro miembro constante en el equipo de Resnais fue el gran fotógrafo Sacha Vierny, y en esas películas podemos reconocer el lente de Vierny o la narrativa de Robbe-Grillet y de Durás. Puedo afirmar que la mano de Alain Resnais en sus cintas también es reconocible, el tratamiento de los personajes, el emplazamiento de cámaras, el montaje, pero sobre todo el tratamiento del tiempo en el relato hacen de Resnais un cineasta característico y tan peculiar que su cinematografía no podría confundirse con la de ningún otro creador. Entonces quedémonos con el cine francés desde los años sesenta, particularmente con el *Nouveau Cinéma*, con Alain Resnais y *El año pasado en Marienbad*.

Es claro que Resnais era distinto del resto de los cineastas de la *Nouvelle Vague*, en realidad, Resnais era diferente de los directores de cine en general. Resnais mostró un gran interés por una instancia ajena al cine de su época: el teatro. La “puesta en escena” parecía superada por el nuevo cine que planteaban los del grupo de *Cahiers du Cinéma*, el cine se separaba del teatro y comenzaba un camino particular en el que desaparecía cualquier contacto con el montaje escénico del arte dramático. Resnais por el contrario decidió que el teatro era quien había dado vida al cine y que su relación era imposible de disolver, sobre todo porque era posible obtener resultados extraordinarios al combinar ambos mundos. Lo que Resnais obtenía al fusionar el teatro con el cine en realidad era una mezcla peculiarmente rara. El espectador reacciona ante un filme de Resnais como si se encontrara ante algo inusual en el cine: decorados teatrales, ritmo pausado y un constante viaje de ida y vuelta entre la realidad y la ficción. En este punto se encuentra otro de los elementos fundamentales para establecer la diferencia entre los cineastas de la *Nouvelle Vague* y Alain Resnais: su contacto con la literatura y la intertextualidad. Resnais trabaja con Marguerite Durás, adapta obras de Alan Ayckbourn y Henry Bernstein. Resnais parte regularmente de obras textuales ya existentes y las modifica para llevarlas a un medio distinto del papel: el

cine. Además, Resnais no busca la adaptación de obras comunes o con posibilidades cinematográficas, sino que se empeña en trasladar la literatura que le parece “imposible” concretar en el cine, con la excepción de sus trabajos con Durás y Alain Robbe-Grillet quien en realidad escribe para él. En cierta forma parece que Resnais toma fragmentos de lo literario como si fueran realidad y les agrega elementos cinematográficos que para él serían la ficción, es por ello que el resultado da esa sensación de extrañamiento como si existiera algo que no debiera estar presente en el relato, como si existieran múltiples realidades atrapadas en el espacio fílmico y que más allá de ese espacio no existiera nada más, como si los personajes de sus películas fueran seres reales atrapados en un universo paralelo de ficción tangible y palpable, como si la ficción fuera realidad.

Estas características permanecen constantes en la cinematografía de Alain Resnais, desde *Hiroshima Mon Amour*, (*Hiroshima mi amor*, 1959), su primer filme, hasta *Coeurs*, (*Placeres Privados en lugares públicos*, 2006) su último filme exhibido en México. Resnais nunca abandona esa “ciencia ficción” realista tan peculiarmente representada en *El año pasado en Marienbad*, Resnais muestra personajes que podrían ser seres pertenecientes al mundo cotidiano y real en situaciones temporales totalmente ajenas a la realidad. Así en *Smoking/ No Smoking* notamos que las relaciones humanas que plantea Resnais basado en Ayckbourn pueden sucederle a cualquiera, no obstante sería imposible que el tiempo real se detuviera y regresara para que los humanos cambiáramos nuestras decisiones a nuestra conveniencia después de conocer los resultados de nuestras acciones. Así el tiempo en Resnais no es real, no existe como lo conocemos, el tiempo en el cine de Resnais es la instancia creadora por excelencia, sin el extraordinario manejo de la línea temporal el cine de Resnais sería muy similar al del resto de los cineastas de la *Nouvelle Vague*.

Cabe aclarar que es Resnais quien hasta el día de hoy continúa realizando estas reelaboraciones literarias en las que no podemos hablar de un simple traslado del texto a la imagen, sino de una reconstrucción absoluta de forma y significado que ningún otro cineasta ha logrado con tanto éxito. La *Nouvelle Vague* y la teoría del *auteur* propiciaron el nacimiento del cine de Resnais, eso es inobjetable, Resnais es un autor y es uno que puede ser fácilmente identificado. En palabras de François Truffaut: “...hay películas de directores, películas de guionistas, películas de operadores, películas de estrellas de cine. En general, se puede considerar que el autor de una película es el director, y sólo él, aunque

no haya escrito ni una línea del guión, ni haya dirigido a los actores, ni haya escogido los ángulos de las tomas; guste o no, una película siempre refleja a quien firma su realización, y, en el peor de los casos,..., nos encontraríamos ante una película de un señor que no ha dirigido a los actores, no colaborado en el guión, ni decidido los ángulos. Aunque el guión fuera bueno, los actores estuvieran capacitados para actuar sin indicaciones y el operador fuera hábil, la película sería mala y, concretamente sería una mala película de un mal realizador”<sup>5</sup>. La teoría del autor presenta al cineasta por encima del resto de los personajes que intervienen en una producción cinematográfica, Resnais está claramente por encima de Robbe-Grillet en *Marienbad*, de Durás en *Hiroshima mon Amour*, de Ayckbourn en *Smoking/ No smoking* y no hablo de una superioridad en valor artístico sino como creador, como dueño de la obra. Las piezas literarias en las que Resnais ha basado tantos de sus trabajos sin duda alguna le pertenecen a cada uno de sus escritores, pero las películas que han resultado de esa inspiración tienen el sello Resnais y no podrían pertenecerle a nadie más. Alain Resnais es un cineasta único y no existe la posibilidad de encasillarlo en ninguna corriente cinematográfica, Resnais no pertenece a la *Nouvelle Vague*, las películas de Resnais solamente pueden clasificarse como pertenecientes a Alain Resnais.

A partir de aquí haré una pausa para introducir al videoclip y descubrir el nacimiento de la estrecha relación entre cine y videoclip. Es necesario también reconocer a otros cineastas que han otorgado al cine películas innovadoras especialmente en el aspecto del tiempo, entre ellos el gran Ingmar Bergman, Pierre Paolo Pasolini, Michelangelo Antonioni, y sobre todo Andrei Tarkovsky. En la actualidad existen cineastas herederos también de la estética y narrativa de Resnais, entre ellos el hongkonés Won Kar Wai (*Deseando amar, 2006*) el taiwanés Tsai Ming-Liang (*¿Qué hora es allá?*), el alemán Tom Tykwer (*Corre Lola Corre, En el cielo*), el francés Olivier Assayas (*Finales de agosto, principios de septiembre, Irma Vep*) y el inglés Christopher Nolan (*Memento, El gran truco*), quienes hoy en día son parte de una nueva generación de creadores preocupados por la ruptura de la linealidad del tiempo en el cine contemporáneo.

Es hora de asentar las coincidencias entre el cine y el videoclip, debo aclarar que me referiré únicamente al cine cuyas características pueden vincularse con el videoclip, pues sería difícil relacionar el cine de James Cameron con un videoclip así como sería difícil

---

<sup>5</sup> François Truffaut, *El placer de la mirada*, p. 15.

encontrar características cinematográficas en videoclips en donde únicamente aparece el cantante o grupo interpretando sus canciones en actuaciones y no existe ningún recurso creativo.

El cine cuenta una historia, tiene un relato con un principio, un desarrollo y un final, el videoclip nace como ilustración promocional de una canción y así lo señala Raúl Durá-Grimalt “mientras que el cine es un objeto de consumo cultural en sí mismo, el clip es ante todo publicidad de un disco y de un intérprete”<sup>6</sup>, el inicio de la relación entre el cine y videoclip se da en el nacimiento de un nuevo género cinematográfico que es el cine musical de *rock*, es aquel cine que tiene una relación íntima con la música en donde los personajes son estrellas de *rock* o personajes prototípicos que pueden identificarse con la cultura musical *rock*, *punk* y *pop* (entendiendo *pop* como popular no como plastificado), ejemplos de este tipo de cine son *Rebelde sin causa*, *A Hard Day's Night*, primera película que llevó al cine a The Beatles en 1964 o *Tommy* de Julian Temple que llevó la ópera rock del grupo británico The Who al cine. A partir de este momento las compañías discográficas entienden el impacto de las estrellas de la música en la pantalla y así nace la idea de concebir pequeños audiovisuales que acompañen el sencillo promocional del cantante o grupo para llevarlo ya no sólo a la radio sino también a la televisión. En 1960 la cultura pop tiene un gran impacto en la sociedad, en el arte ya eran conocidos Andy Warhol, Keith Haring y Roy Lichtenstein, quienes desde la década de los cincuenta habían acercado la cultura popular a donde nunca se habría pensado que llegaría, en la música gracias a The Beatles y su fama mundial se creó un interés global por la música pop y nace el auge de los íconos *pop-rock*, en el cine la rebeldía de los franceses de la *Nouvelle Vague* y de los ingleses del *Free Cinema* causan revuelo también entre la juventud, es entonces cuando la televisión entra en pleno auge y se convierte en la mejor herramienta para crear ídolos de la cultura pop, es justamente aquí en donde nace el videoclip.

Así gracias a Richard Lester (*A Hard Day's Night*) y Julian Temple (*Tommy*, *The Filth and The Fury*) nacen los clips musicales, y con su nacimiento llega también su división entre los videoclips meramente publicitarios o ilustrativos y los videoclips de contenido o inteligentes. Es evidente que cineastas de la época incursionarían en la creación de videoclips, en el caso de Julian Temple hoy en día sigue realizando videoclips, su lazo con

---

<sup>6</sup> Raúl Durá-Grimalt, *Los videoclips*, p. 31.

la música es fuerte, así como es el caso de cineastas como Milos Forman (*Taking Off, Man on the Moon*), Michael Winterbottom (*24 Hour Party People, 9 songs*) o Todd Haynes (*Velvet Goldmine*), quienes han llevado al cine películas biográficas musicales y también algunos que están vinculados con la cultura pop y la psicodelia de los años sesenta como es el caso de Forman.

En la actualidad el fenómeno se ha invertido, los videastas se convierten en cineastas, es el caso de Jonathan Glazer (*Sexy Beast, Birth*), Michel Gondry (*Eterno resplandor de una mente sin recuerdos, La ciencia del sueño*), Jonathan Dayton y Valerie Farris (*Little Miss Sunshine*), Chris Cunningham (*Constantine*), Spike Jonze (*Adaptation, Being John Malkovich*), entre otros. Además el cine toma prestado algunos elementos del videoclip e incluso llegamos a encontrar lo que parecieran videoclips insertados dentro de algunas películas como en *Millions* de Danny Boyle en donde la canción *Hysteria* del grupo Muse aparece acompañando una secuencia completa de la película sin que exista ningún corte a la canción, o en *Triciclo* de Tran Anh Hung en la que podemos observar una especie de videoclip homenaje a la canción *Creep* de Radiohead, en donde la película es sonorizada hermosamente con esta canción entera en una de las secuencias más trascendentes del filme. Curiosamente los videoclips creados originalmente para las cadenas televisivas de estas canciones: *Hysteria* (la versión estadounidense, porque la versión británica protagonizada por el actor Justin Tereoux es interesante) y *Creep* son bastante malos, si en su lugar se hubiesen utilizado como videoclips los fragmentos de las películas antes mencionadas seguramente habrían sido clips elogiados por la crítica y el público.

Así el cine y el videoclip han demostrado su estrecha relación y probablemente hoy podemos hablar de dos medios hermanados que comparten elementos para enriquecer el uno al otro. El ejemplo más claro de esto es el videoclip que consiste en la reconstrucción de una película, como es el caso de *To the End* de David Mould, de esto hablaré en el apartado 1.5.

## **1.2. El año pasado en Marienbad, una introducción al discurso cinematográfico**

“*El año pasado en Marienbad*...desaparece cualquier referencia temporal y geográfica para dar paso a un universo estrictamente abstracto y etéreo. Si, por una parte, “el año pasado”

corresponde a 1929 sólo sobre la suposición de que fue el único de este siglo que heló en pleno verano, los personajes son meros signos algebraicos –A, M y X- integrados en una ecuación de múltiples variables. La anécdota en la cual se ven inmiscuidos es simple pero incierta: en el marco de un castillo (¿o es un asilo psiquiátrico?), rodeado por un jardín de formas geométricas, un hombre (¿o es la muerte?) encuentra a una mujer acompañada por su marido (¿o es su hermano?) y afirma haberla conocido (¿o quizá lo inventa porque ella lo niega sistemáticamente?) un año antes en Marienbad; insiste en su seducción con absoluta vehemencia hasta que consigue que ella le acompañe en su huida de aquel lugar”<sup>7</sup>. Así define Esteve Rimbaut la película *El año pasado en Marienbad* de Alain Resnais: un verdadero laberinto. Me parece que no hay mejor presentación para esta cinta, y es la prueba de la confusión mental que crea el relato de Resnais y Robbe-Grillet en el espectador. Rimbaut también llama a *Marienbad* cine de ciencia ficción, lo cual podría alertar al futuro espectador para abrirse a la posibilidad de una diégesis no realista, y acercarse así con mayor avidez al cine de Alain Resnais.

Regularmente la estructura de un filme no representa ningún reto para el espectador, éste puede “leer” fácilmente los acontecimientos de sus héroes de la pantalla grande. En 1959 un grupo de franceses ávidos de innovar se entregaron a la aventura de crear una nueva narrativa, desafiar los cánones tradicionales de la linealidad y probar que la mente humana no trabaja en línea recta. Aparecieron como principales movimientos artísticos y sociales tres grupos. En la literatura el grupo denominado *Nouveau Roman* encabezado por Marguerite Duras y Alain Robbe-Grillet y en el cine dos vertientes peligrosas el *Nouveau Cinéma* y la *Nouvelle vague*, los primeros encabezados por Alain Resnais y los segundos por Jean-Luc Godard, Claude Chabrol y François Truffaut.

El cineasta Resnais, aliado con el escritor Robbe-Grillet se propusieron mostrarle al mundo una película conformada por las extraordinarias mentes laberínticas de sus creadores. Uno imaginó el mundo del otro, uno en palabras, el otro en imagen y sonido. El filme sería una obra abierta, el espectador tendría la oportunidad de interpretar a su gusto y decidir el futuro de sus personajes. Se trataría también de un laberinto del tiempo, no habría un antes y un después, la línea del tiempo se fragmentaría como un rompecabezas imposible de reconstruir. El título de la película fue *El año pasado en Marienbad*.

---

<sup>7</sup> Esteve Rimbaut, *El cine francés 1958-1998*, pp. 125-126.

Alain Robbe-Grillet es uno de los más grandes representantes de la literatura moderna, al igual que Resnais comparte una visión muy peculiar sobre el tratamiento del tiempo y el espacio, la narración de Robbe-Grillet sigue la misma estructura del laberinto que he mencionado antes. El *Nouveau Roman* (nueva novela) propuso un cambio sustancial en el universo de las letras y tuvo una trascendencia mundial que llegó hasta grandes escritores como Jorge Luis Borges y Carlos Fuentes quienes sin los textos de Robbe-Grillet no serían tan singulares como lo son. La colaboración de Robbe-Grillet con Resnais tuvo tanto impacto en el cineasta como en el escritor, pues Robbe-Grillet incursionaría en el cine como director un año después del rodaje de *El año pasado en Marienbad*. Su obra debut fue *L'Immortelle* y posteriormente filmaría siete películas más entre las que se encuentran: *Trans-Europ Express* (1966), *L'Homme qui ment* (1968), *L'Eden et après* (1970) y *La Belle Captive* (1982). Robbe-Grillet no continuó su carrera como cineasta pues llevar al cine sus obras literarias no era nada fácil, además decidió ocuparse de las letras y no de las imágenes, ese trabajo ya lo hacía bastante bien Resnais.

La dupla de los dos Alains provocó que una verdadera revolución en el cine, cabe aclarar que el texto de *El año pasado en Marienbad* escrito por Robbe-Grillet nació como un encargo de Alain Resnais y nació como guión, nunca fue una novela y si el lector se interesa por conseguir la publicación debo advertirle que se topará con un guión cinematográfico y no con un relato literario. Este hecho facilitó el trabajo de adaptación pues el mismo Robbe-Grillet incluye en su texto indicaciones visuales que Resnais debía considerar, desde luego que el cineasta decidió darle un toque distinto a la obra y las indicaciones del guionista no fueron aplicadas al pie de la letra por Resnais.

*El año pasado en Marienbad* como texto es una obra compleja, sin embargo es posible seguirlo, sin embargo en el audiovisual la constante repetición de imágenes crea una dificultad mayor que el texto y por tanto el guión de Alain Robbe-Grillet *El año pasado en Marienbad* no es tan complejo como la película de Alain Resnais *El año pasado en Marienbad*. Aclaro que es necesario comprender la complejidad de los textos literarios de Alain Robbe-Grillet escritos como novelas para comprender lo novedoso de la película de Resnais, antes nadie se había atrevido a desafiar las leyes del tiempo de la manera en que Robbe-Grillet y el resto de los escritores de la *Nouveau Roman* lo hacían y en el cine no

existía la posibilidad del juego del tiempo fragmentado al extremo antes de Alain Resnais y su *Marienbad*.

En *El año pasado en Marienbad*, la película, resulta casi imposible hablar de relatos singulativos, definidos por Gerard Genette como “contar una vez lo que ha ocurrido una vez... Esa forma de relato, en que la singularidad del enunciado narrativo corresponde a la singularidad del acontecimiento narrado, es evidentemente, la más corriente...”<sup>8</sup>, así como el relato singulativo es el más común resulta difícil creer que en el cine de Resnais existieran este tipo de relatos. Por lo general en *El año pasado en Marienbad* el tiempo se encuentra en constantes elipsis y retrocesos. El espectador no es el único que ve, pues el relato es focalizado (la focalización refiere al punto de vista) en ocasiones por un personaje y después por otro, pero no sólo eso, sino que se cuentan distintas versiones de un mismo hecho y no de manera sucesiva: lo que un personaje recuerda en una secuencia puede ser desmentido secuencias más adelante por un relato focalizado por otro de los personajes.

La película en su totalidad puede ser considerada como un relato repetitivo, pero a la vez iterativo, porque suponemos que el círculo de *El año pasado* se vive cada año, además cada vez que un hecho es narrado en repetidas ocasiones no es narrado de la misma forma, por lo tanto no se repite sino que vuelve a contarse pero focalizado por alguien más. Probablemente en el filme no se presentan todas las versiones ni todos los momentos en que sucedieron los acontecimientos de esos años pasados que debe suponerse que existieron.

El sonido es un elemento primordial de la cinta de Resnais, debe considerarse como el punto nodal para el esclarecimiento de la relación de hechos que narra el filme. Desde el inicio la voz de X acompañará al espectador siendo él su guía, si miente o dice la verdad está a consideración de aquel que observa desde fuera el relato. Lo que dice X será siempre lo que piensa X, no quiere decir que sea lo que deban recordar o creer el resto de los personajes. X es entonces el gran narrador de *El año pasado en Marienbad* y el narrador extradiegético del filme es la cámara, aunque no funciona así todo el tiempo pues la cámara también tiene una función subjetiva pues muestra los recuerdos y puntos de vista tanto de X como de A.

---

<sup>8</sup> Gérard Genette, *Figuras III*, p. 173.

Resnais decide que va a darle el beneficio de la duda a sus tres personajes principales, entonces permite que de pronto sea A quien en imágenes cuenta lo que recuerda, por esto imagen y audio resultan contradictorios, mientras que para X sus encuentros con A son placenteros y agradables, para A se trata de asaltos terribles que perturban su estancia en el hotel.

Por lo anterior, *El año pasado en Marienbad*, se convierte en un verdadero producto audiovisual en el que ambos elementos, sonido e imagen trabajan en conjunto para lograr la convivencia múltiple de distintos personajes que piden a gritos dar su versión de los hechos, dejando en el espectador la tarea más difícil de todas, decidir quién dice la verdad.

El relato fílmico del cine de Resnais y en particular de *El año pasado en Marienbad* difiere del relato convencional, las pausas y efectos de vacío en la película así como el ritmo lento provocan una actitud de rechazo en el espectador similar a las reacciones ante los filmes de Andrei Tarkovsky que hacen pensar al espectador común que se trata de un lenguaje lento y aburrido y que es producto del descuido de su creador, cuando en realidad estas son cualidades estéticas que ambos directores buscan para romper con las formas convencionales de representación. La mimesis o imitación de la realidad está muy lejos de interesar a Resnais pues con su cine él prefiere brindar al espectador distintas posibilidades para observar su obra, dejarlo ser partícipe de su creación, el ritmo y duración de los secuencias son parte de la diégesis de sus filmes, en el mundo fílmico de Resnais los personajes se mueven con lentitud y parecen carentes de vida, esa es la diégesis de *El año pasado en Marienbad*, así que Resnais busca que el espectador sea consciente de que lo que está observando es una obra de ficción no una imitación de la realidad: “la impresión de realidad que nos proporciona el film no se debe en absoluto a una fuerte presencia del actor, sino, muy por el contrario, al débil grado de existencia de esas criaturas fantasmáticas que se agitan en la pantalla, incapaces de resistir a nuestra constante tentación de investir las con una realidad de la ficción (noción de diégesis), con una realidad que sólo proviene de nosotros, de las proyecciones e identificaciones que se mezclan en nuestra percepción del film”.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Christian Metz, *Ensayos sobre la significación en el cine*, p. 27.

### 1.3. *To the End*, una introducción al videoclip no tradicional.

“Creo que el video, como todo en los años ochenta, es un medio muy ecléctico, recoge ideas de lo que se ha hecho en otras épocas, explora el pasado y los otros medios, cine, publicidad, las formas tradicionales de filmar música. Su fuerza proviene de la mezcla de todos los elementos que le son externos”.<sup>10</sup> La opinión de Julian Temple antes citada es una muestra de la naturaleza del videoclip que ya explicaba en el apartado 1.2, el videoclip siempre parece estar tomando prestados elementos a otros medios y es por ello que su riqueza audiovisual es amplia. No obstante, debo señalar que no todos los videoclips son de esta naturaleza, algunos son simples grabaciones directas del grupo o cantante interpretando sus canciones en concierto, algunos otros presentan propuestas simples que no aportan grandes innovaciones ni al espectador ni al medio, pero esos no son los videoclips de los que me interesa contarles. Aquí haré una presentación de lo que me he aventurado a nombrar el videoclip no tradicional.

Desde 1946 ya se vislumbra el surgimiento del videoclip, en Estados Unidos con los *soundies*, pequeños aparatos tragamonedas que se ocupaban de mostrar fragmentos de películas musicales<sup>11</sup>; y en Francia, a principios de los sesenta, con los *scopitones*, aparatos similares a los *soundies*, pero con mejor definición y menos peso, los cuales sí proyectaban películas hechas exclusivamente como ilustración de una canción. En la creación de estos productos audiovisuales participó el cineasta Claude Lelouch.<sup>12</sup>

A finales de los setenta y debido al desencanto de la música disco y el punk surge en el Reino Unido el new wave, un género musical cuyo foco de atención era la imagen de los miembros de las bandas, su objetivo, aunque aparentemente trivial, era manifestar el cambio hacia la nueva década dejando de lado el corte melancólico y agresivo de los punks, supliéndolo por el optimismo pop y colorido del new wave.<sup>13</sup> Es con esta corriente que el videoclip nace tal como lo conocemos en nuestros días.

En agosto de 1981 nace en Estados Unidos el primer canal de televisión destinado únicamente a la programación de videoclips: MTV, cuya primera transmisión fue el

---

<sup>10</sup> Julian Temple en: *El arte del video. Introducción a la historia del video experimental*, p. 132.

<sup>11</sup> Raúl Durá-Grimalt, *op. cit.*, p. 25.

<sup>12</sup> *Ibidem*, pp. 28-29

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 63

videoclip *Video Killed the Radio Star* (El video mató a las estrellas de la radio) del grupo *Buggles*, nombre que alude al desplazamiento de la radio de su lugar hegemónico en la difusión musical debido a la aparición del video y desde luego del videoclip. Posteriormente surge en Inglaterra el canal *Music Box*, bajo el mismo concepto.<sup>14</sup>

Ya en la década de los noventa surge, también en el Reino Unido, el *britpop*, movimiento musical interesado por la búsqueda de una intelectualización de la música *pop* encabezado por estudiantes de arte que integraban las bandas musicales. El *britpop* se promueve como conjunción cultural preocupada por la difusión de la cultura europea, y por los cambios políticos de la Gran Bretaña, debido a su simpatía con el entonces recién fortalecido Partido Laborista. El *britpop* abrió el paso a una nueva generación de distinguidos videastas que, a la par de la nueva propuesta musical, buscaron una nueva forma de expresión audiovisual en el videoclip. Algunos de estos videastas se convirtieron en cineastas en la primera década del siglo XXI, entre ellos Jonathan Glazer, Michel Gondry y Chris Cunningham, como ya lo había mencionado, otros se mantuvieron en el medio del videoclip para profundizar en el tratamiento y creación de géneros del videoclip que podían ser explotados de formas muy interesantes. Éste es el caso de David Mould quien se ha especializado en el videoclip conocido como pastiche, es decir “citar un texto sin el afán de romper con él, sino de mantener una relación de homenaje. Puede ser un estilo propio de una época, un texto en específico o bien un género narrativo”<sup>15</sup>. Mould ha tomado diversos ejemplos de la cinematografía mundial y los ha llevado al videoclip, reconstruyendo casi a la perfección secuencias y fragmentos de películas logrando una identificación casi inmediata para aquellos que conocen el precedente y si no lo conocen ha conseguido despertar la curiosidad en aquellos espectadores que sospechan que tal videoclip debe tener un referente previo. Desde una película de Won Kar Wai hasta el estilo narrativo y visual de Wim Wenders, Mould se caracteriza por su minuciosidad en la reproducción. Mould, quien en la década del nacimiento del *britpop* era un joven videasta graduado en Bellas Artes por la Universidad de Hull en Inglaterra, comenzó su carrera en el medio del video con clips para grupos como Salad, Terrorvision y precisamente Blur, los creadores e intérpretes de *To the End*, canción para la que Mould debía realizar un

---

<sup>14</sup> Ibidem, pp. 87-88 y 91.

<sup>15</sup> Ignacio Pérez Barragán, *Estética de la comunicación en los videoclip*, p. 104.

videoclip. Como ya habían trabajado juntos en 1992, la relación entre Mould y el grupo era estrecha, por lo cual David tenía cierta libertad para entregar una propuesta arriesgada a Blur. Mould había decidido realizar un videoclip homenaje de la cinta *El año pasado en Marienbad* de Alain Resnais. Para Mould el trabajo no resultaba nuevo, pues su tesis de licenciatura fue sobre el postmodernismo en la televisión, así que tenía un amplio conocimiento de la recreación o reproducción de un producto audiovisual en otro diferente; pero para Blur, era la primera vez que se arriesgaría el grupo en presentar un videoclip no convencional en su carrera, aunque no tenía mucho que perder pues era aún una banda muy joven. El resultado fue uno de los videoclips más comentados de esta banda aunque no de los más premiados. A partir de *To the End*, la mayoría de sus videoclips se mantendrían dentro de la categoría de no convencionales. Como ejemplos de esto se encuentran los ya mencionados videoclips *Country House* y *The Universal*, dirigidos por Damien Hirst y Jonathan Glazer respectivamente, o *Charmless Man* dirigido por Jamie Thraves, en donde podemos ver al actor francés Jean Marc Barr y *M.O.R.* dirigido por John Hardwick en el que se muestra un homenaje a las películas de Bruce Lee.

La recreación de secuencias, es decir, la utilización, inspiración o alusión de fragmentos audiovisuales previamente creados presentes en la elaboración de un producto audiovisual totalmente nuevo y diferente, no es algo exclusivo de la actualidad; sin embargo, sí se ha convertido en un fenómeno frecuente a raíz del surgimiento del *britpop* pues este género musical deja asomar una obsesión por el cine recreado en el videoclip, haciendo evidente el gusto y las preferencias de la clase media intelectual de Inglaterra. Grupos como Texas, Pulp y Oasis también han mostrado su interés por el cine en sus videoclips; el caso de Blur es el más evidente de todos.

La intelectualización de la música pop en el Reino Unido quizá sea uno de los factores más definitorios para esta búsqueda incesante de la integración de las cinematografías mundiales con su música e imagen, quizá apunte a la necesidad de la redifusión de productos culturales por parte de los videastas, también puede tratarse simplemente de un síntoma más de la postmodernidad o la necesidad de vestir un producto como arte, todo esto resulta muy interesante y son respuestas con las cuales pude toparme durante el transcurso de creación de esta tesis, aunque mi objetivo fundamental tiene que ver únicamente con el proceso de selección y reconstrucción, estas aristas forman parte de los

resultados de mi investigación y considero importante incluirlas pues son las bases para futuras propuestas que espero sean tan satisfactorias como lo ha sido este trabajo.

#### **1.4. Un producto audiovisual en un nuevo contexto y en un producto diferente.**

“Esta re-evaluación de objetos creados en los medios para producir nuevos objetos, en sí mismos, parecen no ser distintos de algunos elementos del arte postmoderno. También demuestra un cambio hacia el énfasis en la nueva televisión y el cine que abandona la fórmula del contenido y la dramatización para convertirse simplemente en objeto y el estilo”<sup>16</sup>. La existencia de una obra artística, sea de la naturaleza que sea casi siempre está expuesta a reinterpretaciones y actualizaciones, el paso del tiempo permite a los expertos en pintura, por ejemplo, encontrar características que antes no habían sido señaladas de algunas obras como sucede con la investigación plasmada en el artículo “La Gioconda en México”<sup>17</sup> en el que los autores señalan peculiaridades acerca del robo de la obra de Leonardo Da Vinci en 1911 las cuales habían sido ignoradas en la época en que se cometió el delito pero que en la actualidad representan hallazgos trascendentes para la historia misma de la pintura. El arte pictórico está expuesto también a otro tipo de reconstrucciones, por ejemplo podemos observar la silla de la habitación de Vincent Van Gogh retratada por el mismo pintor holandés o en la versión del británico David Hockney, la catedral de Rouen retratada por Claude Monet a distintas horas del día, y muchos ejemplos más, en el caso del cine existen reproducciones como los llamados *remakes* que significan una nueva versión de una película previamente realizada como es el caso de *El cielo sobre Berlín* o *Las alas del deseo* y *Tan lejos, tan cerca* de Wim Wenders cuyo remake fue titulado *Un ángel enamorado*, o *La sirena del Mississippi* de François Truffaut, cuyo remake fue la película *Pecado Original*. Una pintura en otra pintura, una película en otra película, parecen reproducciones coherentes, pero intentemos reconstruir el cuadro *Luz blanca* de Jackson Pollock en una película, expresemos lo que Pollock expresó en su lienzo en un producto audiovisual, entonces el reto de la recreación parece mucho más complicado.

---

<sup>16</sup> David P. Mould, *Television and Postmodernism*, p. 22. (Traducción de Angelica Carrillo)

<sup>17</sup> Marcos Márquez y Angelica Carrillo, “La Gioconda en México” en *Espejismos de Papel*, pp.13-48.

La recreación de *El año pasado en Marienbad*, una película en *To the End*, un videoclip, parece ser tan complicado como el reto planteado en el párrafo anterior. Se trata de dos medios distintos, el cine y el video, su duración su proceso de creación y sus objetivos son distintos, la pregunta es: ¿para qué realizar esta reconstrucción? Mi respuesta a esa pregunta es: para trascender los límites de un medio y llevar el producto referido hasta el alcance de un público distinto. En definitiva, la propuesta parece tentadora: tomar un audiovisual existente, observarlo, estudiarlo, y entenderlo; moverlo de su contexto y significado original para trasladarlo a un nuevo lugar, ya no como el objeto primero sino como uno totalmente nuevo. Continuemos con el ejemplo de Pollock, supongamos que es necesario explicarle a un adolescente las técnicas pictóricas de Pollock como el *dripping* o el *action painting*, queremos que entienda que en la pintura de Pollock no hay que reconocer figuras sino percibir la acción del cuerpo humano sobre un lienzo. Ahora supongamos que ese joven entiende el videoarte pero no comprende la pintura, entonces tomemos una cámara, llenemos de pintura a algún actor o colaborador, coloquemos un lienzo en el piso y hagamos que dicho personaje se deje caer sobre el lienzo impregnándolo con la pintura colocada sobre su cuerpo, filmémoslo y enseñémosle ese video al joven amante del videoarte, quizá así este pueda comprender la pintura de Pollock, tal vez no, pero por lo menos habrá logrado un acercamiento a la técnica de Pollock. Algo similar es lo que sucede con *El año pasado en Marienbad* y *To the End*, algunos jóvenes podrán no sentirse identificados con el cine de Alain Resnais, puede que hasta afirmen no comprenderlo o que no les gusta, mostrémosles *To the End* y notaremos cómo su percepción e interés cambia. ¿Es esta una razón suficiente para realizar la recreación de un audiovisual en otro? Puede ser. Desde luego que las recreaciones, reproducciones o reinenciones de un objeto existente no existen únicamente por una razón como esta y habría que insistir en que la cultura del *collage* o el eclecticismo hacen cada vez más constante la presencia de elementos intertextuales en casi toda obra creativa. Vivimos en un punto en el que negar la influencia de factores externos en la creación artística sería ridículo, Oasis suena a The Beatles porque son su inspiración, las pinturas de Rothko resultan parecidas a las de Malevich porque parten de ideas similares, y los *emos* se parecen a los *punks* porque son la versión ligera de los mismos.

La idea de la recreación de imágenes o productos audiovisuales tiene que ver sobre todo con el interés del autor de la reconstrucción en el referente, en la mayoría de los casos es porque existe una necesidad de compartir con el espectador los gustos e intereses del involucrado, sobre todo como una especie de respaldo de autoridad. En el caso del videoclip *To the End* funciona de esta manera, porque traducir *El año pasado en Marienbad* para adolescentes británicos amantes de la música pop parece un intento por parte de Blur para decirle a sus seguidores “hey, sí, hacemos música pop, pero eso no quiere decir que sea carente de contenido”. Éste es el planteamiento que los miembros del *britpop* querían demostrarle a una Inglaterra necesitada de desahogo: la música y sobre todo la música popular también puede educar al pueblo. La interacción entre artistas, diseñadores, músicos, actores, cineastas y políticos en el Reino Unido hicieron aún más evidente la cultura postmodernista, pues lo que antes parecería un absurdo ahora parecía ser lo más normal. Por ejemplo, en 1996 durante la premiación de los *Brit Awards* (premios a la música británica) Noel Gallagher (líder de la banda Oasis) pronunció el siguiente discurso: “Hay siete personas en este lugar que están haciendo algo por los jóvenes de este país: Yo, este chico (refiriéndose a su hermano Liam), *Bonehead*, *Guigsy*, Alan White, (el resto de los miembros de Oasis) Alan McGee (colaborador de Oasis) y Tony Blair (en ese momento candidato de *New Labour* (Partido Laborista) para convertirse en Primer Ministro del Reino Unido). Así que si quieres hacer algo di: ¡Tony Blair es nuestro hombre! ¡Poder para la gente!”<sup>18</sup>. La Gran Bretaña atravesaba un momento de ruptura con el pasado de magnitudes estratosféricas, las artes plásticas con los *Young British Artists*, la música con el *britpop* y la política con *New Labour*; El Reino Unido se transformaba en la *Cool Britannia*. Esta idea de la accesibilidad de los videoclips es particularmente bien ilustrada por Julian Temple quien opina: “Me interesan los videos musicales porque permiten conectar con una audiencia masiva. Su audiencia no es elitista o restringida y te permiten utilizar y explorar ideas provocadoras”<sup>19</sup>. Así David Mould a través de *To the End*, la recreación de *El año pasado en Marienbad*, logró acercar el filme de Resnais a generaciones que de otra manera probablemente no se hubiesen enterado siquiera de la existencia de dicha película. Es importante subrayar que *To the End* es creado en 1994 año en que el *britpop* tocó la cima

---

<sup>18</sup> Noel Gallagher en: John Dower, *Live Forever*, 28:24 a 38:50. Passion films para BBC, Film Council.

<sup>19</sup> Julian Temple, *op. cit.*, p. 132

de la música a nivel mundial y el mensaje de reintegración de la cultura y la política en la música *pop* era una propuesta seria. Hasta el día de hoy la Gran Bretaña no cuenta con un movimiento cultural tan importante como lo fue el *britpop* en los años noventa; no obstante, algunos personajes principales de aquel movimiento de la *Cool Britannia* continúan vigentes y siguen alimentando los vínculos interculturales y el Reino Unido es todavía una de las naciones con mayor producción de bandas de *rock* y *pop*.

En los siguientes capítulos 2 y 3 presento los análisis narratológicos de *El año pasado en Marienbad* y de *To the End* con los cuales pretendo ayudar a comprender el proceso de descomposición y recomposición que sufre una obra al ser reconstruida. El capítulo 4 presenta los resultados de los análisis antes mencionados y señala el descubrimiento de los cambios sufridos por *El año pasado en Marienbad* en *To the End*, sus diferencias, similitudes y logros de la recreación. Además, expongo y compruebo en el mismo capítulo que la narratología es también una metodología adecuada para el análisis del videoclip. En el capítulo 5 presento mis reflexiones y conclusiones obtenidas como resultado de la investigación de esta tesis. Presento como apéndice la relación de secuencias de *El año pasado en Marienbad* según el artículo de Manfred Engelbert “La identidad quebrantada: *L’Année dernière à Marienbad*”<sup>20</sup> como una alternativa para el lector, la videografía de David Mould para que el lector pueda conocer, si así lo desea, el resto del trabajo del director de *To the End*, así como la bibliografía y fuentes de consulta que utilicé en el desarrollo de esta tesis.

---

<sup>20</sup> Manfred Engelbert “La identidad quebrantada: *L’Année dernière à Marienbad*” En: *Cien años de cine, una historia del cine en cien películas. Volumen 3: 1945-1960, hacia una búsqueda de los valores*, pp 456-457.

## Capítulo 2

### Análisis narratológico de *El año pasado en Marienbad*

Si partimos de la idea que el filme *El año pasado en Marienbad* es una recreación del mito griego de Ariadna y el minotauro o Toro de Minos en el que Teseo, hijo de Poseidón o Egeo, ayuda a Ariadna a escapar del laberinto y del Minotauro liberándola y haciéndola su esposa, encontraremos que esta es la historia de la que surge el relato del filme de Alain Resnais y así mismo descubriremos la fuente de los nombres de los personajes de la cinta *El año pasado en Marienbad*: A=Ariadne, M=Minotauro y X=variable de ecuación algebraica en donde A es el personaje interpretado por Delphine Seyrig, M el supuesto esposo interpretado por Sacha Pitoëff y X, Giorgio Albertazzi, sería el amante que acosa a A. En la película nunca escuchamos los nombres de los personajes principales, sólo los de un tal Anderson, no obstante, en el guión cinematográfico escrito por Alain Robbe-Grillet publicado en 1961 se señala que los roles principales son A, M y X y Robbe-Grillet asegura que simplemente fueron nombrados así por comodidad ya que son personajes sin nombre<sup>21</sup>.

El objetivo de este capítulo es presentar los resultados del análisis narratológico al que sometí el relato de la película *El año pasado en Marienbad*, para ello, fue necesario dividir la película en secuencias bajo el criterio de esta autora, además he respetado en principio que en una secuencia cinematográfica podemos cambiar de espacio en el que acontecen los hechos, siempre y cuando se mantenga un hilo conductor de los mismos.

Divido y analizo por secuencias porque así es como el espectador, y en este caso el lector, se enfrenta al producto, va descubriendo los secretos: no es justo darle los secretos desde el principio, él querrá sorprenderse.

El análisis narratológico se lleva cabo a partir de los planteamientos de Gérard Genette y de la evolución de los mismos hacia el relato cinematográfico formulados por André Gaudreault y François Jost en su libro *El relato cinematográfico. Cine y narratología*.

Para comenzar presentaré el análisis de cada secuencia del filme y posteriormente plantearé un análisis para la totalidad de la película como unidad.

---

<sup>21</sup> Alain Robbe-Grillet, *L'Année Dernière à Marienbad*, pp. 14.

### **Secuencia 1. Créditos iniciales: música como en el final.**

La música da inicio al círculo, se encuentra en el primer plano sonoro y sale, la imagen muestra intertítulos con los créditos principales de la película.

### **Secuencia 2. Créditos parte 2: voz *off* de X, descripción en imagen del hotel.**

La pantalla continúa en gris y los créditos en letras del mismo color lo que origina que apenas pueda diferenciarse la forma del fondo. Sobre el crédito del guionista Alain Robbe-Grillet entra la voz casi imperceptible de X, interpretado por Giorgio Albertazzi, acompañada de música que impide la escucha de la voz del personaje. Al terminar los créditos, la cámara emprende un recorrido por los techos del espacio fílmico, la voz del personaje baja su nivel y parece casi inaudible, puede hablarse de una auricularización interna primaria, se trata de una escucha acusmática, pues no puede identificarse el origen de lo que se escucha, ni la música, ni la voz de X. El relato en voz en *off* de X es la súplica de un hombre atrapado en un lugar sofocante, el hotel barroco y lujoso parece carecer de vida. Repetición de palabras y frases, X repite constantemente el mismo suceso, su camino a través del hotel que lo mantiene atrapado intentando conquistar lo que más desea: A, interpretada por Delphine Seyrig.

El relato sonoro es en esta secuencia repetitivo, se cuenta varias veces lo que sólo ha sucedido una vez, al menos en la historia. Pero el relato, *El año pasado en Marienbad*, plantea que los acontecimientos suceden una y otra vez como si los personajes estuvieran atrapados en un tiempo circular o sagrado del cual no se puede escapar como se plantea en *El mito del eterno retorno*: “Todo recomienza por su principio a cada instante. El pasado no es sino la prefiguración del futuro”<sup>22</sup>, por eso X dice: *en el que avanzaba una vez más*, una vez más, pues ya había sucedido, cuántas veces, cuántos años, eso aún no ha sido descubierto.

La focalización es interna y fija, pues X narra lo sucedido, es su propia experiencia. Mientras X narra una y otra vez su caminata por el hotel barroco, la cámara pasea por el hotel y lo describe, intenta coincidir con las narraciones de X, pero lo que aparece en

---

<sup>22</sup> Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno*, p. 86.

pantalla no es lo mismo que cuenta X. Existe un espacio sugerido, es decir, los techos que observamos definitivamente pertenecen a una construcción que los acompaña, se muestra una porción del espacio para no dejarlo todo en evidencia, no es un plano secuencia, hay cortes. Durante el transcurso del filme se descubrirán las proporciones de aquel hotel *inmenso, lujoso, barroco*.

En esta secuencia el narrador es homodiegético por esto entendemos que participa como actor en la obra que cuenta, está presente y es parte de la diégesis. X funciona como segundo narrador después de ese “gran imaginador” que es el cine por sí mismo.

Entre los elementos hipertextuales del filme se encuentra un intertítulo que funciona en realidad como indicador. Es el anuncio de una obra de teatro titulada *Rosmer* colocado en uno de los corredores del hotel, el espacio fílmico de este relato. *Rosmer* parece la abreviatura de *Rosmerholm*, obra de Henrik Ibsen relacionada con la construcción narrativa de la *Nouveau Roman*, corriente a la que pertenece el autor del guión de la película; y es ahí, en esa representación de la representación, en donde se suscita la secuencia siguiente.

La voz de X se ha convertido en murmullos solamente, pasó al plano de sonido ambiental o elemento del decorado sonoro, perteneciente a una individualización de la escucha, como si el espectador se hubiese alejado de aquel lugar en el que X habla.

El relato visual continúa en pausa, tomas descriptivas del hotel, la voz de X regresa al primer plano, los hechos suceden en un espacio distinto pero la voz permite mantener la continuidad de la secuencia.

De pronto, el discurso de X cambia, ya no es el relato repetitivo de la descripción del hotel, ahora parece dirigirse a alguien más.

*Los pasos del que avanza son absorbidos por las alfombras tan densas, tan espesas, que ningún ruido se escucha ni siquiera para el que avanza por los largos pasillos, por los salones y las galerías de esa construcción de entre siglos, ese hotel barroco, lujoso e inmenso. Los pasillos interminables llevan a otros. Silencioso y desértico, repleto de adornos de madera, esculturas, paredes pintadas, grandes espejos de marcos negros, columnas, marcos esculpidos de las puertas, puertas, interminables, galerías, pasillos transversales que desembocan en salones. (Hasta aquí sobre los créditos iniciales) La losa de piedra sobre la que avanzaba una vez más, a lo largo de esos pasillos, de esos salones, de esas galerías, en esa construcción de otro siglo, hotel de lujo, inmenso, barroco... Los pasos del que avanza son absorbidos por las alfombras tan densas, tan espesas, que ningún ruido se escucha ni siquiera para el que avanza por los largos pasillos, por los salones y las galerías de esa construcción de entre siglos, ese hotel barroco, lujoso e inmenso. Los pasillos interminables llevan a otros. Silencioso y desértico, repleto de adornos de madera, esculturas, paredes pintadas, grandes espejos de marcos negros, columnas, marcos esculpidos de las puertas, puertas, interminables, galerías, pasillos transversales que desembocan en salones desérticos, con excesivo decorado de otro siglo, salas silenciosas en que los pasos del que avanza son absorbidos*

*por alfombras tan densas, tan espesas, que ningún ruido llega a su oído. Laberinto de piedra en el que avanzaba una vez más por esos pasillos, esos salones, esas galerías, en esa construcción de otro siglo, ese hotel inmenso, de lujo, barroco. A una hilera de pasillos sin fin le siguen más pasillos silenciosos, desiertos, sobrecargado de madera, de esculturas, paredes pintadas, de espejos de marco negro, pinturas, columnas, marcos esculpidos de las puertas, interminables puertas y galerías, pasillos transversales que llevan a salones desiertos, sobrecargados de...marcos esculpidos de las puertas, puertas interminables, galerías, pasillos transversales que desemboca en salones desiertos, sobrecargados de decorados de otro siglo. Los pasos del que avanza son absorbidos por las alfombras tan densas, tan espesas, que ningún ruido se escucha como si la oreja estuviera muy lejos del piso, de la alfombra, lejos del decorado pesado y vacío, de los frisos complicados del techo con sus ramos y sus guirnaldas, como antiguo follaje, como si el piso fuera de grava. Losa de piedra en que camino para estar con ustedes... y esos muros llenos de madera, de esculturas, de molduras de cuadros, de grabados enmarcados por los que avanzaba, entre los que ya estaba en persona, esperándolos muy lejos de este decorado en el que estoy. Ante ustedes, esperando al que ahora ya no vendrá. Que ya no vendrá. Que ya no nos separará de nuevo. Que ya no nos separará.*<sup>23</sup>

### **Secuencia 3. Visitantes del hotel observan una representación teatral, el parlamento de X en voz de alguien más.**

En esta secuencia se desarrolla la representación teatral titulada *Rosmer*, en ella se recrea una historia en la que al parecer el personaje femenino se encuentra dudoso de huir con su amante, lo que se observa y escucha son los reclamos de él hacia ella, pues ya no puede esperar más. Aparecen la voz de la actriz y del actor en un diálogo lineal, un relato singulativo, pero esta vez puede hablarse de un relato dentro del relato marco, es decir un relato metadieético o subrelato, pues dicha representación teatral es un relato literario dentro de otro relato, la película.

La actriz aparece a cuadro y posteriormente se escucha el diálogo *off screen*, sabemos que es ella quien habla, o al menos eso suponemos; y su diálogo parece responder a lo emitido por X. La cámara permite ver al público expectante. Un personaje masculino responde al diálogo de la actriz pero no es la voz de X. Finalmente llega al personaje dueño de la voz emitida, es un actor en el escenario. Por un instante parecería que se trata de dos voces distintas para un solo cuerpo, que todo ese primer parlamento que podía escucharse en *off* en la segunda secuencia pudo haber emergido del actor que se encuentra en escena en la tercera secuencia, más tarde se descubrirá que son dos voces distintas y después

---

<sup>23</sup> Alain Resnais, *El año pasado en Marienbad*, Transmitida por Canal 22, 25 de junio de 2003. Traducción de Televisión Metropolitana S.A. de C.V. Colaboración: Juan Jacob Vilalta. (Todas las citas de parlamentos de la película citados en español fueron tomadas de esta versión del filme).

sabremos que son dos personajes que representan una misma historia cada uno en relatos diferentes.

La música que acompañaba la secuencia inicial de créditos aparece una vez más como si esa música cerrara la obra que los habitantes del hotel observaban. El espacio fílmico de esta secuencia es muy claro, a cuadro se ve un escenario teatral, el siguiente plano nos muestra a seres humanos sentados en sillas, dirigiendo la mirada hacia el frente, nuevamente se ve el escenario y así se explica fácilmente qué es lo que observaban los seres en las sillas, el escenario con la representación teatral. Existe una contigüidad en el espacio, por lo que es fácil comprenderlo.

Cuando la representación teatral termina, la cámara nos lleva a observar a los habitantes del hotel, se escuchan sonidos que asemejan conversaciones y murmullos imposibles de distinguir; la música sube y baja de nivel. Algunos personajes parecen inmóviles, como si fueran parte del decorado. Los huéspedes hablan de algo que ha sucedido en 1928 o 1929, la música sale.

*-Todavía tenemos que esperar, sólo esperar unos minutos, unos segundos.*

*-Como si todavía vacilara en abandonarlo y a sí misma, como si su silueta amenazara con aparecer en este mismo lugar donde lo imaginó con mucha esperanza temiendo perder*

*-¡No! Esa esperanza no tiene ahora ningún sentido. Ese temor a perder ese lazo, esa mentira, ha terminado. Toda esa historia ha terminado. Termina en unos segundos, termina por congelarse*

*-Para siempre en un pasado de mármol como esas estatuas y ese jardín de piedra y este mismo hotel de salones ahora vacíos, sus personajes inmóviles, mudos, muertos hace mucho, que siguen montando guardia en los pasillos en que camino para ir a su encuentro, entre una hilera de rostros mudos, atentos, indiferentes, desde siempre, hacia usted, quien quizá aún vacile, mirando la orilla de este jardín.*

*-Ya está. Ahora soy suya.*

#### **Secuencia 4.-Huéspedes platican del clima. Todos los relatos son de la misma historia.**

Aparece una mujer rubia. Corte a: otra mujer rubia en el hotel acompañada por más personas. Corte a: una rubia, una morena y un hombre, un esquema triangular de imagen. Corte a: otra vez la primera rubia, se escucha la voz de un personaje masculino hay un

corte y en el siguiente encuadre se presenta la fuente de ese sonido, el hombre platica con otra rubia. Corte a: huéspedes que suben por unas escaleras, la conversación continúa en *off* hablan sobre el clima, lluvias intensas. Corte a: una toma que se observa deformada por un espejo, como si alguien espicara por él, la primera rubia de nuestra secuencia se encuentra con dos hombres. Corte a: tres personajes en un pasillo del hotel, se escucha la voz de otro hombre. Corte a: cuatro personas caminan por el hotel. Corte a: lo que parecería la recepción del hotel. Corte a: un pasillo del hotel donde existen tres arcos, un personaje aparece sentado al pie del primer arco.

Corte a: puede verse por primera vez claramente a X, su imagen es acompañada por lo que aparece reflejado en un espejo, un hombre y una mujer que parecerían ser la fuente de lo que aparece en el plano sonoro, otra conversación en *off*, es una voz masculina nuevamente, *no te preocupes por lo que piensen los demás...* también puede escucharse brevemente una voz femenina; la cámara se mueve en un paneo, ahora ya no puede verse a X solamente lo reflejado en el espejo. Se escucha todavía la conversación, *estos murmullos peores que el silencio*, los personajes que aparecían reflejados en el espejo no eran quienes hablaban, la fuente de aquellas palabras es aún desconocida, la cámara se mueve y es presentada por primera vez en una toma cercana con A: dos personajes masculinos pasan al lado de A y son ahora ellos quienes reciben la atención de la cámara, tienen una conversación sobre algo ocurrido en 1928 o 1929, uno de los hombres afirma que en el 29 nevó por una semana, *una mujer muy hermosa*, es como si se dejaran de escuchar fragmentos de la conversación sin motivo alguno, en realidad no hay otro sonido que impida escuchar, ni la distancia es justificable, más bien parecen los recuerdos incompletos de alguien.

Aparece X nuevamente, ahora la cámara lo sigue a él y se escucha la misma voz masculina que en las primeras tomas de la secuencia; los personajes son los mismos que se reflejaban en el espejo; la conversación sí provenía de ellos, quizá antes era sólo un recuerdo y ahora efectivamente el relato ha regresado al momento de la historia en que esa charla sucedió. Como si fuese un recuerdo evocado.

Corte a: una toma más lejana del mismo espacio fílmico en una relación proximal, el mismo diálogo continúa pero en voz de X, esa voz que se escuchó en la segunda y tercera secuencia, como si todas las historias fueran las mismas, como si cada pareja en el hotel

viviera lo mismo. Corte a: un pasillo con columnas inmensas, continúa la voz en *off* de X. Corte a: escaleras del hotel. Corte a: pasillos del hotel, reencuadres, marco sobre el marco de la cámara, más pasillos del hotel. Corte a: salón del hotel. Corte a: tres hombres y una mujer bajo el marco de una de las puertas de los salones del hotel sostienen una conversación, sus voces se encuentran *in*, diálogos como personajes.

La cámara se mueve y aparece otra pareja del hotel, puede escucharse su conversación, de pronto el sonido se confunde con la conversación de alguien más, no podemos distinguir lo que dicen, súbitamente una frase inteligible sobresale: *un zapato con el tacón roto*, no se sabe de dónde proviene pero pareciera estar muy cerca porque se escucha por encima del resto de las conversaciones. La cámara continúa en *travel*, se vuelve a escuchar la voz en *off* de X quien repite las palabras que segundos antes escuchamos en una voz femenina: *¿sin intenciones de escapar?*, X: *sin intenciones de escapar*.

De pronto entra en el espacio auditivo una voz masculina también en *off* que dice: *¿no han escuchado la historia?*, la cámara se mueve y encontramos la fuente de esas palabras, dos parejas, entre las que se encuentran M y A quienes platican en el salón contiguo de la toma anterior, hablan de un tal Frank, una historia sucedida el año pasado.

La cámara continúa su recorrido en *travelling*, en la sala contigua tres hombres hablan sobre un pasaporte alemán. Corte a: la toma anterior, A y sus acompañantes ríen, M se mantiene serio.

### **Secuencia 5. El juego I, ¿imposible ganar?**

Se escucha la voz *off screen* de M: *sugiero un juego diferente*. Al final de la secuencia anterior pudo verse a M en una de las salas del hotel sosteniendo una conversación; en esta nueva secuencia, dividida únicamente por el paso de la cámara de un fuera de campo con espacio sugerido hacia un salón de juegos en donde veremos a M jugando. Dicho truco cinematográfico sugiere un salto de tiempo pues M no pudo dividirse en dos y estar en lugares distintos al mismo tiempo. Pareciera que M realiza dos acciones simultáneas en dos lugares distintos en el mismo hotel, lo cual sería imposible, por tanto el paso de un salón al otro en realidad funge como una elipsis cinematográfica en una sola toma, en la que un espacio fílmico aparentemente contiguo funciona como marco para un paso de tiempo

distante y no inmediato, como si se tratara de un sumario, pues el tiempo del relato es más corto que el tiempo de la historia.

X y M emprenderán un diálogo y tendrá lugar su primer enfrentamiento con un elemento que funciona como *leitmotiv*, el juego. Los planos en esta secuencia son simples. Existe una disyunción proximal y la focalización es de cero.

Se escucha una voz femenina que ríe, funciona como un inserto diegético desplazado, lo que Gaudreault y Jost llaman ocurrencia vinculada a un sonido<sup>24</sup>. La voz escuchada pertenece a A, y la risa proviene de la secuencia cuatro, por tanto debe entenderse como un inserto diegético desplazado desde el pasado de la historia.

Nuevamente existe la focalización cero, no está presente el punto de vista de ninguno de los personajes, así mismo el sonido se encuentra también en un grado de auricularización cero. Es un relato singulativo, un suceso único en la historia y único en el relato, pues es la primera ocasión en que X y M se enfrentan en el juego y no existirá ninguna nueva primera vez de ese juego.

### **Secuencia 6. El discurso del engaño, conversación en *off* de personaje masculino y personaje femenino. Parejas pasean por el hotel.**

*Usted no ha cambiado, pareciera que la dejé ayer.* Con esta frase en voz en *off* de X empieza una nueva secuencia, en la imagen puede verse a A recargada en la puerta de uno de los salones vestida de negro, inmediatamente una voz *off* masculina distinta a la de X continúa con el diálogo: *¿Qué se ha hecho?*, una voz femenina también en *off* contesta: *nada, soy la misma*, cambiamos de plano a un espacio próximo en el hotel y nos damos cuenta que esas voces no eran en *off*, sino *off screen*.

Lo escuchado no pertenece a recuerdos de A, en realidad se trata de una conversación que sostienen dos personajes huéspedes del hotel. Ahora la cámara sigue a estos personajes incidentales que continúan con su conversación hasta que se topan en el camino con A en la posición que la habíamos ubicado al principio de la secuencia, como si aquella primera toma de A fuera un inserto desplazado, un adelanto de lo que sucedería en esa secuencia. El

---

<sup>24</sup> André Gaudreault y François Jost, *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, p. 106

personaje femenino dice: *Usted no ha cambiado* y escuchamos de nuevo en voz en *off* a X decir: *Usted no ha cambiado*.

Pareciera que la situación de los diálogos corresponde a un tratamiento del audio que oscila entre la narración en voz *over* y diálogos intercalados. No obstante la voz de X no funge como narrador, más bien parece una voz vinculada que funciona como indicativo. A escucha la conversación de los personajes del hotel, y entonces recuerda a X, por eso aparece en el plano del audio el inserto diegético desplazado del sonido de la voz de X, la imagen ayuda a que estos elementos queden claros y el espectador no se confunda, pero siempre es necesario comprender la imagen y el sonido a la par, de no ser así podría resultar que el espectador se encontrara ante dos filmes distintos en cada película analizada. En el siguiente plano se ve a A en la misma posición que al inicio de la secuencia, en el mismo lugar del hotel pero vestida de blanco, de nuevo acompañada de la voz de X: *Usted no ha cambiado*, evocando quizá el momento en que X pronunciara dichas palabras en presencia de A.

Siguiente plano, la cámara viaja a un espacio contiguo del hotel, un poco más distante que los anteriores, se observan unas escaleras por las que suben dos parejas, en el plano siguiente, bajan distintas parejas desde otras escaleras del hotel y en un encuadre más cercano pero de espaldas, lo cual impide al espectador observar sus rostros, el último plano de la secuencia muestra a dos hombres que juegan damas inglesas en uno de los salones de juego del hotel, el único sonido que acompaña estos últimos tres planos de la secuencia es la música de fondo.

### **Secuencia 7. Secretos del hotel (secuencia de baile I).**

La primera toma de esta secuencia muestra el primer espacio fílmico exterior de la película. La toma sucede frente a un barandal en el que puede verse en un alto pedestal una estatua con dos figuras humanas y un perro, en el fondo aparecen los jardines y fuentes del hotel.

El siguiente es un plano general en el que se puede observar a A situada en medio de las enormes columnas que aparecieron en la secuencia 4, su figura se ve empequeñecida. El espacio fílmico no corresponde a la toma anterior. En el plano auditivo se escucha la voz en *off* de X: *apenas parece recordar*, la cámara se desplaza a otro espacio y aparecen

nuevamente tomas descriptivas del hotel. Aunque pareciera que la focalización es interna secundaria, es decir que es A quien está observando los techos y paredes del hotel mientras X en voz en *off* las describe, en realidad se trata de un recurso de transición, pues dicha voz en *off* corresponde a una charla entre X y A, quienes se encuentran presentes en la sala dueña de aquellos decorados que pueden verse a cuadro, lo que parece contradictorio es por qué si habíamos visto a A en un salón desierto bajo el acompañamiento de la voz de X en una conversación, en la siguiente toma la conversación entre X y A continúa, pero en un espacio distinto.

En el siguiente plano visual el espacio es distinto, ahora los personajes se encuentran en una sala de baile, A viste distinto que en la toma anterior, pero el diálogo parece ser el mismo, como si la misma conversación se hubiese presentado varias veces en situaciones distintas, no existe lógica visual pero si auditiva. Evidentemente el relato tiene una orientación repetitiva y estos cambios bruscos de imagen sin cambio alguno del sonido corresponden a una secuencia por episodios de la que se podría apuntar la siguiente estructura: A recuerda su conversación con X, se viaja al *flash back* de A y X platicando en el salón, otro *flash back* de A y X que platican en el salón de baile, etc.

Esto parece orientarse entonces hacia una focalización interna fija de A, es A quien está contando la historia, es su punto de vista el que dirige al espectador, sucede así en esta secuencia, no así en la película.

### **Secuencia 8. La sala de tiro.**

Aparecen cinco personajes masculinos de frente a cuadro, cada uno de ellos sostiene una pistola en la mano derecha, en el fondo se escucha el *tic toc* de un reloj, tampoco podemos adivinar de donde proviene, suponemos que es un sonido ambiental. La situación corresponde a una escucha acusmática, no es precisado el lugar del que sale este sonido pero podemos entenderlo dentro de la diégesis.

Continuando con el plano visual, el primer hombre de derecha a izquierda frente a la pantalla voltea y dispara, así lo hacen el segundo y el tercero, o al menos así lo suponemos, pues el sonido que se escucha parece ser el de las detonaciones de las armas que cada uno portaba.

En el plano siguiente se observan seis blancos de tiro en donde se impactan las balas disparadas por los personajes anteriores, los cuales no aparecen a cuadro. Nos encontramos ante una situación típica de campo contra campo, así que la función del espectador es completar lo faltante en pantalla.

En el plano siguiente aparece una nueva formación de cinco tiradores en la que aparece X situado al centro, el primer sujeto dispara, después el segundo y la toma cambia para que el espectador observe el blanco impactado. Cuando es el turno de X este voltea apuntando su arma pero no lo observamos ni escuchamos disparar.

### **Secuencia 9. Friederichbad (*la primera vez que la vi*).**

Parece A en un plano general caminando hacia la cámara, hacia el espacio del espectador, se escucha un estruendo parecido a los que acompañan una tormenta eléctrica, A reacciona ante este sonido y retrocede un poco en su camino, entra una voz en *off*, es X. La cámara va cerrando su encuadre hasta dejar a A al centro del cuadro. La cámara hace un movimiento en *travel* hacia la derecha para integrar a X en el encuadre, el diálogo gira en torno de un encuentro previo entre A y X al pie de una estatua; por la descripción podemos asegurar que X se refiere a la estatua de la primera toma de la secuencia 7.

La cámara continúa su recorrido hacia la derecha hasta dejar a X y A fuera de campo y regresar la voz de X a su estado primero como voz en *off*; se sigue escuchando a X mientras a cuadro aparecen diversos personajes en el hotel, no se hace presente el sonido de sus conversaciones, se escucha solamente a X en primer plano acompañado de música de fondo.

X continúa explicando aquel encuentro, la cámara vuelve a encontrarse con X del otro extremo de la sala, como si se hubiera desplazado, continúa el movimiento de la cámara y aparece A al pie del barandal de una escalera, como si el diálogo escuchado anteriormente no hubiese existido. Como sonido de fondo se escucha la voz de M contar: *siete, cinco, tres, uno*, y este es el punto de enlace con la siguiente secuencia.

### **Secuencia 10. El juego II (*él siempre gana*) Tomas descriptivas (voz *off*, números de habitaciones).**

Aparece a cuadro M quien se dispone a probar su juego con algunos huéspedes del hotel, X se unirá como espectador al juego. X entrará ahora sí como subnarrador intradieético. Después ese mismo subnarrador tomará la voz *in* como personaje dentro del relato e intentará competir nuevamente con M tratando todas las suertes como la de dejar jugar primero a su oponente buscando descubrir el secreto detrás del juego.

Se escucha nuevamente a X como subnarrador y sus parlamentos son los que se escucharon en aquellas primeras secuencias uno y dos, las primeras palabras pronunciadas al inicio del relato.

La toma cambia, regresa a esa especie de pausa en el relato, toma descriptiva del espacio fílmico bajo el mismo discurso del hotel inmenso con sus salones desiertos. De regreso a la repetición de palabras: *salones, puertas, puertas, salones*, la cámara se mueve y existen cortes pero todo acontece dentro del mismo espacio fílmico, por lo menos puede hablarse de un espacio con relación de alteridad proximal.

*Un vaso que cae, un vaso que se rompe*, estas palabras en voz de X forman parte de los hechos que se verán en secuencias próximas en el relato, como si X supiera ya lo que sucede en ese hotel y la narración se realizara en retroceso, como si se tratara de constantes prolepsis y analepsis. X cambia el tono solemne, se hace presente como voz *in*, habla otra vez en diálogo con A:

*Fue el año pasado. ¿Acaso cambié demasiado? ¿O sólo finges no conocerme? Un año, tal vez más, al menos tú no has cambiado, aún tienes los mismos ojos ausentes, la misma sonrisa, la misma risa espontánea, la misma forma de poner tu brazo como para resguardarte de algo, levantando tu mano hasta tu hombro, usas el mismo perfume, mientras que se escucha a X puede verse a A en la posición que X describe. Recuerda, fue en los jardines de Friederichbad.*

**Secuencia 11. Estatuas, el año pasado en los jardines, (incluye flash back) (voz en presente, imágenes en pasado, ilustran lo que X nos cuenta). De vuelta al pasado, de viaje al momento recreado en la secuencia anterior.**

X parece intentar convencer a A de lo que dice, como si lo observado fuera una reconstrucción de sus recuerdos, como si A fuera efectivamente una actriz que monta una

obra representando las memorias de X: *estás en un barandal, tu brazo se encuentra recargado en él, ahora das la vuelta hacia mí, pareces no observarme*, y eso es justamente lo que hace A.

X habla de la estatua que se encuentra al lado de A, la misma estatua y el mismo barandal que aparece en la secuencia siete y del encuentro del que se habla en la secuencia nueve: *entonces dije que tal vez éramos tú y yo*, refiriéndose a la estatua, diálogo de la secuencia nueve que aparece aquí nuevamente. X quiere convencer también al espectador de que A y él ya se conocían, que lo que vemos ha sucedido quizá más veces en la historia que las que se cuenta en este relato.

Se escucha también aquel inserto diegético desplazado de la risa de A que ya aparecía de la misma forma en la secuencia cinco cuando es descubierto que el verdadero origen de dicha risa se encontraba en la secuencia cuatro. Se trata de otro *leitmotiv* del filme, sin embargo en esta ocasión la risa de A es empatada con la risa de X, pues ahora él entra a cuadro sentado en el barandal donde se encontraba recargada A, quien por cierto no viste el mismo atuendo que en el plano anterior, por lo cual se descubre que esta toma corresponde a un *flash back* de la voz en *off* de X que se escuchó al inicio de la secuencia.

De nuevo el espacio de relación proximal en el filme se convierte en un engaño pues pareciera que no existe corte alguno en estos saltos del tiempo, la cámara se desplaza como si fuera cómplice de los personajes y los dejara salir de cuadro por un momento para que pudieran cambiarse los atuendos y regresar al mismo lugar como si se tratara de minutos, horas, meses, o años de distancia. Pero, ¿cómo entenderlo?, el diálogo es el mismo, ¿será que ahora el espectador se encuentra dentro del círculo siendo parte de un constante *deja vú?*

### **Secuencia 12. X y A en la escalera, las estatuas. (Una historia más del pasado: *flash back*).**

Esta secuencia comienza con un corte abrupto, se abandonan los exteriores del jardín para situarse ahora en un espacio cerrado y oscuro dentro del hotel. A y X aparecen al pie de una escalera. Pareciera que X le ha contado a A que la primera vez que la vio fue en

Friederichbad y que efectivamente la secuencia anterior formaba parte de un *flash back* y la secuencia 12 viaja de vuelta al presente.

A niega haber estado en Friederichbad, X replica que pudo haber sido en cualquier lugar, hasta que encuentra un indicador que puede confirmar su argumento, un plano del jardín del lugar en que se encuentran, y ahí está la estatua de la que tanto se ha hablado. De nuevo la cámara se mueve en un espacio cercano, siguiendo el eje del movimiento del brazo de X quien apunta la ubicación del plano.

Por primera vez aparecen en la misma toma X, A y M, es éste último quien finalmente aparece como figura de autoridad y esclarece las discusiones infantiles de A y X sobre los personajes de la estatua, M deja claro que se trata de Carlos III y su esposa, evidentemente no de A y X.

Al final de la secuencia la cámara viaja nuevamente al lugar en que se encuentra la estatua, A, vestida igual que en la toma anterior en la que dialogaba con X, parece observar la estatua como si intentara corroborar en ella la información transmitida por M.

### **Secuencia 13. Descripción del hotel, X y A recorren por separado el lugar que los acorrala.**

X recorre los pasillos del hotel, como en una pausa del relato la que es necesaria para que el espectador ordene sus pensamientos, ¿pasa o no lo que relata X?, ¿es sólo parte de su imaginación o son recuerdos reales? En el siguiente plano se observa a A caminando por uno de los salones del hotel, atravesando el camino lleno de personajes inanimados. A pasa frente a M quien simplemente la sigue con la mirada pero no tiene mayor reacción ante su aparición.

### **Secuencia 14. ¿Fue un sueño acaso? X intenta convencer a A, las imágenes no corresponden a lo que describe X, aparece A con el zapato roto, en vez del grupo de amigos que menciona, finalmente aparece en pantalla lo descrito por X.**

Esta es una de las secuencias más significativas de la película. En la primera toma se descubre a A subiendo una escalera del hotel, viste como en el principio de la secuencia 11.

A escucha un ruido y voltea preocupada, se encuentra con que X está al pie de la escalera, aquí inicia un nuevo dialogo entre estos personajes, X está convencido de que A provoca sus encuentros. *Me estaba esperando*, dice X, A lo niega y da la espalda a su acosador pero éste no se da por vencido: *la he esperado mucho tiempo*, A responde con cierto tono de ironía o burla: *¿en sus sueños?*, A continúa mofándose de X, lo cual provoca su incomodidad, X probará su punto.

Nuevamente una secuencia en el exterior del hotel, se trata de uno de los jardines. A viste de blanco y camina únicamente con un zapato, pues el otro lo sostiene con la mano derecha, el relato sonoro de X habla de un encuentro con varias personas, pero la imagen no corresponde a lo que X cuenta, probablemente porque lo observado corresponde a lo que A recuerda y no lo que X quiere que recuerde. A focaliza.

Finalmente la imagen muestra otro exterior, éste si corresponde a la reunión con otros amigos que X relataba, en la cual, buscaba llamar la atención de A. Se muestra el *flash back* de aquella conversación en donde existe una supuesta interacción con el resto de los visitantes del hotel, pero el sonido se encuentra *off*, no puede escucharse la conversación, sino el relato de X.

El resto de los personajes que habitan el hotel parecen estatuas, sin reacciones, sin habla, sin movilidad, vacíos, muertos tal vez. Se suceden una serie de primeros planos en los que se observan con detalle los rostros de estos seres sin vida, y aun de cerca parecen tan muertos como antes.

Se abandona el exterior y el espacio es de nuevo el interior del hotel, los mismos personajes, los mismos rostros fríos, nada cambia.

**Secuencia 15. Secuencia de baile 2 (iluminación escasa), el juego III, (en esta secuencia se escucha en voz de X lo observado en la secuencia 14, A con zapato roto).**

Dentro del hotel, como al final de la secuencia 14, X baila con A. La iluminación es escasa, hay una focalización cero, ninguno de los personajes es quien ve. Una nueva toma X, M y otros hombres más se encuentran sentados a la mesa jugando, se escucha la voz en *off* de X. El relato de X pareciera ser lo que ocurrió después de lo observado en la secuencia catorce.

X menciona el tacón desprendido del zapato de A, pero cuenta que él se ofrece a ayudarla y en el recuerdo de la secuencia anterior X no aparece en la imagen.

De regreso al baile. La iluminación nos impide distinguir a las parejas, la música se detiene y los danzantes también lo hacen y sueltan a su compañero o compañera, como si el acto fuera mecánico, como si sus brazos simplemente cayeran. Al parecer la música es de pantalla como si algunos músicos la tocaran en el hotel, pues las parejas parecen responder al corte de este sonido, entonces no puede hablarse de música de foso.

**Secuencia 16. X y A en la sala de baile: *tú nunca me esperabas*. X habla, A recuerda. (Flash back de A en la habitación con los zapatos), (secuencia alternada). Cuando A recuerda ella viste de blanco y en el presente viste de negro.**

En esta secuencia sucede uno de los momentos cumbre de la película, en donde se descifran muchos de los secretos de la historia que el relato ha ocultado. Esta es una secuencia alternada, que a diferencia de una secuencia paralela, no muestra dos acciones que suceden al mismo tiempo pero en distintos lugares, sino dos acciones que se llevan a cabo en lugares distintos y en tiempos distintos pero que de alguna forma parecen estar vinculadas.

Los cambios en el tiempo del relato de *El año pasado en Marienbad* son fundamentales para comprender su desarrollo pues no es que se trate de repeticiones constantes, sino de una focalización distinta. En algunas secuencias se hace presente el punto de vista de un personaje y la misma situación aparece secuencias más adelante pero focalizada por un personaje distinto.

A y X se encuentran en la barra del bar del hotel, A sostiene un vaso en la mano. X tiene voz *in* como personaje, habla de los encuentros aparentemente inesperados entre ellos; la cámara se acerca en un *dolly in*, los personajes que antes parecían ser únicamente el fondo del encuadre ahora están cerca del espacio del espectador. El siguiente plano muestra un *flash back* de A en su habitación vestida de blanco sosteniendo un zapato en la mano.

Surge un regreso a la primera toma de la secuencia, el encuadre cambia, ahora puede verse a X claramente y la colocación del cuerpo de A ha sufrido un giro de inclinación de tres cuartos. De vuelta al *flash back* de la habitación. La voz de X continúa presente mientras que el espacio fílmico cambia nuevamente con A y X al bar del hotel. Mientras

tanto en voz de X: *una noche subí a tu habitación*, de nuevo al flash back, de nuevo al bar, *flash back*, bar. Otra vez ambos personajes aparecen de frente a cuadro. *Flash back*, bar, A parece reaccionar a lo que dice X, como con terror, como si a su mente volvieran todos los recuerdos, como si el *flash back* detonara su memoria y por fin lo recordara todo, especialmente a ese hombre, X, quien afirma conocerla. *Flash back*, bar, *flash back*, bar, *flash back*, bar con un encuadre distinto, *medium close up* de A.

Una nueva visita a la habitación de A, pero en esta ocasión A se encuentra sentada en un banco con varios de pares de zapatos tirados en el suelo alrededor de ella, aún sosteniendo el zapato roto e intentando probarse otros, como si estos *flash backs* fueran en realidad la continuación de lo que se ha visto en la secuencia catorce y de lo escuchado en voz de X en la secuencia 15. A levanta la cabeza como si viera algo en la habitación, comienza a reír. Un corte viaja de regreso al relato en presente, en el bar. Una mujer rubia aparece en primer plano riendo y haciendo un movimiento corporal hacia atrás, vemos en primer plano el rostro de X, A, X, A, X, A. A tiene pánico, como si sus recuerdos la atormentaran, la mujer rubia choca con A provocando que ésta deje caer al piso el vaso que sostenía. Se escucha el sonido del vaso rompiéndose claramente.

De regreso a la habitación de A y los zapatos, X aparece a cuadro, y A parece que caerá del banco, su cuerpo se mueve hacia atrás como en rechazo a la aparición de X, en su reacción tira al piso un objeto que se encontraba en el tocador de la habitación, pero este no produce sonido alguno al caer.

El espacio fílmico presentado ahora parece ser el bar del hotel, aunque no podría asegurarse pues únicamente se observa el piso cubierto los cristales, los cuales podrían pertenecer al vaso que A dejó caer en la toma anterior. Una mano entra a cuadro para levantar los pedazos. Se abre la toma y aparece al mesero quien recoge los restos del vaso roto. La toma se abre aún más y pueden verse por completo los personajes desde un plano cenital, como si alguien los observara desde un punto más alto.

### **Secuencia 17. Silencio.**

M enseña su juego invencible a dos huéspedes del hotel. Se escucha únicamente el sonido de las fichas que M coloca sobre la mesa. Corte a: tres parejas y un grupo de personas conversan en las escaleras, puede verse que mueven la boca y realizan movimientos corporales pero el sonido parece más bien el de un ligero murmullo. Corte a: X caminando por los pasillos del hotel y de nuevo escuchamos su voz en *off*: *nunca escuché a nadie levantar la voz en este hotel*. Aparece entonces un pequeño plano secuencia en el que aparentemente se continúa bajo la mirada, es decir, la focalización de X.

Corte a: personas en el hotel, no se escucha nada más que la voz de X, quien en realidad pretende convencer al espectador o convencerse a sí mismo de que aquel hotel no es más que silencio.

**Secuencia 18. El año pasado, A recuerda, X recuerda. A se va con X (flash back, una súplica difícil de creer: *déjeme, se lo suplico*) Pareciera que la conversación es la misma, pero el vestuario cambia, eso quiere decir que hay muchos años pasados y también más de un punto de vista.**

Personas en el hotel hablan de algo que aparentemente sucedió el año pasado o en 1929 o 1928 como en las secuencias 3 y 4 de la película, X entra a cuadro cuando los otros se alejan. Hay un cambio de encuadre y a través de un espejo se puede observar que A se acerca. X: *¿sabe que escuché?, que el año pasado en esta época hizo tanto frío que las fuentes se congelaron, debe ser un error*, pues si no fuera un error X y A jamás se habrían encontrado en los jardines.

Corte a: *medium close up* de A quien observa a X como si deseara reclamarle algo, pero no emite ningún sonido. Corte a: A y X en el barandal de la estatua, al parecer X esperaba a A. Una de las escasas ocasiones en que A le habla directamente a X: *¿Qué es lo que quiere?, sabe que es imposible*. Corte a: de regreso a la toma anterior en los interiores del hotel, se ve a cuadro nuevamente el rostro perturbado de A y el sonido primordial es ocupado por la voz de X *off screen* con el mismo diálogo de la secuencia 16: *una noche*

*subí a tu habitación;* como si nuevamente el relato se desplazara hasta aquella secuencia, pero en realidad X trata de convencer a A nuevamente.

La toma se abre y se descubre que A no se encuentra en un pasillo del hotel, sino en su habitación, uno de los grandes trucos del cine, pues una toma es desmentida por la inmediata siguiente. X: *estabas sola*, A: *déjeme, se lo suplico*. Corte a: los pasillos del hotel, pero ahora A viste diferente, con un traje blanco y repite la misma frase: *déjeme, se lo suplico*, X: *era casi verano, si tiene razón, no pudo haber nevado, es hora del concierto, ¿puedo ir con usted?*, X habla como si nunca escuchara a A, está convencido de lo que dice, pero también de que debe convencerla a ella.

X y A caminan por el pasillo del hotel, de pronto A se detiene, M entra a cuadro desde el lado derecho de la pantalla, A inclina su cuerpo como intentando alejarse de él, sin embargo, la conversación que se sucede entre ellos es casi impersonal, fría. A se retira para continuar su camino con el hombre a quien momentos atrás le rogaba la dejara en paz.

**Secuencia 19. Sala de conciertos, *déjeme, se lo suplico* (secuencia alternada, A recuerda).**

X y A aparecen sentados de espaldas, están en la sala de conciertos, el sonido es ocupado por música y puede verse la fuente que la emite, más tarde esto sería desmentido. Existe un cambio de espacio, ahora de nuevo con aquella estatua, en los exteriores del jardín, se observa a algunos personajes como seres inmóviles, como si también fueran estatuas, parte de la decoración del jardín. La música cambia, llega a un nivel más alto, de nuevo un cambio de espacio en una relación proximal, ahora en una de las fuentes del hotel, la cámara hace un paneo hacia la derecha y sorprendemos a X y A, sus cuerpos están muy juntos, puede decirse que no los separa nada más que sus ropas. X sostiene a A por los hombros, sus manos recorren el cuerpo de A, finalmente A toma las manos de X y las aparta de su cuerpo, A: *déjeme*.

La cámara hace una pausa, recorre las paredes del hotel. De regreso a la sala de conciertos, X observa obsesivamente a A, como intentando descifrar el gesto en su rostro. La toma corresponde a un primer plano de A, quien parece recordar nuevamente. La música es más fuerte cuando lo que se muestra en pantalla corresponde a la sala de conciertos, pero

no puede afirmarse que esa música es interpretada por los violinistas que vemos en escena, la música no es de violín.

**Secuencia 20. *Nos encontramos en todas partes. A recuerda, blanco y luego negro, flash backs constantes.***

A se encuentra en una sala del hotel, parece esperar a alguien, la toma se abre y X entra a cuadro, pero en lugar de sentarse a la mesa con A se sienta con los personajes que se encuentran en la mesa de al lado, A voltea a verlo, como si se preguntara por qué se ha sentado con ellos y no con ella, X le devuelve la mirada y la saluda inclinando la cabeza, los compañeros de mesa de X se retiran. A se levanta, su cuerpo parece estar en una posición insostenible, pareciera que cada uno de sus músculos estuvieran tensos. A ve a X con terror en el rostro, como si temiera que al irse sus acompañantes ahora él pudiera atacarla.

A vuelve a sentarse y X le habla: *parece que nunca está esperándome, pero nos encontramos en todas partes.* Corte a: primer plano de A. Corte a: los jardines del hotel, se sigue escuchando la voz de X en *off*. X y A caminan, la cámara se aleja y los sigue en un *travelling*.

Corte a: X se encuentra en el barandal de la estatua, igual que en la tercera toma de la secuencia 18, X toma la voz *in* como personaje, ya no es más una voz en *off*, pero la conversación parece ser la misma que al inicio de esta secuencia. X habla a alguien que se encuentra al frente a la izquierda de pantalla. A entra a escena con el mismo vestido negro de la secuencia 18. Corte a: *Close up* de A, su rostro parece estar totalmente turbado o preocupado.

Corte a: la continuación de la segunda toma de la secuencia 19, X y A en los jardines muy cerca de la fuente, A no parece ahora disgustarse por la cercanía de X, segundos después, su rostro cambia: *déjeme se lo suplico*, es como si A recordara y después se negara a sí misma lo que acaba de recordar. Corte a: *close up* de X quien emprende un nuevo monólogo: *Y otra vez estas paredes, corredores, puertas, y aun más allá...* Corte a: *close up* de A quien observa a X con ternura y le pregunta quién es y cómo se llama, parecen estar cerca pero otra vez: *déjeme*, A se arrepiente, corte a primer plano de X, continúa

escuchándose la voz *in* como personaje de A pero *off screen*, así mismo se escucha el sonido diegético del agua de la fuente.

**Secuencia 21. A acepta que ella y X ya se conocían (se habla por primera vez de partir juntos, flash back) A representa lo que X relata. El hombre de la silueta gris (X desprecia a M).**

Como primera toma se presenta la continuación de la secuencia 19, o por lo menos lo que se habría visto si la secuencia hubiera continuado durante todo su transcurso en la sala de conciertos. Se ven las sillas vacías y A aparece de pie entre ellas, con el mismo atuendo de la secuencia 19. Se escucha la voz en *off* de X: *ya es muy tarde*. Corte a: el mismo espacio filmico del primer corte de la secuencia 20. X continúa el diálogo de la secuencia 20: encontrarse sin esperarse; y se verán nuevamente. Corte a: lo que parece ser un *flash back* más, el barandal de la estatua, A viste de negro y está sentada en el barandal, X la acompaña al lado de pie: *insistí en que se fuera conmigo, respondió que era imposible, naturalmente, pero ahora sabe que es lo único que nos queda*, A parece consentir las palabras de X, como si estuviera decidida a irse con él, pero instantes más tarde volverá a aparecer la negación. X parece rendirse, ya no puede convencerla, ella lo ha olvidado.

Corte a: de regreso una de las tomas anteriores de la secuencia, X y A continúan su conversación en la sala del té aunque solamente aparece X en pantalla. X quiere que A recuerde. La cámara se mueve en un paneo, A entra a cuadro otra vez, X narra un recuerdo y pareciera que A lo actúa nuevamente. La cámara gira, M viene en camino, X se percata de la presencia del enemigo, pero M es tan gris que pasa así nada más. Los recuerdos narrados por X parecen dejar atónita a A, su cara es de terror, voltea buscando al que quizá sea su amante o esposo, pero no hay nada.

Corte a: A en su habitación vestida de negro frente al espejo triple, la voz de X continúa en *off*. La imagen muestra justamente lo que X narra, la narración es en presente, la imagen, una visita al futuro. X invade la habitación de A, ella no puede más y grita.

**Secuencia 22. La sala de tiro 2. A no quiere o no puede recordar, ¿Cómo era la habitación? Blanco y negro, flash backs van y vienen.**

Otro corte abrupto, nuevamente en la sala de tiro. Es M quien ahora se encuentra al centro de la formación de tiradores, se escucha nuevamente el tic toc de aquel reloj que marca el paso del tiempo segundo a segundo en un primer plano tan alto que parecería ser el único sonido en todo el hotel.

Corte a: A y X conversan en un espacio del hotel que no había aparecido antes. A empieza a desenmascarse: *No hay ninguna chimenea con el espejo*, X: *¿cuál espejo, cuál chimenea?*, A se muestra notablemente confundida, recuerda pero no está segura de querer recordar.

Corte a: X y A al pie de una escalera, nuevamente el diálogo continúa como si fuese el mismo, pero en otro lugar y en otro tiempo, como si no importara el paso del tiempo y todo sucediera automáticamente de la misma manera, como si año con año las conversaciones no variaran, únicamente el lugar y la hora. X: *¿cómo era el espejo?*

Corte a: la segunda toma de esta secuencia, A: *no hay ningún espejo sobre la chimenea, hay una pintura, un paisaje invernal, creo, el espejo está sobre la cómoda, también hay un vestidor y otros muebles más*. En estas tres últimas tomas X y A visten el mismo atuendo, lo que señala una proximidad en el tiempo transcurrido

Corte a: A y X continúan discutiendo sobre el decorado de la habitación, pero ahora caminan por los pasillos del hotel y A viste de blanco. A parece estar concordando con X, pero de pronto camina más rápido y niega rotundamente haber estado con X en una recámara. Se topan con un par de personas en el hotel quienes los observan con inquietud, X intenta detenerla y convencerla de que su miedo le impide recordar. X saca una fotografía de uno de sus bolsillos, se la enseña a A, X: *¿no reconoce esta foto?*, A: *Sí. No, no recuerdo*. A se aleja de nuevo, X se vuelve aún más insistente. Otro cambio repentino, A acepta la foto, como si A no tuviera voluntad y fuera sólo una marioneta, X reconstruye en palabras nuevamente su visita a la habitación de A. A lleva puesto el mismo vestido blanco que en la secuencias 14, 16, 18 y 19, todas ellas correspondientes al incidente del zapato roto.

X repite las palabras de que A pronunció al lado de la fuente: “*se lo suplico*”, *ésta es la voz que escuché el año pasado*. El relato fílmico sufre una pequeña elipsis temporal, misma relación de espacio proximal, una elipsis mensurable de unos cuantos segundos probablemente. A retrocede y se acerca nuevamente a X, como si aceptara finalmente lo que dice y logra engañar a X quien deja entrever un ápice de esperanza confiando en que su amada finalmente lo recuerde. A huye turbada, la cámara la sigue en un *travel*, hasta que lo único que puede verse son los jardines del hotel, la cámara gira 180 grados para encontrarse nuevamente con A, quien tiene una mano en la frente, muestra de su confusión.

### **Secuencia 23. Todo se explica, el zapato roto es la clave de todo.**

La toma muestra un primer plano de las estatuas. Corte a: X y A en el exterior del hotel, A parece estar muy cansada, deciden regresar al hotel; finalmente vemos el momento en que A se rompe el tacón de su zapato y es sostenida por X. El relato de X en la secuencia 15 finalmente tiene sentido, los sonidos no corresponden a las imágenes es por eso que necesitamos de un seguimiento detallado, no es que lo que cuenta X no suceda, sino que A lo recuerda de otra manera, en otro orden como en realidad son los recuerdos de todo ser humano, se presentan de manera alternada, no lineal.

Corte a: la estatua otra vez, la música cambia de tono, parece más festiva, como si se hubiera demostrado algo con la toma anterior. Corte a: de regreso al interior del hotel con M y X y sus juegos con el resto de los huéspedes. Finalmente el relato regresa a aquella secuencia de baile. A recuerda, lleva los mismos aretes de la secuencia 22, ella recuerda.

### **Secuencia 24. El juego IV, ¿porqué permanecer separados?**

A camina por un salón del hotel lleva el mismo atuendo que en la secuencia 22. Corte a: M tira las cartas con mirada amenazadora, pareciera que está convencido de que siempre ganará. Corte a: X y A conversando en una banca en el jardín, la conversación gira en torno de la fotografía que supuestamente prueba que A y X ya se conocían, la cámara realiza un *tilt up* y se eleva para mostrarnos los jardines y la fachada exterior del hotel mientras se continúa con la voz en *off* de X que antes se encontraba *in*, se escucha la voz en *off* de A.

Corte a: un nuevo encuadre, al parecer el espacio fílmico cambia, la voz de A se encuentra *in* ahora, como si la conversación continuara en un lugar distinto; las trampas del cine nuevamente que permiten ocultar el paso del tiempo cuando la cámara se concentra en no mostrar a los personajes sino su contexto.

Corte a: el rostro de A con lágrimas en los ojos, tiene miedo de partir con X, como si supiera que es irremediable, pero que definitivamente no es algo bueno. Corte a: el rostro de X, él ya no soporta más, es frustrante que A no acepte lo que para él es innegable que sucedió el año pasado. Corte a: el cuadro con el paisaje invernal que se encuentra sobre la chimenea de la habitación de A. Se escucha en *off screen* la voz de A quien grita firmemente: *¡no!*, la cámara se mueve en un paneo hacia la izquierda mostrando la cama de la habitación de A. Corte a: la banca del jardín en la que discutían A y X en la primera toma de esta secuencia, X: *pero ahora es muy tarde*. Corte a: la cama en la habitación de A, la iluminación baja dramáticamente dejando la cama en penumbras, se escucha *off screen* la voz de A que de nuevo grita aun con mayor desesperación: *¡no!*. Corte a: X y A en un interior del hotel con el mismo atuendo de las tomas anteriores de la secuencia.

**Secuencia 25. La bata blanca de plumas, X quiere que A recuerde como él lo recuerda. (Flash back). La fotografía podría probarlo todo.**

De regreso a la habitación de A, la iluminación es baja como en la secuencia 24. A viste el camisón de plumas blancas que X había descrito en la secuencia 22; se escucha la voz en *off* de X. Corte a: A se asoma por la ventana de su habitación y la toma que aparece a cuadro es la vista de los jardines del hotel a través de los barrotes de una ventana. Corte a: de regreso con A en su habitación, efectivamente era ella quien se asomaba por la ventana. Se trata de una tríada, quien observa, lo que observa y nuevamente quien observa. Se continúa escuchando la voz de X y nuevamente actúa como si fuera el director de escena, como si él quisiera que los espectadores vieran en pantalla efectivamente lo que él está narrando, pero al parecer lo que aparece en pantalla no es un recuerdo suyo, sino de A; por tanto lo que se ve a cuadro es el punto de vista de A, su focalización interna.

X repite varias veces que A se sentó en la cama, pero A continúa de pie recargándose en los espejos y paredes de su habitación. A no responde a lo que parecen ser órdenes de X. La

voz de X cambia, decide darle más tiempo a A para que regrese a su cama. A sigue revelándose ante X. Él le habla del miedo que le tenía al gran espejo de su habitación y que ni siquiera le gustaba acercársele y en la imagen vemos a A recargada en el espejo, casi como si lo abrazara. El punto más alto de los reclamos de X llega cuando decide que la puerta de la habitación estaba cerrada y en la imagen la vemos abierta. X no logra convencer a A, sus recuerdos o deseos de olvidar parecen ser más fuertes.

Corte a: la toma del barandal con la estatua en el alto pedestal que apareció en la secuencia 7. Se continúa escuchando la voz en *off* de X quien insiste en la existencia de la foto de la que se habla en las secuencias 22 y 24. Corte a: A sentada en un pasillo al interior del hotel con el gesto de la mano recogida sobre el hombro, sostiene un libro, lo abre y vemos que tiene la fotografía que X le enseñó en la secuencia 22. El fondo de esa fotografía corresponde al jardín del hotel. El libro que A sostiene está en alemán.

Corte a: A sentada en la banca en el jardín del hotel pero con el vestido blanco de las secuencias 14, 16, 19 y 23, es además el atuendo que lleva en la foto. Corte a: A sentada en la misma banca pero con un atuendo diferente, el que usaba en la secuencia del baile, el blanco brillante. La voz de X continúa en tiempo lineal. Corte a: una imagen correspondiente a la secuencia 23 donde se explica la situación del zapato roto, A y X parecen hablar fluidamente, incluso A sonríe, pero no es eso lo que puede escucharse en el audio, pues las palabras de su conversación no las oímos, sólo se escucha a X quien aparentemente continúa intentando describir su encuentro con A en la habitación.

La cámara se aleja en un paneo que más se asemeja a un *dolly back*, como si quisiera dejar que X y A platicaran sin que nadie los molestara.

X parece estar confundido, ya no sabe si lo que recuerda corresponde al mismo día o no, probablemente, él también haya olvidado algo de ese año pasado. Repetición de palabras: *escaleras, corredores, escaleras*.

### **Secuencia 26. M y A hablan en la habitación (presencia de la fotografía) M sospecha.**

*Close up* de A, está en el interior de su habitación, se presentan diversos cortes que muestran los accesorios que se encuentran sobre los muebles de la alcoba, al parecer a A le cuesta reconocer que ese cuarto es suyo. Otra vez focalizaciones en tríada. A se sienta en la

cama, primero del lado derecho, luego del lado izquierdo, nuevamente derecho, nuevamente del izquierdo, como si intentara recordar pero dudara. Después entra la voz en *off* de X y nos damos cuenta que es él quien intenta recordar; por eso la repetición de tomas. X ya no recuerda como sucedió: *no, no, ya no recuerdo más*. Se escucha un sonido. Alguien toca a la puerta de la habitación. A responde a dicho sonido, levanta la cara, puede oírlo al igual que el espectador.

Corte a: una toma de espaldas de A, se ve a M entrar a la habitación. La voz de M aparece como personaje, de la misma forma que A. M toma la fotografía de A que se encontraba en uno de los muebles, M intenta averiguar algo sobre esa foto. Corte a: M levanta la cortina de una de las ventanas para ver al exterior. Corte a: A tendida sobre la cama. Se escuchan los pasos de X alejarse de la habitación.

### **Secuencia 27. El falso final: asesinato de A por M.**

A tendida en su cama vistiendo el famoso camisón de plumas blancas al igual que en la secuencia 25 y que ya había sido descrito en la secuencia 22. Se escucha la voz en *off* de X, quien describe lo que había sido presentado en la secuencia 26, M alejándose.

Corte a: X entrando por la puerta a la habitación de A. Corte a: *close up* de X. Corte a: A sentada en la cama mirando a su alrededor, busca ayuda, incluso levanta los brazos pidiendo a X que guarde silencio. Corte A: M nuevamente en la ventana recorriendo la cortina como en la secuencia 26, pero ahora sostiene un arma en la mano derecha y dispara. Corte a: A con el torso sobre la cama con los brazos extendidos, muerta. *Close up* al rostro de A de la toma anterior, A con el torso en el suelo y los pies sobre la cama con la mano izquierda cerca de la boca, otra versión de su muerte. *Close up* al rostro de A de la toma anterior.

Corte a: M caminando por el pasillo de las lunas, la cámara hace un paneo a la derecha, atraviesa una pared y del otro lado aparecen X y A quien viste el mismo atuendo de la secuencia 25, X le describe el momento de la muerte a A pero le afirma que ese no es el final apropiado, que la necesita viva, y así, con un simple diálogo es que A no ha muerto. *Voz in* de ambos personajes, A aún no está convencida. A sale de cuadro pero la cámara

vuelve a integrarla al seguir el movimiento de X. Corte a: *medium close up* de X quien observa alejarse a A.

**Secuencia 28. X se rinde ante el juego de M (¿Cuántos años en Marienbad? Decenas de fotografías). La violación placentera. X hace que A recuerde.**

Las manos de X aparecen colocando pajillas para su juego sobre una mesa. Corte a: *medium shot* de X. Corte a: X, M y otros hombres del hotel sentados a la mesa de juego, todos expectantes y silenciosos, la cámara realiza un *travel* por toda la sala de juegos hasta llegar a donde se encuentra A con el mismo vestido negro de las secuencias 22 y 25. X entra a cuadro desde la parte de atrás, lo cual no tiene sentido alguno pues segundos antes la cámara lo había dejado sentado a la mesa a un lado de M; otra *elipsis* en una sola toma, trucos del cine para confundir al espectador.

Corte a: A en la habitación con el camisón de plumas blancas, abre el cajón central de su cómoda y encuentra decenas de copias de la fotografía que X le había mostrado. Corte a: exterior, la fachada del hotel. Corte a: exteriores del hotel vistos desde un barandal.

Corte a: X y M frente a frente en la sala de juego, se disponen a su última partida, todos en el hotel tienen un comentario sobre el misterioso juego imposible. Surge una duda más, ¿quién es Frank?, ¿acaso será X? Corte a: una toma más cercana de X y M, pero ahora ya no hay nadie más en la sala. X le pide a M que empiece primero. M se burla de X y responde: *como usted quiera, y ¿cuál quiere que tome?*, X se ve humillado frente a este comentario y finalmente pierde admitiendo su derrota.

Corte a: la formación del juego pero con las fotografías de A tomadas por X, las acciones suceden en la habitación de A nuevamente. La cámara hace un *tilt up* y se observa a A con el camisón de plumas blancas. Se escuchan voces pero las palabras resultan ininteligibles, hecho que resulta extraño pues el lugar de la escena es un interior y antes no se escuchaba nada, el sonido no corresponde a lo que se observa.

Corte a: X subiendo las escaleras. Corte a: A en la misma posición que en la toma anterior escucha un sonido y levanta la cabeza. Corte a: *close up* de A. Corte a: A sobre la cama, la nuca de quien suponemos es X entra a cuadro, sólo vemos su silueta, A se aleja de él, X se acerca apresuradamente hacia la cama y A se repliega contra la cabecera como si

estuviera aterrada y pretendiera escapar de X. La cámara se aleja en un *zoom out*. Corte a: *travelling* por un pasillo del hotel, se escucha la voz en *off* de X quien grita: *no, no, no, recuerde, no fue por la fuerza*, continuando con su movimiento, la cámara encuentra una puerta abierta y entra, el relato se encuentra bajo la focalización de X, es él quien camina apresuradamente hacia la habitación, al fondo puede verse a A quien extiende los brazos recibiendo gustosamente a su invitado, la cámara se aproxima a ella. En el rostro de A hay una expresión de gozo, vemos nueve cortes o repeticiones de la misma toma, se trata de un relato repetitivo.

Corte a: *dolly in* hacia los jardines del hotel por medio de una ventana, uno de los personajes es quien focaliza, probablemente A en una toma subjetiva; es de noche.

### **Secuencia 29. *El próximo año, el mismo día a la misma hora, A reconoce a X.***

X en el exterior del hotel junto a una de las fuentes, se escucha su voz en *off*, es la descripción de lo que aparece en pantalla. La cámara realiza un *travel* circular para integrar a A en la toma, ella viste una larga capa de plumas negras. Ahora A lleva el mismo atuendo y en la toma se muestra la misma iluminación pero A entra a la toma desde el eje izquierdo de pantalla, del lado contrario que en la toma anterior. Ahora los dos personajes tienen voz *in*. A pide un poco de tiempo: *el próximo año, el mismo día a la misma hora, aquí. Lo seguiré. Un año no es mucho. X: para mí no es nada.*

Corte a: X y A en el interior del hotel. Corte a: *close up* de ambos personajes, los dos con voz *in*, X dice: *unas horas, unos cuantos minutos, segundos.*

Corte a: la primera toma de esta secuencia, A con la capa de plumas negras, aparentemente esta toma corresponde al verdadero año pasado. A le pide a X que se aleje y este salta por el barandal. Corte a: M quien los ha sorprendido, aparece en la pantalla. Corte a: de regreso con A, se escucha un sonido que semeja un trueno de lluvia, vemos que el barandal está hecho pedazos, A grita presa del pánico.

Corte a: A en el bar del hotel, misma situación de aquella secuencia 16 donde choca con la rubia al recordar todo lo sucedido con X. El grito de A continúa como si se tratara de la misma situación. Corte A: M avanza apresurado evitando a los habitantes del hotel, acude

debido al grito de A. Claramente el relato se ha desplazado a aquel momento, M y A tienen voz *in* como personajes del relato.

Corte a: A sube las escaleras. Corte a: X quien recorre los pasillos del hotel y otra vez narra con voz en *off*, con el mismo relato de aquella secuencia dos y que también en la secuencia 10 parecía haberse aludido: *Y otra vez avanzaba por estos corredores.*

Corte a: lo que parece una toma subjetiva por el pasillo que conduce a la habitación de A, quizá bajo la focalización de X.

### **Secuencia 30. M se da por vencido.**

M en la habitación de A, se escucha la voz en *off* de X, *esta historia comenzó el año pasado...* Corte a: una imagen triple de A, parecida a la imagen formada por el espejo triple de su tocador, pero no es así, se trata de una imagen compuesta, editada, pegada, parecida a un *collage*.

De regreso al espacio fílmico de la secuencia 28 donde parecía haber sucedido la muerte o desaparición de X en el rompimiento del barandal que da a los jardines del hotel. Corte a: dentro de la habitación de A quien viste la misma bata brillante de la primera toma de esta secuencia, se escucha la voz *off screen* de M, pueden verse sus manos dentro de cuadro por lo cual existe un espacio sugerido. A tiene voz *in* como personaje, nuevamente no existe una focalización. Corte a: una toma más abierta de la anterior para integrar a M en el encuadre, así su voz deja de ser *off screen* y se convierte en voz *in* como personaje, puede escucharse la voz de X en *off*, es él quien focaliza el relato. Corte a: un acercamiento a M. A sale de cuadro. M sabe que A lo dejará, aparentemente X ha logrado su objetivo. Se escucha ahora la voz en *off screen* de A. M y A continúan con su charla pero el sonido que ocupa el primer plano es la voz *off screen* de X, una muestra más de que él focaliza. M sale de cuadro, X sigue especulando sobre la relación entre M y A.

Corte a: la sala de juegos del hotel, la rubia que choca con A en la secuencia 16 y otros huéspedes del hotel continúan sus juegos, la voz de X se mantiene dando continuidad a la secuencia.

**Secuencia 31. A y X se marchan, M impávido. Llega el final y el círculo comienza otra vez.**

Aparece a cuadro el cartel de la obra de teatro *Rosmer* que aparecía ya en la secuencia 2, se escucha la voz en *off* de X, el transcurso de la representación dará tiempo a X y A para escapar. Finalmente se presenta una construcción en el tiempo de las secuencias, pues cuando M sale de cuadro en la secuencia 30 se dirige a observar la obra, y en el siguiente corte la cámara está en la sala de teatro, puede verse a los mismos actores de la secuencia dos. Curiosamente M observa la representación de lo que está a punto de vivir, ve a A y X en la piel de los actores, por lo menos eso es lo señalado por X durante todo el relato. Esta es la misma historia contada en múltiples ocasiones: un hombre y una mujer que deben o temen huir juntos. Los relatos mediante los cuales es contada es historia son definitivamente distintos uno del otro.

Corte a: una de las salas de hotel. A se encuentra sentada y sostiene una hoja entre sus manos, la voz de X continúa narrando lo que está a punto de suceder, la cámara se acerca lentamente en un *dolly in* hacia A, después la cámara realiza un *tilt up* para integrar a X quien llega a la cita puntualmente.

Corte a: plano cenital de A, el relato se encuentra bajo la focalización de X, es él quien ve a A, eso explica el punto de vista que se descubre en el encuadre. Corte a: X bajando las escaleras, el relato regresa a la focalización cero. La cámara sigue a X e integra a A, los dos están ya juntos, es el momento de partir.

Corte a: *close up* de A, se escucha un sonido extraño, como el de la campanilla de la recepción de un hotel. Corte a: *close up* de X, el sonido se mantiene, no sabemos de dónde proviene, pero ese sonido se había escuchado igualmente en la secuencia dos al finalizar la obra de teatro, lo cual indica que el tiempo se acaba, M podría llegar en cualquier momento.

Corte a: la toma abierta de nuevo, los dos personajes en el encuadre, A camina, X la sigue, no parece un encuentro feliz, su comportamiento podría calificarse más bien como temeroso. X y A se alejan, casi salen de cuadro. Corte a: M bajando por las mismas escaleras, aparentemente aún logra verlos partir. Vuelve a escucharse la voz de X en *off* quien describe el hotel. Corte a: *close up* de M. Corte a: exterior nocturno del hotel, vemos

la fachada a través de la bruma y la oscuridad de la noche, vemos algunas cuantas luces encendidas en el hotel. La voz de X continúa su narración, pareciera que ha perdido, sus palabras son de derrota, de un encierro interminable de los tres personajes pertenecientes a una ecuación, X, A y M, solos los tres, perdidos en un camino circular. Corte a: intertítulo FIN.

### **Secuencia 32. Final: música como en el inicio**

*Fade* a negros. En algunas versiones la película termina aquí, no obstante en la versión original mientras la pantalla continúa en negros puede escucharse la misma música que al inicio del filme, aquella que aparecía sobre los créditos de producción, lo cual muestra claramente el cierre o inicio de una historia circular, como si el año pasado apenas empezara, como si el año pasado significara no uno, sino miles.

### Capítulo 3

#### Análisis narratológico de *To the End*

Las secuencias del videoclip *To the End* fueron divididas bajo un criterio personal: cada secuencia corresponde a un verso de la canción *To the End*, así como a su coro y puentes instrumentales. La selección corresponde a un orden coherente de bloques de información del relato presentado en el videoclip.

El referente del videoclip *To the End*, es la película *El año pasado en Marienbad*, por tanto, dicha película será un elemento que participará activamente en este análisis. *El año pasado en Marienbad* y *To the End* aparecerán continuamente ligados en este apartado.

#### Secuencia 1. Entra música instrumental.

*Full shot* de A en su habitación de pie vestida con la bata de plumas blancas. Corte a: *tight shot* de candelabros en el techo del hotel, la toma es en un *tilt down*. Corte a: A en su habitación sentada frente a un espejo triple vestida de negro, podemos ver su figura multiplicada en el espejo; toma aérea en paneo del techo del hotel. Corte a: formación cuádruple en el salón de tiro, de izquierda a derecha, Alex James, Damon Albarn quien interpreta a X, Dave Rowntree y Graham Coxon quien interpreta a M, cada uno sostiene una pistola en su mano derecha. Corte a: más tomas descriptivas de los techos del hotel, continúan en paneo. Corte a: dos parejas bajando las escaleras del hotel, las mujeres aparecen en medio de la toma y ambas visten de blanco.

Corte a: otro *tight shot* de un candelabro diferente del hotel, toma descriptiva.

Esta primera secuencia se conforma de un relato singulativo, a pesar de la no linealidad temporal, pues existen disyunciones distales y proximales en el espacio fílmico. Aunque tengamos diversas tomas en un mismo espacio, podemos percatarnos que no suceden en el mismo tiempo, no en tiempo próximo, que son saltos de tiempo, No podemos asegurar aún qué ocurre antes y qué ocurre después, aunque si tomamos en cuenta que nos encontramos en un relato circular, entonces realmente no importaría el orden. En esta primera secuencia encontramos pausas cinematográficas, las ya señaladas tomas descriptivas de los candelabros.

En cuanto al sonido, la música, letra y voz corresponden a Damon Albarn, quien interpreta al personaje X. Al igual que en *El año pasado en Marienbad*, es X quien narra. El análisis confronta también al relato de la canción, *Hacia el final*, esa podría ser la traducción al español del título de la canción *To the End*. La historia relatada en ella: un amor que encuentra dificultades para concretarse y que finalmente parece tener éxito, ciertamente algo parecido a la historia de la que parte *El año pasado en Marienbad*. Más adelante se apuntarán algunas coincidencias entre la canción y el videoclip *To the End* y la película *El año pasado en Marienbad*.

## **Secuencia 2. Entra letra.**

*All those dirty words (jusqua la fin)*

*They make us look so dumb (en plein soleil)*

*We've been drinking far too much (jusqua la fin)*

*And neither of us mean what we say (en plein amour)*

Una figura masculina atraviesa un pasillo del hotel con lámparas redondas que parecen lunas suspendidas.

Corte a: A aparece vestida de negro en el lado derecho de la pantalla en un *medium close up*, la toma es re encuadrada o dividida por el marco de una puerta (intertítulo 1, *Still you remain the same; like I never left you*). Corte a: A recargada en otra puerta del hotel, ahora A está de perfil, su mano izquierda se encuentra sobre su pecho (intertítulo 2, *You have not changed*).

Corte a: A aparece vestida de blanco nuevamente recargada sobre el marco de una puerta del hotel.

Corte a: de regreso a la toma 2 de esta secuencia (intertítulo 3, igual que el 1, *Still you remain the same; like I never left you*). Corte a: *close up* de A vestida de negro, parece asustada. La toma tiene una duración de fracciones de segundo únicamente. Corte a: *medium two shot* de A vestida de negro choca con una rubia que viste de blanco. A sostiene una copa en su mano izquierda.

Corte a: A vestida de blanco en un *full shot*; se encuentra parada en medio de unas escaleras dobles y monumentales del hotel, su figura parece empequeñecida (intertítulo 4, *You find that nothing is familiar*)

Esta secuencia muestra un claro ejemplo de relato repetitivo, muchas versiones de A recargada en el marco de una puerta, qué importa si las puertas son distintas, o si viste de blanco o negro, la situación es la misma. Esta situación se hace aún más clara cuando una de las tomas aparece repetida en la secuencia, acompañada por el mismo intertítulo en ambas ocasiones. Aquí sí la voz de X se hace presente por medio de los intertítulos que en el videoclip sustituyen los diálogos sonoros de la película. El espacio de esta secuencia es siempre proximal, pues todo sucede dentro de los salones del hotel. Nuevamente nos enfrentamos a saltos del tiempo que no podríamos identificar como *flash back* o *flash forward* (analepsis o prolepsis). No obstante, las pistas comienzan a surgir.

Uno de los principales puntos de coincidencia entre *El año pasado en Marienbad* y *To the End* es la presencia de la voz de Laetitia Sadier, vocalista del grupo galo Stereolab quien en francés canta algunos fragmentos de la canción. Es evidente también la referencia que la melodía de *To the End* hace a la música francesa de los años sesenta, particularmente a la cantante francesa François Hardy, quien por cierto realizó un *cover* de la canción *To the End* cantada totalmente en francés.

### **Secuencia 3.**

#### **Letra:**

*Well you and I*

*Collapsed in love*

*And it looks like we might have made it*

*Yes, it looks like we've made it to the end*

Una figura masculina camina por el pasillo de lunas, se acerca a la cámara. Corte a: salón de baile; A vestida de blanco baila con X (intertítulo 5, *You do not know who I am*). Corte a: *tight shot* de un candelabro del hotel. Corte a: de regreso con A y X al salón de baile.

Corte a: formación en la sala de tiro; M se encuentra de espaldas a cuadro, voltea para hacer su disparo. El personaje que se encuentra a su lado voltea igualmente para disparar. Corte a: se observan figuras que funcionan como blanco recibiendo el tiro del segundo personaje, el blanco que corresponde a M ya se encuentra impactado por una bala.

Corte a: *close up* de X quien se prepara a disparar, X voltea hacia el blanco. Corte a: A vestida de negro recargada en el marco de una puerta de los salones del hotel, la iluminación es escasa a diferencia de las tomas cercanas a las puertas de la secuencia 2 (intertítulo 6, *You looked towards me*) la cámara realiza un paneo a la derecha para incorporar en el encuadre a X quien aparece de perfil (intertítulo 7, *You have no memory?*)

En esta primera secuencia de baile aparecen nuevamente las pausas descriptivas en el relato cinematográfico, la última toma de esta secuencia parece ser la repetición de las tomas en las puertas de la secuencia dos, pero es en realidad un indicador de la repetición de acontecimientos dentro de la historia, no dentro del relato. X es quien continúa narrando. El relato se acerca cada vez más hacia la modalidad repetitiva, vueltas al pasado y regresos al presente, analepsis y prolepsis (o bien retrocesos y elipsis).

Existe una no linealidad en los acontecimientos. Aparece una pista más que ayudará a descifrar el traslado del relato del filme de Resnais al del videoclip analizado: el ritmo vertiginoso del videoclip, sugerido por la duración mínima de las tomas contrasta fuertemente con el ritmo semilento de *El año pasado en Marienbad*, la duración se convierte en un elemento primordial.

#### **Secuencia 4. Música instrumental.**

X se encuentra sentado, levanta la mirada, existe un espacio sugerido, tiene las manos sobre la mesa, observa a alguien como si le temiera, o como si estuviera derrotado; a contra plano aparece M de pie con mirada inquisidora, se ve a cuadro la nuca de X. Corte a: salones del hotel con hombres sentados. Aparece Dave Rowntree del lado izquierdo de la pantalla, en la mesa hay copas; del lado derecho de pantalla observamos a un hombre desconocido (intertítulo 8, *...men on chairs, in chairs...*). La cámara gira en un paneo circular hasta incorporar a Alex James del lado derecho de la pantalla.

En esta secuencia se encuentra un ejemplo claro de la relación del espacio contiguo, cuando la mirada de X nos señala un espacio sugerido la toma siguiente muestra a M, es decir lo que X observaba. Al incorporar la nuca de X en la toma comprobamos que efectivamente es el mismo espacio de la toma anterior. Dicha relación espacial es construida exactamente de la misma manera en *El año pasado en Marienbad* y es en realidad una característica de la *Nouvelle Vague* y del *Nouveau Cinéma*. David Mould ha respetado el lenguaje cinematográfico presentado por Resnais, pieza clave para el reconocimiento de la película en el videoclip.

### **Secuencia 5.**

#### **Letra:**

*What happened to us? (jusqua la fin)*

*Soon it will be gone forever (en plein soleil)*

*Infatuated only with ourselves (jusqua la fin)*

*And neither of us can think straight anymore. (en plein amour)*

A, sentada en el sillón de respaldo triple, viste de blanco y tiene el gesto del brazo derecho retraído hacia su cuerpo (intertítulo 9, *Your eyes still dream, still you look faraway...*), la cámara muestra un *travel* frontal que se acerca cada vez más hacia A.

Corte a: la cama de la habitación de A con lámparas como lunas a cada lado, mucha iluminación. Vemos la toma casi de frente, la cama casi central, se conserva el encuadre, es la misma toma, pero la iluminación cambia drásticamente, sólo las lámparas de luna se conservan encendidas, todo parece estar en penumbras.

Corte a: X y A (viste de negro) en un *medium close up*, parecen observar a alguien más. La toma es cerrada, probablemente X y A se encuentren en el bar del hotel, es decir en un espacio sugerido no mostrado.

Corte a: de regreso a la primera toma de esta secuencia, en el sillón triple, existe una grieta en el tiempo. Pareciera que A nunca se hubiera movido y fuera el espectador quien viajó a otro tiempo, al pasado, para comprender lo que observa ahora (intertítulo 10, *...still you are delicate in your fragile ways...*). La cámara continúa su acercamiento hasta llegar a un *medium close up* de A, su gesto es de molestia, reacciona negativamente hacia quien se

dirige a ella, aparentemente lo considera tonto, iluso, como si ese hombre intentara convencerla de una ilusión o invención (intertítulo 11, *...and your scent remains only yours*) (intertítulo 12, *You have no memory?*). X intenta que A recuerde.

Corte a: uno de los balcones que dan a los jardines del hotel. A está parada de espaldas en medio de la toma vestida de blanco con sus dos manos apoyadas en el baranda (intertítulo 13, *Yes, it was you*). Se conserva el encuadre, A voltea hacia la cámara (intertítulo 14, *Perhaps you looked straight through me*).

Nuevamente la mirada de uno de los personajes, A, sugiere una contigüidad en el espacio, y así también puede adivinarse la fuente que produce las palabras que aparecen en los intertítulos: la cámara se convierte ahora en un elemento participativo, como si el espectador pudiera ver por medio de los ojos de X, es decir que es X, Damon Albarn, quien focaliza.

La cámara se va de la habitación de A hacia un pasillo del hotel y de pronto vuelve al mismo espacio de la primera toma. Las acciones son exactamente las mismas. Ésto sugiere que los personajes en la primera toma se congelaron, se mantuvieron inmóviles para abrir una brecha en el tiempo como si el tiempo que transcurrió en el relato no hubiera transcurrido en la historia. Aparece nuevamente una pausa, una trasgresión en la narración en la que el tiempo de la historia podría ser cero, hecho que sucede también en la película aunque no en la misma escena.

## **Secuencia 6**

### **Letra:**

*Well you and I*

*Collapsed in love*

*And it looks like we might have made it,*

*Yes, it looks like we've made it to the end*

*When you and I*

*Collapsed in love*

*Well, it looks like we might have made it*

*Yes, it looks like we've made it to the end.*

Pueden verse las estatuas y la fuente en los jardines del hotel, la estatua femenina aparece del lado izquierdo de pantalla, el resto está vacío (intertítulo 15, *They were us. You and I*)<sup>25</sup>. La cámara viaja hacia la izquierda hasta mostrar la estatua completa, luego regresa en su paneo hacia la derecha hasta encontrar la estatua masculina; después, regresa a la izquierda, el intertítulo se mantiene, luego se presentan cortes rápidos de ambas estatuas, la femenina, la masculina.

Corte a: ahora la toma se encuentra nuevamente en uno de los balcones que da a los jardines del hotel, pero no el de la secuencia 5, es otro diferente. X se encuentra sentado en el barandal, viste un traje gris; A viste de blanco, ambos se toman de la mano, están frente a frente.

Corte a: el interior del hotel, en uno de los pasillos vemos a X, M y A. M se encuentra al centro del encuadre, detrás de él se observa una pintura, pareciera ser un paisaje en el que se representa la fachada del hotel.

Corte a: otro pasillo en el que se observa una figura masculina caminando por el pasillo de las lunas del hotel.

Ahora la escena sucede en las escaleras, A sube por ellas vestida de blanco. En la toma aparece de espaldas, es un plano abierto; corte a un *medium shot* de A quien gira el cuerpo como si escuchara a alguien que le habla (intertítulo 16, *You turned for me*). Corte a: X de pie en el centro de la pantalla, sus brazos caen a los lados de su cuerpo como si estuvieran inertes, aunque mantiene los puños cerrados (intertítulo 17, *Ages passed as I stood still for you*).

Corte a: *two shot* con X de espaldas y A con el cuerpo girado y el rostro de frente. A mira a X con desprecio (intertítulo 18, *How you wish!*). Corte a: X subiendo las escaleras aproximándose cada vez más a A. Corte a *close up* de A (intertítulo 19, *I understand nothing you say*). A voltea casi burlándose de X, como si no le creyera nada de lo que dice.

Secuencia en el exterior, A corre por los jardines del hotel con un pie descalzo y sosteniendo su zapato en la mano, la cámara la sigue en un paneo, se detiene justo al centro de la fachada del hotel, A queda en medio del encuadre.

---

<sup>25</sup> Este intertítulo es el indicador de la única frase que corresponde con la letra de la canción *To the End* en el mismo momento audio e intertítulo dicen lo mismo *You and I*

*Medium close up* de X a la derecha de pantalla, su rostro tiene una expresión seria. Corte a *three shot* de A acompañada de dos hombres (Dave Rowntree y un hombre desconocido), todos en *close up*. Corte a: otra toma triple donde aparecen un hombre, una mujer y Alex James, ellos aparecen en *medium close up*. Corte a *three shot*, los personajes a cuadro, un hombre y dos mujeres rubias que visten de blanco, una de perfil y otra de frente que lleva un peinado alto (es esta la mujer con quien A choca en el bar del hotel en una toma de la secuencia dos).

Corte a: *close up* de M de perfil del lado izquierdo de pantalla. Corte a: el *medium close up* de X que fue la primera toma de esta secuencia. Corte a: se repite también la segunda toma que incluye a A y dos hombres.

Una situación muy particular sucede en esta secuencia y es que es la primera y única ocasión en el videoclip que se encuentra una coincidencia entre: a) lo que escuchamos en la canción *To the End* y b) lo que leemos en los intertítulos que corresponden a la traducción al inglés de los parlamentos de *El año pasado en Marienbad*.

Como si el director del videoclip le jugara una broma al espectador para ver si está prestando atención y puede leer las pistas de la relación canción película videoclip. En este momento del relato, Damon Albarn, entra como personaje *in* en la narración del videoclip es su voz la que le habla y dice a A *They were us. You and I (éramos nosotros, usted y yo)*, refiriéndose a las estatuas del jardín.

Nuevamente se recorren distintos espacios del hotel, parecieran no tener relación como si fueran construcciones aleatorias en el relato, otra vez como si el tiempo fuera circular y en realidad no importara qué sucede antes y qué después.

También hace aparición un primer verdadero diálogo, por medio de los intertítulos, desde luego, entre dos personajes de nuestra diégesis, X y A. Cabe destacar que la canción *To the End* es también interpretada por un hombre y una mujer, aunque no es un diálogo y puede decirse que la voz masculina, Damon Albarn, X, es quien narra, de pronto X cede su lugar a Laetitia Sadier, A, quien parece también mostrar unos cuantos recuerdos de esa narración, aunque las palabras cantadas por Sadier parecen tener una función de adjetivación de la historia de amor contada en la canción. Esta situación es una muestra más de la empatía entre el videoclip y la película, X casi nunca quiere “prestarle el micrófono” a A, no quiere que ella cuente la historia.

La toma en el exterior que ocurre en esta secuencia es una pista más para armar el rompecabezas de nuestro relato. El zapato roto es clave en la película y en el videoclip.

### **Secuencia 7. Música instrumental.**

En el salón de baile los personajes que vimos en las toma triples bailan ahora en parejas; entre ellos se encuentran X y A al centro de la toma. A viste de negro. Corte a: X y A en el bar del hotel, A viste de negro y sostiene una copa en la mano izquierda. Corte a: secuencia de cortes muy rápidos *flash back* de A, como un inserto desplazado de su memoria que muestra a A en su habitación vestida de blanco. Corte a: de regreso a X y A en el bar aunque ahora X aparece con el cuerpo girado, no totalmente de frente y A está de perfil, casi de espaldas. Corte a: otro *flash* de A en la habitación. Corte a: de regreso al bar. Corte a: A en su habitación vestida de blanco, pero ahora está sentada; en el piso se observan varios pares de zapatos. A se inclina hacia la derecha, como si su cuerpo fuera a caer de la silla en la que se encuentra sentada.

Corte a: regresamos a la toma del bar pero ahora X y A están de perfil, la rubia del peinado alto ríe y se acerca de espaldas hacia donde A se encuentra. Corte a: *close up* del rostro de X quien parece asustado. Corte a: *close up* al rostro de A (es ésta la misma toma de la secuencia 2); ella parece aún más aterrada. Corte a: nuevamente *close up* de X. Corte a: *close up* de A. No son las mismas tomas, pero sí los mismos encuadres. Corte a: X otra vez. Corte a: *close up* de A. Corte a: A choca con la rubia del peinado alto y suelta la copa que sostenía en la mano izquierda (esta toma corresponde también a la secuencia 2, sólo que más larga, podemos ver la continuación, hay una vuelta en el relato). Corte a, de regreso a la habitación de A sentada; en la toma se incorpora un nuevo elemento: X. A se inclina aún más a la derecha, parece que caerá de la silla en cualquier momento.

Ésta es la secuencia climática del videoclip, en ella, las pistas brindadas en las secuencias anteriores finalmente toman sentido, ese primer asomo de una mujer rubia de peinado alto en la secuencia 2, es ahora lo que ayuda a resolver el enigma. X y A están juntos, él le cuenta su versión, A recuerda, lo que se observa en pequeños *flash backs*. Son los recuerdos de A, se viaja del presente al pasado en más de seis ocasiones. La memoria de A la traiciona y le permite ver lo que sucedió con X. Entonces tenemos una nueva

focalización, X se hace a un lado para dejar que A confirme sus palabras, vemos lo que A recuerda, vemos como A.

## Secuencia 8

### Letra:

*(en plein amour)*

*You and I*

*Just collapsed in love*

*And it looks like we might have made it*

*Yes, it looks like we've made it to the end*

A parada a un lado del espejo ubicado en la pared de su habitación, viste una bata de plumas blancas, A gira sobre sí misma, como si se arrastrara por las paredes de la habitación. Corte a: A el mismo espacio, pero A se ha movido un poco hacia su izquierda, como si se quisiera hacer evidente el paso del tiempo, aunque éste fuera muy poco. Un corte más, pero ahora A se encuentra en un punto más lejano de su habitación, parece ser al lado de la puerta.

Corte a: A en la misma habitación ahora sobre su cama, viste la misma bata de plumas blancas, las lámparas de luna están encendidas.

Corte a: M asomándose por la ventana de la habitación que comparte con A, aparece de perfil al lado derecho de la pantalla en un *medium shot*, M voltea y apunta un arma de fuego hacia donde suponemos que se encuentra A en un fuera de campo, es decir existe nuevamente el espacio sugerido<sup>26</sup>.

Corte a: A con la parte superior del cuerpo sobre el lado izquierdo de la cama, parece muerta, como si hubiera recibido el disparo de M. Corte a: *close up* al rostro de A que parte de la toma anterior. Corte a: A del otro lado de la cama, ahora son sus piernas las que se aparecen sobre la cama y el resto de su cuerpo está en el piso, la mano izquierda de A toca sus labios, como el gesto para pedir silencio. Corte a: *medium close up* a A que parte de la

---

<sup>26</sup> Existen dos versiones del videoclip: en una Graham Coxon, M, efectivamente dispara una pistola; en la versión difundida en la videografía *Blur: the best of*, el arma se simula con la mano de Graham, no hay arma y no hay disparo, sólo un intertítulo en el que se lee “bang”.

toma anterior. Corte a: *close up* que parte nuevamente de la toma anterior, se exagera la imagen de A quien aparentemente ha muerto. Corte a: M camina por los pasillos del hotel.

Esta es la única secuencia ordinaria del videoclip, todo ocurre dentro de un espacio contiguo y en un tiempo lineal, un relato singulativo. El único inconveniente a esta normalidad es que es una situación ficticia dentro del relato, algo que no sucede, algo que un personaje inventa para salvarse de la situación en la que se encuentra, una versión que no complace a X, la muerte de A, por lo tanto no existe. Además esto puede afirmarse debido a que es A quien se encuentra presente en el relato para focalizar también de vez en cuando.

Es esta secuencia también la única que no ocurre de la misma forma en la película que en el videoclip; en *El año pasado en Marienbad* este bloque de acontecimientos no suceden de manera lineal.

### **Secuencia 9. Música instrumental.**

M aparece de pie al lado derecho de la pantalla (intertítulo 20, *Your face is fear*). M camina hacia la cámara, la toma se abre en un *zoom out* e incorpora en el encuadre a X y A (intertítulo 21, *You are fear*). X y A están sentados uno a cada lado de M. Corte a: *zoom in* de A, quien observa con desprecio, no sabemos si a X o a M, pues el eje de la toma se ha roto.

Una secuencia corta que en realidad muestra dos tomas en un mismo espacio en una misma situación temporal pero que en relación con la secuencia anterior pareciera totalmente ajena. Esta situación se da también en *El año pasado en Marienbad*, las secuencias analizadas de manera individual parecen sencillas, sin complicación alguna; pero al unirla con la secuencia siguiente el espectador queda totalmente confundido, pues esperaríamos que se le contara lo que sucedió a las 11:15, después lo que pasa a las 11:30, etc., pero en *El año pasado en Marienbad* y en *To the End* no se respeta el orden lineal de acontecimientos. Pareciera que la línea temporal ha sido recortada en pequeños pedacitos que son arrojados al aire y el que cae primero es colocado como el primer hecho del relato sin importar si en la historia ha sucedido al principio, en medio o al final.

## **Secuencia 10. Música instrumental.**

En uno de los pasillos del hotel, X vestido de gris detiene por un brazo a A quien vestida de blanco pretende escapar de él. A logra zafarse. Corte a: A corriendo por un pasillo del hotel, la cámara la sigue, A corre con los brazos hacia atrás, como si su velocidad le impidiera llevarlos al frente, como si fuera a volar. La cámara viaja en un paneo rápido hasta llegar a los jardines del hotel, como si la cámara se adelantara a A en su escapada. Con un paneo vertiginoso la cámara regresa para descubrir a A parada al pie de un balcón con la mano en la frente. A parece inmóvil, como una estatua más del hotel.

Esta secuencia pareciera viajar nuevamente al pasado, a esas tomas en las que A corría por los jardines del hotel con un zapato en la mano, a esa habitación en donde A intenta escoger un nuevo par de zapatos acompañada por X. Ahora A huye de X, y parece ser nuevamente ella quien focaliza, quien intenta escapar. El espectador y X parecen perseguirla. Este bloque de acontecimientos aparecen muy similares tanto en el videoclip como en la película; la iluminación es una clave más.

## **Secuencia 11**

### **Letra:**

*(En plein soleil)*

En esta secuencia se presenta lo correspondiente a la alegre entrega o la violación placentera: A en su habitación vestida con la bata de plumas blancas extiende los brazos para recibir con gozo a X, son 9 tomas del mismo suceso, como si aconteciera el hecho en diversas ocasiones o si quisiera exagerarse el gusto de A por X.

La última de estas tomas reiterativas es un *close up* de A, la iluminación de la toma es excesiva, prácticamente lo vemos todo en blanco, lo único que se reconoce es el rostro de A.

El relato repetitivo más claro del videoclip, se muestra nueve veces lo que ha sucedido únicamente una vez en la historia, aquí es evidente la focalización de X, quien idealiza el

momento de su irrupción en la habitación de A, mostrándola ante nosotros como algo brutalmente gozoso para A.

La diferencia abismal que existe en esta secuencia con su correspondiente en la película es que en la obra de Resnais, por medio del sonido, el espectador puede notar que X grita cuando se muestra inconforme ante los recuerdos de A, pide que lo que se muestra en imagen cambie, que se muestre como él lo recordó, en el videoclip el recurso no es el mismo y esa insistencia de X por tener el control queda casi anulada.

## **Secuencia 12**

### **Letra:**

*(En plein soleil)*

Secuencia final. *Full shot* de X y A de espaldas caminan por el pasillo que da al exterior del hotel. La hora de marcharse ha llegado. A viste de blanco. Corte a: M en un *medium shot* de perfil observa a la pareja que se va, como si él hubiese llegado tarde, como si ellos escaparan pero en realidad no tuviera importancia, como si M supiera que es únicamente un final de tantos.

Corte a: regresamos a la continuación de la primera toma de esta secuencia, como si el tiempo se hubiese detenido para que pudiéramos ver la reacción de M ante su partida.

*Fade a negros.*

### **Sale música**

(Intertítulo 22, FIN).

A y X se van, alguien los observa, es M, es ahora él quien tomará la palabra para decir que en realidad no hay nada que hacer, que tal vez ha llegado tarde, tal vez así lo planeó, en realidad parece no importarle. Nuevamente se detiene el tiempo, la primera toma de esta secuencia hace una pausa para dejar ver a M, regresa al primer encuadre que sigue en el mismo instante en el que lo dejamos, como si se tratara de una secuencia paralela.

La música se va y la imagen también, todo para dar paso al último intertítulo que nuevamente propone un reto: FIN, como si realmente existiera.

## Capítulo 4

### *El año pasado en Marienbad vs To the End*

Este apartado está dedicado al análisis comparativo entre los dos productos audiovisuales que son el objeto de estudio de esta investigación; el propósito fundamental es dejar claras las coincidencias y diferencias entre ambos, película y videoclip, lo cual permitirá al lector conocer el proceso de recreación de un producto en otro. Para cumplir dicho objetivo, el apartado ha sido dividido en cuatro puntos:

- 1.-Ritmo y duración
- 2.-Sonido y música
- 3.- ¿Quién narra en la película y quién en el videoclip?
- 4.-La focalización, ¿tiene X la misma función en la película y en el videoclip?

#### **4.1. Ritmo y duración**

La mejor manera de empezar este apartado es definiendo lo que se entenderá por ritmo y duración, dichas definiciones han sido obtenidas del libro *Figuras III* de Gérard Genette.

La duración de un relato, película *El año pasado en Marienbad* o el videoclip *To the End* es evidente, para la primera una hora con treinta minutos y para el videoclip tres minutos y cuarenta y ocho segundos, es decir el tiempo en el que transcurre el relato, los minutos que el espectador pasa frente a la pantalla observando.

La velocidad es, según Genette, “la relación entre una medida temporal y una medida espacial”<sup>27</sup> y también dice que “la velocidad del relato se definirá por la relación entre una duración, de la historia, y una longitud, la del texto”<sup>28</sup> o en el caso de los audiovisuales de la película, la cual puede medirse en escenas o secuencias. La velocidad comprende la relación entre la duración del tiempo de la historia y del tiempo del relato.

En el caso de este análisis la diferencia entre la duración de un relato y otro es significativa ya que ambos cuentan la misma historia, en un lujoso hotel una mujer llamada A es perseguida por un hombre llamado X quien intenta convencerla para que huya con él

---

<sup>27</sup> Gérard Genette, *op. cit.*, p. 145.

<sup>28</sup> Idem

dejando atrás a su esposo, M; según X, estos mismo hechos sucedieron un año antes y esta vez quiere conseguir su objetivo frustrado de huir con A. *El año pasado en Marienbad* cuenta con más de una hora para contarnos esta historia, *To the End* cuenta únicamente con menos de cuatro minutos, por tanto el ritmo será distinto.

Es posible que los mismos elementos de aceleramiento y desaceleramiento del relato hayan sido utilizados en *Marienbad* y en *To the End*, por ello este apartado se encargará de esclarecer dichas dudas.

Evidentemente el ritmo de *To the End* será vertiginoso en comparación con *El año pasado en Marienbad*, cuyo ritmo ha sido calificado como lento, y al tener que contar lo mismo en tan poco tiempo, *To the End* se ha acelerado afectando así una de las características primordiales del filme de Resnais, ese ritmo lento, pesado que ha desesperado a los espectadores durante décadas.

A pesar de esto, *To the End* mantiene en todo momento la esencia de *Marienbad*, sobre todo porque debemos recordar que *To the End* hace partícipe cada una de las secuencias de *El año pasado en Marienbad* en su relato, desde luego no todas las tomas, pero respeta la cantidad de información brindada en la película, así tenemos en *To the End* A, X y M, víctimas de un triángulo amoroso que se repite una y otra vez.

En ambos productos, la película y el videoclip, la primera secuencia abre con música de fondo e instrumental, la de *Marienbad* parece estar en la diégesis, la de *To the End*, al ser un videoclip es ajena al relato, en apariencia. El rompimiento es la aparición de los créditos en la película que no aparecen en el videoclip. Los protagonistas de la historia se encuentran presentes en el relato del videoclip, no así en el de la película.

## **Secuencia 1**

En la primera secuencia del videoclip pueden verse escenas que en la película no aparecen sino hasta las secuencias 25, 2, 21, 8, y 6, por lo tanto, el orden del relato del videoclip no es el mismo que el de la película sin embargo en el videoclip tampoco se respeta el orden lineal de la historia.

**\*Las imágenes de la izquierda corresponden a *To the End*  
y las de la derecha a *El año pasado en Marienbad*.**



Mientras que en la película la primera secuencia se ocupa únicamente de la presentación de los créditos, la del videoclip muestra acciones diversas en escenarios distintos, es decir, el videoclip en su primera secuencia entra de lleno al relato de los acontecimientos de la historia esto debido al ritmo acelerado requerido para contar en un tiempo menor la misma historia. No obstante el videoclip también toma unos instantes para hacer pausas en el relato con tomas descriptivas de la locación que son proporcionales con las pausas de la película.

Entonces tenemos que *To the End* empieza con la secuencia más compleja de *El año pasado en Marienbad* donde se presenta: La bata blanca de plumas, X quiere que A recuerde como él lo recuerda. (*Flash back*). La fotografía podría probarlo todo. Los recuerdos y las focalizaciones de A y X continúan conflicto, recuerdan lo mismo pero de manera distinta, X comienza a desesperarse. A aún duda de la fotografía. ¿X empieza a olvidar?, además en la secuencia 25 de *El año pasado en Marienbad* se hace referencia a las secuencias 24, 22, 7, 22, 24, 22, 14, 16, 19 y 23. Mientras que en *To the End* la toma recreada del filme es la bata de plumas que resulta ser clave tanto en *Marienbad* como en *To the End*.

De la secuencia 2 de la película en la que se presenta la segunda parte de los créditos en voz *off* de X y la descripción en imagen del hotel, la primera secuencia del videoclip toma los candelabros los cuales definitivamente son necesarios para evocar el lujoso hotel de la

película, además de las pausas descriptivas del filme de Resnais que casi siempre tienen que ver con la descripción del espacio fílmico, elemento indispensable para la creación y el reconocimiento de la atmósfera del filme.

*To the End* también recrea en su primera secuencia parte de la secuencia 21 de *El año pasado en Marienbad* donde se muestra que A acepta conocer a X (se habla por primera vez de partir juntos, *flash back*), A representa lo que X relata, el hombre de la silueta gris (X desprecia a M). De vuelta al presente, la sala de conciertos. En esta secuencia 21 también se presentan imágenes de la secuencia 19 y 20. Mientras que *To the End* muestra un recuerdo focalizado por A, el videoclip cede la palabra en el inicio al personaje femenino.

La primera secuencia del videoclip también recrea la secuencia 8 del filme: la sala de tiro, que en la película es presentado en presente. *To the End* no puede olvidarse de los *leitmotiv* y la sala de tiro es uno de los principales de la película, hace referencia al duelo entre X y M que nunca sucede, ellos nunca se enfrentan, sólo son enemigos porque aparentemente no existe ninguna otra opción.

*To the End* regresa a la secuencia 2 de *Marienbad*, otra de las pausas descriptivas necesarias para dar la sensación del ritmo lento y pesado del relato de Resnais.

En esta misma primera secuencia del videoclip se recrea la secuencia 6 de *El año pasado en Marienbad* en donde se muestra: el discurso del engaño, conversación en *off* de personaje masculino y personaje femenino. Parejas pasean por el hotel. Lo que sucede en el hotel hace que A recuerde su historia con X, aquí quien relata parece ser A. En el videoclip nuevamente se le cede la focalización a A como si el director David Mould decidiera darle la voz a A por completo en esta primera secuencia, por contrario a lo que sucede con la secuencia 2 de *El año pasado en Marienbad* que es la primera que presenta a los personajes y que es focalizada en su totalidad por X.

## **Secuencia 2**

En la segunda secuencia del videoclip entra la letra de la canción *To the End* interpretada por Blur en la voz de Damon Albarn quien interpreta el rol de X. El tiempo y la duración del relato de *Marienbad* tampoco es respetado, las secuencias 27, 6 y la secuencia 16 en la que se incluye el *close up* de A aterrorizada que se presentará en una secuencia posterior

del videoclip y que en la película aparece sólo una vez. También se toma una de las escenas de la secuencia 7.



En la secuencia 27 de *El año pasado en Marienbad*, recreada en la segunda secuencia de *To the End*, se presenta: el falso final (asesinato de A por M). Finalmente X llega a la habitación de A, ella tiene miedo. M los descubre y quiere venganza, el asesinato de A visto por múltiples ángulos. La muerte de A parece ser un final inapropiado para X así que se retracta de su narración, que nosotros no escuchamos, sino que la vemos. Además de regresar a las secuencias 22, 26 y 25. La segunda secuencia de *To the End* hace referencia a otra de las secuencias más complejas de *El año pasado en Marienbad* aunque brevemente y no se refiere a una de las escenas más relevantes de dicha secuencia que es la falsa muerte de A.

En la segunda secuencia de *To the End* también se recrea parte de la secuencia 6 de la película, la cual ya había sido visitada en la secuencia 1 del videoclip, el fragmento recreado nuevamente presenta los recuerdos al personaje femenino y por lo tanto cede la focalización a A.

La secuencia 16 de *El año pasado en Marienbad* donde se muestra: X y A en la sala de baile, “tu nunca me esperabas”. X habla, A recuerda. *Flash back* de A en la habitación con los zapatos (secuencia alternada). Lo que sucede en el bar del hotel está en presente, A está recordando finalmente. El zapato en la mano, lo del zapato sucedió antes. La habitación es un *flash back* de A. El sonido del vaso que se rompe está aquí, esa situación también corresponde al pasado. Las narraciones de X en voz en *off* son lo único que sucede en el momento, todo lo demás es de los años pasados. Esta secuencia 16, que

también toca las secuencias 14 y 15 del filme, y es una de las secuencias más significativas del filme es recreada aquí pero de manera breve, la escena tomada se refiere al momento en que A choca con una mujer rubia en el bar del hotel, por lo cual en el videoclip es utilizada como un inserto diegético desplazado a futuro, pues en una secuencia posterior en el mismo videoclip aparecerá nuevamente aludida la secuencia 16 pero completa.

En la segunda secuencia de *To the End* También es recreada una pequeña escena de la secuencia 7 de la película en donde se muestra: secretos del hotel, secuencia de baile 1. En esta secuencia aparece uno de los espacios presentados en la secuencia 4, no es un *flash back*, pero si un momento que sugiere que el espacio en que se desarrolla el relato es el mismo. En el videoclip se presenta una focalización de X, quien parece espiar a A.

### Secuencia 3

En la secuencia tres del videoclip aparecen escenas de las secuencias 19 y 7, 8 y 9 en la que puede verse el salón de baile, una charla de X y M en uno de los corredores del hotel y la sala de tiro, la cual pareciera estar casi completa pero a diferencia de lo que sucede en *El año pasado en Marienbad* el personaje M nunca aparece en esa formación de tiradores.



En la secuencia 19 de *Marienbad*, recreada en *To the End*, se presenta: sala de conciertos, “déjeme, se lo suplico” (secuencia alternada, A recuerda). El concierto en presente. La música no es de violín. El pequeño fragmento presentado en *To the End* es el que muestra a un hombre caminando por el pasillo de lámparas que semejan lunas, una breve referencia en realidad.

Nuevamente aparece la secuencia 7 de *El año pasado en Marienbad* recreado en *To the End*, esta vez se trata de una de las secuencias de baile de la película, extrañamente intercaladas con la secuencia dos, donde existen las pausas cinematográficas, que, en el caso del videoclip son utilizadas constantemente para respetar el ritmo lento de *El año pasado en Marienbad* que es parecido al del adagio en contraste con el ritmo del videoclip que por su vertiginosidad se acerca más al *allegro*.

Al igual que en la secuencia 1 del videoclip se presenta aquí la sala de tiro que corresponde a la secuencia 8 de *El año pasado en Marienbad*. Nuevamente el *leitmotiv*.

También en esta secuencia de *To the End* es recreada la secuencia 9 del filme dirigido por Resnais en la que también se hace referencia a un fragmento de la secuencia 7 de *Marienbad: Friederichbad* (la primera vez que la vi). La secuencia 7 no se integra en pasado, se hace una remembranza, el tiempo continúa en presente con trampas y trucos para poner en duda si X y/o A están atentos. En el videoclip es la primera vez que aparece una focalización cero, es la cámara quien ve, el cine, el video, el gran imaginador.

#### **Secuencia 4**

En la cuarta secuencia de *To the End* se representa la secuencia 10 de *El año pasado en Marienbad* en la que se hace referencia las dos primeras secuencias del filme: de regreso al principio, la representación teatral y la narración primera de X. Cuando X menciona el vaso que se rompe nos hace suponer que la secuencia de los *flash backs* pertenece a este fragmento de la historia. Aquí si X parece ser quien focaliza, definitivamente son los recuerdos fragmentados de X. En el videoclip, el juego aparece por primera vez, aunque corresponde a la secuencia 10 de la película en donde el juego es presentado ya por segunda vez y se demuestra que M siempre gana. El juego es otro de los principales *leitmotiv* de *El año pasado en Marienbad* que, no obstante, en *To the End* aparece solamente una vez.

#### **Secuencia 5**

En la quinta secuencia del videoclip aparecen las secuencias 10, 24, 10 nuevamente y 11.

La secuencia 10 de la película aparece nuevamente en el videoclip, en esta ocasión el fragmento recreado es el referente a la descripción que X hace de A mientras ella lo escucha sentada en un sillón de respaldo triple muy similar al que aparece en la película, los intertítulos utilizados el videoclip coinciden con los parlamentos del filme.



Otra de las escenas de la secuencia 5 de *To the End* corresponde a la secuencia 24 de *El año pasado en Marienbad* en donde se muestra: El juego 4, ¿por qué permanecer separados? A está recordándolo todo, la cama cambia de iluminación, como para mostrar que A acepta que las visitas de X fueron reales. A recuerda pero nada está claro, en el videoclip parece haber siempre una relación de enamoramiento entre A y X, por lo menos parece menos complicada que en la película, en el videoclip A parece ser mucho más segura que X o M, aunque en realidad este fenómeno puede ser explicado porque A e interpretada por una actriz profesional y X y M son interpretados por Damon Albarn y Graham Coxon miembros del grupo Blur, intérprete de la canción *To the End*.

La secuencia 10 de *Marienbad* aparece nuevamente en el videoclip, Aquí si X parece ser quien focaliza, definitivamente son los recuerdos fragmentados de X, la focalización u ocularización siempre son iguales en la película y en el videoclip, esto ayuda a que la relación entre ambos productos sea más clara.

En realidad A parece mucho más segura de sí misma, en ocasiones parece burlarse de X, los intertítulos o subtítulos en el videoclip sustituyen la presencia sonora de la voz de X, aunque quien interpreta a X es la voz que canta, los subtítulos que hacen referencia a la película provienen de una fuente que no es presentada en pantalla, no obstante con la referencia de la película puede inferirse que se trata de los parlamentos de X.

De nuevo encontramos la secuencia 11, A sigue siendo el único personaje a cuadro mientras escuchamos la letra de la canción *To the End*, la imagen sigue siendo acompañada por los intertítulos que evocan los parlamentos de *El año pasado en Marienbad*.

## Secuencia 6

En la sexta secuencia del videoclip se muestran las recreaciones de las secuencias 11, 12, 13, que es la toma de X caminado por el pasillo de lámparas redondas que ya había aparecido al principio del videoclip, 14.



Una vez más aparece recreada aquí la secuencia 11 de *El año pasado en Marienbad*, del presente, X convenciendo a A, al pasado, cuando X y A se encontraron frente a las estatuas realmente. Las dos estatuas del videoclip son distintas a la película que es solamente una, no obstante, la forma en que son presentadas en el videoclip hace que la narración coincida, pues mientras que en la película podemos ver la estatua a cuadro mientras X le cuenta a A que quienes están representados en aquella estatua podrían ser ellos mismos, en el videoclip cuando en voz de Damon Albarn escuchamos *Well you and I (entonces tu y yo)* en pantalla se muestran por medio de rápidos cortes ambas estatuas, la masculina y la femenina, empatando el intertítulo *They were us. You and I*, (éramos nosotros. Usted y yo), mostrando coincidencias en cada uno de los elementos de ambos productos audiovisuales, diálogos de X con letra de *To the End* y con intertítulos, imagen de la película con la imagen del videoclip, la única escena en donde pueden encontrarse ese tipo de reconstrucciones casi exactas de la película en el videoclip en ambos planos, visual y sonoro.

6: 11, 11:7, 9, 5,4. 11. Estatuas, el año pasado en los jardines, (incluye *flash back*) (voz en presente, imágenes en pasado, ilustran lo que X nos cuenta). De vuelta al pasado, viajamos al momento recreado en la secuencia anterior.

En la secuencia 12 de *El año pasado en Marienbad* que encontramos recreada en esta secuencia del videoclip se presenta: X y A en la escalera, las estatuas. (Una historia más del pasado: *flash back*) En presente y normal, aparentemente la película se trata de X convenciendo a A de que ya se conocían, para ello Resnais da los argumentos de A y X pero de manera visual, en *flash backs* subjetivos. Ahora el relato del videoclip parece encontrar una linealidad con respecto al orden de secuencias de *El año pasado en Marienbad*, pues encontramos recreadas las secuencias 11, 12, 13 y 14 en esta secuencia, como si finalmente *To the End* contara la historia en el mismo orden que lo hace *To the End*.

La siguiente escena recreada en *To the End* corresponde a la secuencia 13 de *El año pasado en Marienbad*: descripción del hotel, X y A recorren por separado el lugar que los acorrala. Presente, pausa en el relato, personajes inanimados, las pausas no son verdaderas. Nuevamente se trata de pausas en el relato, las cuales aparecen más cortas en *To the End*, guardando siempre la proporción de la duración del videoclip.



Una escena de la secuencia 14 de *Marienbad* es ahora la recreada en *To the End*, en la película dicha secuencia se encarga de: ¿Fue un sueño acaso? X intenta convencer a A, las imágenes no corresponden a lo que describe X, vemos a A con el zapato roto, en vez del grupo de amigos que menciona, finalmente vemos lo que X describía. Escaleras en presente, reunión en el exterior con otros visitantes del hotel en *flash back*, narración de X

en presente. Continuamos con el seguimiento del orden del relato de *Marienbad*. Vemos lo mismo en esta secuencia 6 del videoclip que lo que pasa en las secuencias 11, 12, 13 y 14 de la película, evidentemente sigue representándose saltos de tiempo inmensurables, sin embargo el seguimiento parece natural al tener el referente del filme.

Aquí se muestran las formaciones triples que Resnais presenta en la secuencia 14 de la película, pero también en la secuencia dos, una señal más de que *El año pasado en Marienbad* está llena de múltiples relatos con una misma historia, un triángulo amoroso, no precisamente el de los personajes principales de la película y el videoclip, sino de cada uno de los huéspedes de aquel majestuoso hotel que los albergaba, tanto en Alemania en el caso de la película como en la República Checa en el caso del videoclip, la historia de cada personaje en pantalla es la misma de A, X y M.

### **Secuencia 7**

En la séptima secuencia aparecen las secuencias 15 y 16 de la película. En la secuencia 15 de *El año pasado en Marienbad* puede verse: secuencia de baile 2 (iluminación escasa), el juego 3, (en esta secuencia escuchamos en voz de X lo que fue presentado en la secuencia 14, A con zapato roto). La narración de X continúa en presente, intenta convencer a A, lo que vemos parecería ser del pasado. En esta ocasión la secuencia de la sala de baile es utilizada en el videoclip como una pausa o puente de enlace a esta nueva secuencia, una pausa visual para una pausa auditiva, es decir la música instrumental.



La siguiente escena recreada en *To the End* corresponde a la secuencia 16 de *El año pasado en Marienbad* la cual hace referencia también a las secuencias anteriores 14 y 15 y que ya había aparecido en la secuencia 2 del videoclip. La secuencia que desata todos los acontecimientos en la película es recreada aquí en el videoclip sin palabra alguna, tenemos música instrumental y cortes mucho más rápidos que en la película. Finalmente aquel inserto diegético desplazado que aparecía en la segunda secuencia del videoclip es mostrado por completo en esta secuencia 7 para despejar las dudas del espectador: ¿porqué A estaba horrorizada?, la respuesta es finalmente encontrada, A recuerda quien es X, su acosador preferido.

### **Secuencia 8**

En la octava secuencia se presentan las secuencias 25, y 27. Nuevamente se rompe el orden del relato de *El año pasado en Marienbad* en el videoclip *To the End*, un enorme salto de tiempo, de la secuencia 16 a la 25.

La secuencia 25 aparecía ya en la primera toma y por lo tanto la primera secuencia del videoclip. En esta ocasión la escena recreada en el videoclip es la habitación de A que se convierte tanto en la película como en *To the End* en el espacio fílmico más importante del relato, saber si fue esa misma habitación o no, el videoclip hace énfasis en ello dando además voz a Laetitia Sadier, cantante francesa, interpretando la canción *To the End* cuando en pantalla aparece A sola en su habitación.



Toca el turno para ser recreada a la secuencia 27 que aparecía ya también en la secuencia 2 del videoclip, ahora si dando espacio a la reconstrucción de la falsa muerte de A. Este tratamiento de *El año pasado en Marienbad* en que X funge no solo como el gran narrador del relato sino como un escritor que constantemente cambia sus recuerdos afectando de manera directa el futuro o pasado de sus personajes como si fuera una historia que aun no se ha terminado de escribir y que puede sufrir muchos cambios radicales sucede también en *Reconstrucción* película del año 2004 de Christopher Boe que llamó la atención de cinéfilos alrededor del mundo. Lo que aparece en pantalla, tanto de la película como del videoclip es M, quien parece un ser insignificante, asesina a A.

En esta secuencia se hace presente una discusión sobre cuál de las dos versiones del videoclip debería ser la correcta en función de su relación con *El año pasado en Marienbad*, pues efectivamente en la película M tiene un arma y la dispara, como en la versión no comercial del videoclip, pero, si pensamos que M en realidad no mata a A, quizá sería más apropiada la versión comercial en la que M no tiene un arma y simplemente le dispara con la mano, como burlándose de los falsos finales o trucos del relato de la cinta de Resnais.

### **Secuencia 9**

En la novena secuencia aparece la secuencia 21, recreada en función de la película. La secuencia 21 ya había aparecido también en la primera secuencia del videoclip. Y de pronto, A fue asesinada pero aparece nuevamente a cuadro al lado de su amante e ignorando la gris presencia de M, el hombre que parece ser únicamente una silueta. Una secuencia corta que se encarga solamente de una secuencia del filme y que representa un retroceso en el relato de *To the End* en relación con el relato de *El año pasado en Marienbad*, pues de la secuencia 27 recreada en la secuencia 8 del videoclip, en esta secuencia 9 la recreación corresponde a la secuencia 21 de la película.

### **Secuencia 10**

En la secuencia diez del videoclip la secuencia 22 de *El año pasado en Marienbad* es recreada regresando a un orden lineal del relato.

La secuencia 22 aparece recreada por primera vez en *To the End*. En la película este fragmento contiene extractos de las secuencias 14, 16, 18 y 19 donde se presenta: La sala de tiro 2. A no quiere o no puede recordar, ¿Cómo era la habitación? Blanco y negro, *flash backs* van y vienen. El *leitmotiv* de la sala de tiro aparece otra vez. De vuelta al presente, A se delata ante X, describe cosas de las que X no le había hablado. Otra vez cambios de espacio que no parecen tener sentido, el diálogo es continuo y lineal. La conversación sigue pero ahora si los vestuarios cambian, A lleva puesto el mismo atuendo que cuando sucede el asunto del zapato roto, como si en ese año que recuerdan X también estuviera tratando de convencer a A de lo que paso en otro año. Ahora ya no es que X o A focalicen, efectivamente A ya no sabe que creer, su memoria la traiciona. Definitivamente una de las secuencias más complejas del filme.



En la secuencia 22 de *El año pasado en Marienbad*, A se muestra confundida, parece recordar todo como X lo describía o aun mejor, pero intenta engañarse a si misma fingiendo que no es así. En el caso del videoclip sólo podemos ver a A huir de X, como si temiera estar con él, el asunto de los diálogos o intertítulos parecen ser muy necesarios en esta secuencia 10 del clip en donde no encontramos más huellas de la película más que las imágenes de X y A que aparecen exageradas en relación con el filme de Resnais, aunque para el reconocimiento de un producto en otro definitivamente se requiere de la exageración de la máscara de los personajes.

## Secuencia 11

En la secuencia once se recrea uno de los momentos más significativos del filme *El año pasado en Marienbad* correspondiente a la secuencia 28 de la película en donde se encuentran también referencias a las secuencias 22 y 25.

Además en la película se presenta: X se rinde ante el juego de M (¿Cuántos años en Marienbad? Decenas de fotografías). La violación placentera. X hace que A recuerde. X pierde el juego final. A en su habitación emprende el juego con sus fotografías, ¿porque tantas?, ¿tantos años pasados como fotografías? De viaje al pasado, la violación placentera, A recuerda que fue por la fuerza, X está seguro de que no fue así y lo grita.

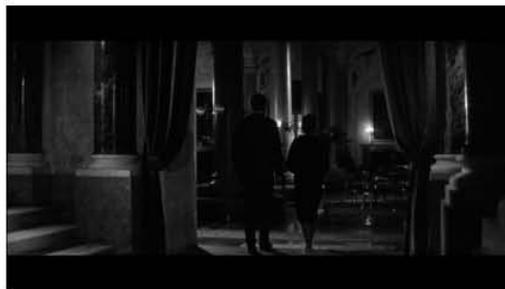


La escena de la secuencia 28 recreada en el videoclip, la violación placentera o alegre entrega, es una de las más trascendentes de la película y esa recreación es realizada con un parecido extraordinario, nueve cortes de la cámara en *dolly in* hacia A quien con los brazos abiertos recibe a X, la iluminación y el rostro de A son muy parecidos a los de la película, además es uno de los puntos argumentales de la película que tanto en ella como en el videoclip aparecen al final del relato para decirle al espectador que A se ha rendido ante M.

## Secuencia 12

En la secuencia 12, el final del videoclip, se reconstruye la secuencia 31 de la película que también es la escena final y ambos productos cierran con *fade* a negros y el intertítulo FIN.

En el caso de la película en la secuencia 31 aparecen fragmentos de las secuencias 2 y 30 que presentan: A y X se marchan, M impávido. Llega el final y el círculo comienza otra vez. Otra vez el letrero de *Rosmer* y la representación de nuevo, ¿no será este el principio? A espera a X, ha llegado el momento de partir mientras M ve en *Rosmer* lo que va a sucederle. FIN.



La última secuencia del videoclip recrea la última secuencia de la película, un final con el que ninguno de los personajes parece estar satisfecho. El tratamiento del videoclip es igual al de la película, en ambos podemos observar a la pareja A y X que se marchan lentamente y a M observándolos desde una escalera del hotel, así, dejándolos ir sin hacer absolutamente nada. Película y videoclip terminan con *fade* a negros e intertítulo FIN.

Es preciso señalar que *To the End* nunca toma de las secuencias que recrea las imágenes o *flash backs* de las secuencias anteriores recordadas en dicha secuencia, es decir no hace cita de una cita, sino del original.

Así puede concluirse que el ritmo de *El año pasado en Marienbad* que, como ya se había señalado con anterioridad, puede ser comparado con un adagio, se ve afectado en su recreación que en este caso es el videoclip *To the End* que consigue un ritmo similar al *allegro*, vertiginoso, de gran velocidad con cortes rápidos y tomas con una duración de segundos únicamente. No obstante, esa diferencia de velocidad y por lo tanto en el ritmo no tiene consecuencias en la recreación de un producto en otro, pues la aparición de las pausas tanto visuales como sonoras del videoclip permite la captación de una sensación de letargo en el espectador, en realidad uno de los mejores trucos audiovisuales.

## 4.2. Sonido y música

### El sonido

El sonido juega un papel fundamental en *El año pasado en Marienbad*, la escucha reducida definida por Michel Chion basándose en los fundamentos de Pierre Schaeffer como “la escucha que afecta a las cualidades y a las formas propias del sonido independientemente de su causa y de su sentido, y que toma el sonido– verbal, instrumental, anecdótico o cualquier otro – como objeto de observación, en lugar de atravesarlo buscando otra cosa a través de él”<sup>29</sup> permite en este análisis identificar la trascendencia del sonido en el filme de Alain Resnais.

La música presentada en la secuencia de créditos iniciales del filme, que al final del mismo volverá a aparecer sobre la pantalla en negros, es un indicador del relato circular presentado en *El año pasado en Marienbad*; la señal de que el relato comenzará nuevamente semejante a la función de repetición de los aparatos de sonido, donde puede seleccionarse una pista para que sea repetida en cuanto termine.

Después de la introducción musical X da inicio a su narración, describe el hotel donde se encuentra y su relación con alguien que conoció el año pasado y prometió escapar con él. Aparentemente una situación cinematográfica común, la voz en *off* de un personaje introduce al relato principal o relato marco, otro de los grandes trucos de Resnais, pues unos segundos más tarde un actor sobre un escenario teatral dice las mismas palabras que X pronunciaba momentos atrás para dejar que el espectador descubra que la historia contada por X no es suya únicamente.

La constante ausencia de empate entre la imagen y el sonido en *El año pasado en Marienbad* son un claro ejemplo de la acusmática definida también por Michel Chion como que “se oye sin ver la causa originaria del sonido o que se hace oír sonidos sin la visión de sus causas”<sup>30</sup>, cuando X narra en voz en *off* no sólo no vemos lo que nos está contando, sino que en ocasiones vemos lo contrario a lo que dice.

---

<sup>29</sup> Michel Chion, *op. cit.*, p. 36

<sup>30</sup> Michel Chion, *op. cit.*, p. 74

Son sonidos igualmente acusmáticos los insertos diegéticos desplazados de sonido que funcionan como *leitmotiv* como por ejemplo la risa de A que aparece en las secuencias 5, 4 y 11. En la secuencia 5 es acusmático, en la secuencia 4 es desacusmatizado y en la secuencia 11 nuevamente acusmatizado. De la misma forma en la secuencia 4 se juega con una voz masculina que no parece tener una fuente visible y momentos más tarde es presentada la fuente. En esta misma secuencia 4 las conversaciones de los huéspedes del hotel cambian de nivel constantemente sin existir una razón para que esto suceda, se trata una vez más de los trucos de Alain Resnais para que el espectador escuche únicamente lo que debe escuchar; por ejemplo, aquella frase claramente audible “un zapato roto”, la cual, es como ya se sabe uno de los detonadores del esclarecimiento del relato del filme.

Otro sonido acusmático se presenta en la secuencia 8 en la sala de tiro, cuando pueden escucharse las detonaciones de un arma de fuego sin ver el origen de dicho sonido.

En la secuencia 14 Resnais juega una pesada broma al espectador; se trata de la ocasión en que X y A parecen tener interacción con el resto de los personajes del hotel, pero en el sonido aparece únicamente una narración de X, impidiendo así escuchar aquel momento en que X y A parecen ser personas reales. Resnais impide que el espectador sepa más de lo que él quiere.

Los fuera de campo sonoros también existen constantemente en *El año pasado en Marienbad*, un ejemplo de ello se encuentra en la secuencia 26 donde A responde al sonido cuando alguien toca a su puerta y tiene una reacción.

El contrapunto audiovisual o la incongruencia entre una imagen y el sonido se hace presente constantemente en *El año pasado en Marienbad*, el mejor ejemplo de ello es el sonido similar a la campanilla de la recepción de un hotel que se escucha en las secuencias 2 y 31 justo al momento en que termina la representación teatral, momento que además parece corroborar que el relato es circular, pues dicho sonido representa también en la secuencia 31 el momento en que A y X deben partir juntos.

De manera muy distinta, el sonido también tiene una función importante en el videoclip *To the End* donde dicho elemento permanece activo en toda la duración del audiovisual; aunque, en este caso es la canción para la que fue creada dicho video el elemento sonoro que no sólo predomina, sino que es el único. No existen más sonidos, únicamente la música.

## La música

Un elemento que marca la diferencia entre ambos productos audiovisuales, el videoclip *To the End* y la película *El año pasado en Marienbad*, es la música, lo que marca dicha distinción es la ausencia de parlamentos o diálogos en *To the End* y esto permite que el videoclip parezca contar una historia más sencilla que la de *El año pasado en Marienbad*. Los intertítulos que acompañan al videoclip *To the End* sustituyen los parlamentos sonoros de *El año pasado en Marienbad* y desde luego ayudan a la comprensión de la historia relatada, pero la función es distinta, en realidad el videoclip podría parecerse, como ya lo menciona Michel Chion en su libro *La audiovisión*, al cine mudo, y la canción, para la cual el videoclip es creado, podría parecerse a las musicalizaciones en vivo que se realizaban en las salas del cine mudo.

En el videoclip *To the End* existe una relación activa entre la música y la imagen, pues la canción es en realidad un homenaje a la música francesa de los años sesenta y el videoclip es un homenaje a una de las películas más representativas de la *Nouvelle Vague* francesa, corriente cinematográfica desarrollada en los años sesenta.

Como dato curioso que puede interesar al lector existe un elemento más que sugiere una relación peculiar entre *To the End* y *El año pasado en Marienbad* ese elemento es la aparición de fragmentos de la canción cantados en francés y por vos femenina, la de Laetitia Sadier, por lo que se convierte la canción en una especie de diálogo entre un hombre y una mujer. Otra peculiaridad es que existe una versión de la canción *To the End* llamada *La comédie* cantada en francés por Françoise Hardy, uno de los más grandes íconos de la música romántica francesa de la década de los sesenta, misma época de producción de la cinta de Resnais, lo que representa un viaje más de *To the End* al pasado y de regreso a la contemporaneidad.

Si bien, no existe una relación directa entre la letra de la canción con la historia contada en *El año pasado en Marienbad* tampoco existe ningún elemento para afirmar que ambas historias son opuestas. Existe un momento de coincidencia entre la letra de la canción, el intertítulo presentado en el videoclip y los parlamentos de *El año pasado en Marienbad* en la recreación de la secuencia 11 de la película en la secuencia 6 del videoclip: Damon Albarn canta *well you and I* y entra como personaje *in* como narrador en el relato del

videoclip pues es él justamente quien representa a X y ese parlamento, éramos nosotros, usted y yo corresponde a X tanto en la película como en el videoclip.

Parecería una coincidencia insignificante de no ser porque es la única vez en que sucede ese empate casi perfecto de todos los elementos audiovisuales de ambos productos; no parece forzado, parece ser una pista para que el espectador descubra que la relación entre la canción, el videoclip y la película es estrecha. Este es uno de los elementos que permiten indudablemente que el espectador lleve a cabo el reconocimiento de la película en el videoclip.

En el apartado dedicado al ritmo de *To the End* y *El año pasado en Marienbad* ya se mencionó la diferencia entre la velocidad y la duración de ambos productos, pero aquí es necesario hablar de la función rítmica que la canción tiene para el videoclip. *To the End* es una balada, una canción lenta no vertiginosa; su duración es corta lo cual ayuda a esconder el efecto de letargo de la melodía pero este es justamente el punto que complica la recreación, reproducción o el homenaje de una película en el videoclip creado para dicha canción, mucho más aún si se trata de un filme tan complejo como *Marienbad*.

Las escenas de *El año pasado en Marienbad* recreadas en *To the End* fueron reducidas en tiempo y desde luego en número de tal forma que la esencia de la película permaneciera en el videoclip. El ritmo lento y los constantes retrocesos del relato cinematográfico así como la repetición constante de eventos y la sensación de un final inexistente son imitados con éxito en *To the End*, con ello Mould logra evocar el ritmo de *El año pasado en Marienbad*.

Al detenerse a reflexionar sobre estos elementos es posible percatarse de lo siguiente: el videoclip *To the End* consigue algo prácticamente imposible, hacer un videoclip de ritmo lento adecuado para una balada con cortes rápidos y vertiginosos de 100 tomas extraídas de una joya del cine mundial. Nuevamente: ¿un videoclip lento con cortes rápidos y vertiginosos? ¿Cómo consiguió David Mould lograr esta hazaña? Después de mucho tiempo la respuesta ahora parece simple: la combinación entre el ritmo lento del sonido y la rapidez de las imágenes que se repiten y se desplazan realizando el efecto de vuelta en el relato permite que el espectador sienta una extensión en el tiempo transcurrido entre la primera y la última toma. El mejor truco para engañar al espectador es el uso de pausas con tomas descriptivas acompañadas de música instrumental que otorgan una sensación de

vacío tanto en lo sonoro como en lo visual prolongando así la espera del espectador y logrando su desesperación ante un hoyo negro audiovisual.

### 4.3. ¿Quién narra en la película y quién en el videoclip?

X es el gran narrador de *El año pasado en Marienbad*, mientras que el narrador extradiegético del filme es la cámara, el cine. El relato marco es narrado por X y el único momento en que un personaje le quita la voz a X es en la secuencia 12, cuando M cuenta la historia de las estatuas de los jardines del hotel y es un relato dentro del relato marco, es decir un relato metadieético, por lo tanto parece imposible negar que X sea el gran narrador de la película y desde luego es un narrador homodieético e intradieético.

El problema de *El año pasado en Marienbad* no es precisamente descubrir quién narra, sino quién focaliza es decir quién percibe, pues aunque X narre durante todo el relato, el punto de vista no siempre es el de X, en realidad es algo curioso pues aunque la narración de X es la que predomina, quien focaliza la mayor parte del relato es A, de ahí la disyunción entre la narración en voz de X y las imágenes focalizadas por A.

En *To the End* fue más complicado descubrir quién es el narrador, pues aunque la relación con la película parece obligar a afirmar que quien narra es X, el elemento sonoro es aquí ocupado por alguien quien, si bien en el videoclip interpreta a X, en la canción se interpreta a sí mismo. Por lo tanto hay que decir que quien narra en *To the End* es Damon Albarn pues el relato marco es la canción *To the End* y el videoclip puede ser considerado como un relato metadieético contado por una instancia distinta que es efectivamente X, interpretado por Damon Albarn.

El obstáculo para afirmar que el narrador tanto de relato marco como del relato metadieético es Damon Albarn es que debido a la presencia constante de A y la ausencia de voz para X, el videoclip puede confundir al espectador y hacerlo pensar que quien cuenta la historia es A. Aunque esto queda desmentido en la secuencia 6 donde A aparece de espaldas y voltea hacia la cámara como si alguien le hablara y aparece el intertítulo *You turned for me, (volteaste a verme)* indicando que no es A sino alguien más, la instancia narrativa, es decir, X.

Y lo que puede considerarse como la mejor opción para resolver el dilema del narrador en *To the End* es definir que el relato marco del videoclip es el de A, X y M, y que la canción *To the End* es un metarrelato, que entonces el narrador principal es sin duda X y que Damon Albarn es un personaje más dentro del majestuoso hotel contando su historia de su amor en la canción *To the End*, y la canción forma parte de todos aquellos relatos encontrados dentro del relato de *El año pasado en Marienbad* que cuentan la misma historia que tiene que ver con un triángulo amoroso entre dos hombres y una mujer. Esta es la historia: la mujer, A, tiene un amante, X, que le propone huir con él el próximo año desafiando a su esposo, M, y que esta propuesta nunca se consuma pues cada año el amante debe buscar a la mujer para convencerla de lo sucedido el año pasado y proponerle de nuevo que huya con él. La canción, el videoclip, los huéspedes del hotel, los intertítulos del videoclip son relatos de esa misma historia.

#### **4.4.-La focalización, ¿tiene X la misma función en la película y en el videoclip?**

En *El año pasado en Marienbad* la focalización es múltiple. Aunque únicamente tenemos tres personajes en la historia y en el relato, quienes comparten y alternan la focalización del relato marco de la película son X y A.

Las secuencias 2, 10, 11, 13 y 17 presentan una focalización interna fija de X. Las secuencias 14, 16, 22, 23 y 24, presentan una focalización interna simple de A.

Las secuencias 4, 6, 7, 9, 12, 18, 19, 20, 21, 25, 26, 27, 28 y 29 presentan focalización interna múltiple con A y X; mientras que la secuencia 30 muestra una focalización interna múltiple de los tres personajes principales y la 31 es focalizada por X y M también en una focalización interna múltiple. Las secuencias 1, 3, 5, 8, 15 y 32 tienen una focalización cero.

La focalización interna múltiple es la que predomina en el relato, constantemente cambiando entre A y X, sobre todo cuando X narra un hecho y A lo recuerda distinto pues Resnais decide presentarnos las dos versiones en imágenes aunque sólo la de X en la voz.

En el caso del videoclip la primera secuencia es producto de una focalización interna múltiple donde X y A comparten la percepción. Las tomas 2, 7, 8 y 10 son focalizadas por

A. Las secuencias 3, 4, 5, y 11 son focalizadas por X. Las secuencias 6 y 9 tienen una focalización interna múltiple con los tres personajes de la historia X, A y M. En una situación opuesta a la película, la última secuencia del videoclip *To the End* es focalizada en su totalidad por M quien ve partir a A y M.

Es evidente que la focalización en *El año pasado en Marienbad* y en *To the End* es un elemento manejado de la misma forma en ambos productos audiovisuales; no obstante, la complejidad de *El año pasado en Marienbad* supera considerablemente en este aspecto al videoclip *To the End*, pues, aunque la focalización sea la misma, en *To the End* no existe contraste alguno entre el narrador y quien percibe como es en el caso de la película, cuya complejidad recae en este contrapunto entre quien habla y quien percibe, en el videoclip nadie habla, la ausencia de parlamentos resta un grado de complejidad al videoclip con respecto a la película.

La función de X es la misma en *El año pasado en Marienbad* que en *To the End*, sin embargo en la primera es el elemento que confunde al espectador, es él quien decide qué sucede y qué no en el relato, o más bien qué cuenta y qué no de la historia. Lo que X decide en *Marienbad* tiene un efecto inmediato en la película al igual que en el videoclip, pero en este último el grado de complejidad de la función narrativa de X es imperceptible.

Este es el punto débil del videoclip, el relato de palabras queda prácticamente reducido a nada cuando en la película resulta un elemento indispensable para la construcción doble del relato sonoro y el relato visual, así como la importante participación de los sonidos diegéticos del hotel en *Marienbad* como lo son los parlamentos del resto de los huéspedes del hotel quienes relatan la misma historia de A, X y M. Esto ayuda al espectador para descifrar la construcción múltiple de relatos sobre una misma historia, la cual desde luego es la historia relatada en el relato marco de *El año pasado en Marienbad*. En el videoclip no existen tantas voces como en la película, por ello es más sencillo comprender la historia relatada en *To the End* que la relatada en *El año pasado en Marienbad*.

## 5.- Conclusiones

### Las trampas audiovisuales

En este apartado se encuentran lo que llamo las “trampas audiovisuales”, es decir, los elementos que hacen posible la reconstrucción de *El año pasado en Marienbad* en *To the End*. En general podría decirse que la reconstrucción de un producto audiovisual en otro constituye una síntesis de la información presentada, en el caso estudiado aquí *To the End* resulta un resumen de *El año pasado en Marienbad* y para que el reconocimiento de un producto en el otro se lleve a cabo dicho resumen debe contener únicamente las partes significativas del referente; la pregunta es: ¿cuáles son esas partes significativas?

Comenzaré con uno de los artilugios más importantes en las representaciones artísticas: la máscara. Gombrich señala en su libro la imagen y el ojo que “La percepción siempre necesita universales. No podríamos percibir y reconocer a nuestros semejantes si no pudiéramos seleccionar lo esencial y separarlo de lo accidental”<sup>31</sup> es por ello que en la cuestión de las reconstrucciones artísticas es un elemento de gran ayuda. Resulta complejo hablar de una máscara para un producto audiovisual es decir de los rasgos significativos o distintivos, la máscara es un elemento que puede ser reconocido fácilmente en un ser humano. Aunque Gombrich señala la máscara como un elemento del hombre me atrevo a afirmar que una película también tiene una máscara y los componentes básicos de la misma son: los personajes, la historia narrada, el estilo fílmico, la fotografía, el encuadre y el diseño de arte.

En *El año pasado en Marienbad* existen 3 personajes A, X y M, por tanto en *To the End* deben existir estos 3 roles cinematográficos y así es como sucede. La fotografía de la película es en blanco y negro al igual que en el videoclip, las locaciones de *El año pasado en Marienbad* son majestuosas, palaciegas, en *To the End*, también. El vestuario utilizado por A, el personaje femenino de *El año pasado en Marienbad* es elegante, el utilizado por A en *To the End*, también. Es así como por medio de la imitación de lo visual de *El año pasado en Marienbad*, *To the End* logra evocar la película de Alain Resnais a pesar de no ser idéntico.

---

<sup>31</sup> Ernst Hans Gombrich, *op. cit.*, p. 100

Una de las trampas audiovisuales de las que ya se habló en el capítulo 4 es la cuestión del ritmo, el ritmo en el caso del cine es definido por el montaje. En el caso de *El año pasado en Marienbad* el montaje da como resultado un ritmo lento y cadencioso, esto se logra por medio de tomas de larga duración con ausencias en sonido y de actividad dentro del cuadro, los mismos personajes del filme se mueven con lentitud simulando un eterno letargo. En el videoclip *To the End* no se imita este estilo cinematográfico, sino que se hace uso de un truco audiovisual en donde el ritmo de la canción *To the End* combinado con el uso de imágenes en *slow motion* generan las condiciones del montaje y así crea la ilusión convenciendo al espectador que se trata de un ritmo lento, a pesar que la duración de las tomas es corta y el montaje es vertiginoso.

### ***To the End* y *El año pasado en Marienbad*, el tiempo circular y sus lecciones. Pasado y presente en la narrativa cinematográfica**

En este apartado presento los resultados obtenidos sobre el tema del tiempo en la narración de la película *El año pasado en Marienbad* y del videoclip *To the End*. El propósito de este texto es precisar los puntos de encuentro y las diferencias en la narrativa de los dos productos audiovisuales antes mencionados descubiertos durante el transcurso de esta investigación. Para tales fines, el apartado ha sido dividido en dos secciones. La primera se encarga de la película y la titulo *El año pasado en Marienbad*, pasado y presente en la narrativa cinematográfica. La segunda sección lleva por nombre *To the End*, un producto de múltiples narraciones; en ella se habla del videoclip.

Como quien se acerca en busca de una apreciación ingenua, se realizó este acercamiento al filme *El año pasado en Marienbad*. La pesquisa estaba relacionada con la división de la película en unidades significativas, en el caso del cine, secuencias. En un primer momento se consideró inútil esa búsqueda, pues no se encontraba la forma de separar el discurso narrativo, se calificó como un relato siempre lineal.

En un segundo acercamiento se identificó el elemento fundamental que impedía dividir *El año pasado en Marienbad* en unidades significativas, y dicho elemento es el sonido. Esto es lo que se intentará exponer en los párrafos siguientes.

Al principio de la película aparecen en pantalla los créditos iniciales (acompañados por la musicalización que aparece también en los créditos finales) seguidos por una voz en *off* que aparentemente corresponde a un actor de teatro que aparece en esa primera secuencia. En las tomas posteriores de esa misma secuencia el espectador descubre que esa voz en *off* pertenece a X, uno de los personajes principales de la película. Es él quien narra y describe la apariencia del “lujoso hotel” donde suceden las acciones del filme. A partir de ese momento queda claro que *El año pasado en Marienbad* es una película compuesta por dos relatos totalmente distintos: el del sonido y el de la imagen.

Rick Altman se refiere al término “hermenéutica del sonido, en la que el sonido cinematográfico pregunta usualmente: ¿De dónde proviene este sonido? Identificando visualmente la fuente del sonido, la imagen usualmente responde: ¡aquí!, la hermenéutica del sonido comprende el proceso completo de pregunta/respuesta de la misma manera que lo sigue el espectador/escucha”<sup>32</sup> y Andrea Truppin lo complementa afirmando que “la poderosa hermenéutica del sonido otorga un sentido de unidad que permite la percepción del mundo retratado (en la obra cinematográfica) como coherente”.<sup>33</sup> Resulta que la voz en *off* y en general todos los recursos sonoros, por ejemplo, la música, son una pieza fundamental en el discurso propuesto por Alain Resnais. Es el sonido el elemento que se presenta como una narración lineal, el que no encuentra ruptura en su relato. La cualidad del sonido más allá de las voces de los actores y sus parlamentos es siempre sonido *off*, es decir “sonido cuya fuente no está presente en la imagen”<sup>34</sup> no vemos de dónde emergen la música o ciertos sonidos diegéticos como la campanilla de la recepción del hotel, pero sabemos que podrían pertenecer a la diégesis del filme.

Si se pretendiera dividir en secuencias sonoras *El año pasado en Marienbad* daría como resultado unidades de plano secuencia sonoras, pues dentro de la continuidad de espacio el sonido está siempre en el mismo nivel, es decir, corresponde a la misma escala de tiempo. En cambio, la imagen pasa en un gran número de ocasiones del presente al pasado y viceversa, está en constante cambio pues se utilizan prácticamente en todas las secuencias elipsis y retrocesos.

---

<sup>32</sup> Rick Altman en: *Sound Theory, Sound Practice*, p. 252.

<sup>33</sup> Andrea Truppin en: *Sound Theory, Sound Practice*, p. 236.

<sup>34</sup> Dominique Villain, *El encuadre cinematográfico*. p. 84.

Las charlas entre X y A son la prueba de lo se pretende explicar, cuando X comienza a hablar, la imagen muestra la representación de lo que él dice que sucedió, y en otras ocasiones muestra cómo lo recuerda A. La imagen va al pasado, pero el sonido no, el sonido, las voces de X y A siguen en presente, discutiendo si lo que dicen fue o no fue lo que vivieron. Es cierto, sí, en algunas ocasiones cuando la imagen va al pasado se escucha alguna conversación sostenida por X y A en aquel momento, pero sería absurdo tomar en cuenta esta situación como elemento determinante de división del filme.

Resulta enriquecedor enfrentarse una y otra vez a la película, pues en cada ocasión se descubren elementos nuevos, por ejemplo, que no existen repeticiones insistentes en *El año pasado en Marienbad*, no se repite constantemente la misma escena, mucho menos la misma secuencia; lo que sucede es que cuando X y A platican en presente, lo que aparece en imagen es en pasado, lo que X cuenta y A no quiere aceptar. Cuando una situación aparece nuevamente no es porque se busque confundir al espectador, lo que sucede es que Resnais, el director, sugiere la interminable lucha de X por convencer a A de lo sucedido, por lo cual se presenta la versión de X y lo que recuerda o quiere recordar A.

Sí, parece confuso, como la película misma, pero es cuestión de enfrentarse al filme con una visión menos ingenua, buscando datos específicos. Un claro ejemplo que puede ayudar a la distinción del presente y el pasado en *El año pasado en Marienbad* es cuando en presente puede verse a X y A en una discusión y A viste de negro, la escena que sucede en pasado, los recuerdos, el retroceso, o como quiera llamársele, A aparecerá vestida de blanco, si por el contrario, en el presente A vestía de blanco, en el pasado viste de negro.

Este es seguramente sólo uno de los muchos elementos que pueden ayudar a descubrir las pistas de *El año pasado en Marienbad*, por el momento lo que se presenta en esta tesis es el avance de una investigación que podría ser mucho más amplia.

Lo que se pretende señalar es que lo incomprendible o complejo en apariencia de *El año pasado en Marienbad* es la disparidad entre imagen y sonido, y que es esto lo que probablemente perturbe realmente al espectador: no escucha lo mismo que ve. Se puede hablar entonces de dos películas, así lo plantearía Michel Chion en su libro *La audiovisión*, donde asegura que al estar frente a un producto audiovisual en realidad nos enfrentamos a dos instancias completamente distintas pero inseparables, la de la imagen y la del sonido:

“Asistir a un espectáculo audiovisual vendría a ser en definitiva ver las imágenes más oír los sonidos, permaneciendo dócilmente cada percepción en su lugar”<sup>35</sup>.

Las imágenes solas independientes del sonido quedarían a la deriva ante el espectador, el sentido de un filme sin su sonido sería otro filme, desde luego, el sonido de un película sin sus imágenes carecería también de ese tercer significado que en conjunto logran sonido e imagen juntos.

Es por lo planteado en el párrafo anterior que debe considerarse al videoclip *To the End* como una referencia a *El año pasado en Marienbad* y no como un intento de *remake*. El objetivo del videoclip es re-contextualizar la película de Alain Resnais que en 1961 resultaba todo un reto para el espectador común, *To the End* pretende traer a la contemporaneidad un producto ajeno a ella pero cuya trascendencia debería derrumbar las barreras del tiempo para seguir actual por siempre. Es éste en realidad el objetivo primordial de *To the End*, reconstituir la modernidad para otorgársela a las obras artísticas que en el pasado constituyeron innovaciones extraordinarias y que hoy en día siguen o deberían seguir vigentes, todo esto para añadirles un toque de postmodernidad. En palabras de David Mould el postmodernismo consiste en “incentivar la cultura, así como al arte para integrarse mayormente con la sociedad cuando antes ésta era un simple espectador”<sup>36</sup>

### ***To the End*, un producto de múltiples narraciones**

“La música en el cine es al mismo tiempo el pasaporte por excelencia, capaz de comunicar instantáneamente con los demás elementos de la acción concreta y de bascular instantáneamente del foso a la pantalla, sin replantear por ello la realidad diegética o llenarla de irrealidad”<sup>37</sup> Con esta cita de Michel Chion comienzo el apartado dedicado a *To the End* y es que en un videoclip la música es fundamental. Chion se refiere a la capacidad de la música para mantener la continuidad de las imágenes que acompaña, en cierta forma la música proporciona un sentido de identidad o unidad. En el caso del videoclip esta situación se hace aún más evidente pues la música es la instancia de la que depende la

---

<sup>35</sup> Michel Chion, *op. cit.*, p. 11

<sup>36</sup> David P. Mould, *op. cit.*, p. 4. (Traducción de Angelica Carrillo)

<sup>37</sup> Michel Chion, *op. cit.*, p. 83.

duración, el ritmo y en ocasiones también el contenido de las imágenes presentadas en un videoclip, además de ser el motivo de la existencia del mismo.

En cuanto a los resultados del análisis narratológico *To the End* es, al igual que *El año pasado en Marienbad*, un relato repetitivo, con focalización múltiple. Repleto de prolepsis y analepsis, un relato complejo en su relación entre el audio y la imagen, y es que a pesar de que el único sonido que existe en el videoclip *To the End* es la canción del mismo nombre existen elementos que hacen aún más interesante la relación entre *El año pasado en Marienbad* y *To the End*: la canción afrancesada, el ritmo cadencioso y romántico de *To the End* que evoca el ritmo del filme de Resnais, el amor conflictivo como tema central de ambos audiovisuales, los fragmentos de la canción cantados en francés, etc.

*To the End* podría ser llamado un homenaje a la película francesa de 1961, puede considerarse también un experimento de su director David Mould quien hace un ejercicio para tomar *El año pasado en Marienbad*, producto de 1961 en Francia y transformar su contenido para crear un videoclip en Inglaterra en 1994 que haga recordar al mundo que el cine francés del *Nouveau Roman* existió alguna vez. En todo caso se trata de la reconstrucción de un producto audiovisual en uno totalmente distinto, con un sentido diferente y con objetivos distintos también. El reconocimiento es lo fundamental.

El sonido se convierte como lo he mencionado a lo largo de este texto en elemento fundamental del análisis pues debemos entender un videoclip como la unidad entre imágenes y sonido, y ese sonido será una canción, dicha canción puede ser considerada como el texto fundamental del audiovisual, el guión o fundamento del producto final.

Entendamos pues que un videoclip es un producto audiovisual creado para promover una canción en la televisión; el videoclip no existiría sin la canción así que generalmente las imágenes presentadas en el videoclip deben guardar alguna relación con lo dicho en la canción o por lo menos con el ritmo o el género al que pertenecen el o los músicos que la interpretan. Así pues *To the End*, la canción, habla de un amor tormentoso que es difícil de conseguir, de una pareja que se agrede mutuamente, de seres egoístas y de múltiples intentos de lograr el tan deseado amor. *To the End*, el videoclip muestra a una mujer que aparentemente huye de un hombre que la persigue y la confunde, aparentemente ella no puede recordar a ese hombre que asegura conocerla.

La canción tiene un ritmo pausado semejante al de un vals, la instrumentación consiste en acordeón, un cuarteto de cuerdas, xilófono, clavecín, bajo, guitarra, batería y percusiones. La melodía recuerda las canciones francesas de la década de los sesenta como las que interpretaba François Hardy. La voz está a cargo de Damon Albarn, y los coros en francés son interpretados por Laetitia Sadier vocalista del grupo francés Stereolab. El género es *britpop*, los autores e intérpretes de la canción *To the End* son el grupo inglés Blur, quienes aparentemente no tienen nada que ver con Alain Resnais y su película *El año pasado en Marienbad*.

El videoclip *To the End* muestra una atmósfera de drama pero a la vez de una tensa quietud, parece que lo que sucede es tremendamente malo pero no puede evitarse. Los personajes que aparecen en pantalla tienen gestos de una aparente conformidad, están estáticos, inamovibles semejan maniqués de cartón, todo parece vacío a pesar de la presencia de muchas figuras humanas a cuadro. Pero, ¿qué tiene esto de extraño?, en el cine y la televisión estamos acostumbrados hoy en día a observar personajes de ficción que se asemejan mucho a la realidad. Los protagonistas de una telenovela o película parecen ser muy similares a las personas que caminan por la calle alrededor nuestro. Los roles que vemos en el cine y en la televisión tienen siempre cualidades humanas, no importa si el protagonista de la historia es un extraterrestre o un personaje mítico, todos parecen muy humanos. Esta es la diferencia con *To the End* y desde luego con *El año pasado en Marienbad*. Esto es lo fundamental y trascendente de ambos audiovisuales: su forma de representación no es la tradicional. Es cierto, sí, lo que observamos en pantalla tanto en *To the End* como en *Marienbad* son figuras humanas con roles humanos; sin embargo, presenciamos una deshumanización del ser, una exageración de la ausencia de voluntad y es esto justamente lo que motiva su recontextualización y la necesidad de mostrar que existen formas de representación distintas a la mimesis. *Marienbad* y *To the End* parten del mundo real, eso es evidente, pero no pretenden imitarlo, sino modificarlo: “El ejercicio (del postmodernismo) es entonces una reevaluación de otras culturas desmembrándolas y usándolas para crear una escena donde nada contiene su función, significado o estética original. El problema del distanciamiento es por una parte la pérdida o desgaste del valor original que se encuentra inherente en el postmodernismo y por otro lado el resultado de una distancia acordada socialmente dentro de la televisión que concede al espectador una

realidad remota que se encuentra separada tanto de su contenido como de su contexto.”<sup>38</sup> Entonces *To the End* no es una copia del *El año pasado en Marienbad*, sino un producto totalmente nuevo que ha tomado prestados elementos procedentes de la película de Resnais y el resultado es un producto totalmente distinto, tanto en forma como en contenido pero es imposible negar su referente, el postmodernismo no puede entenderse únicamente como la destrucción del original, sino también como la creación de un nuevo producto, ya sea artístico o cultural.

En este punto radica la conjunción entre el sonido y las imágenes en el videoclip *To the End*, la ausencia de voluntad, *What happen to us, soon it will be gone forever, infatuated only with ourselves, and neither of us can think straight anymore* (“¿Qué nos pasó?, pronto habrá desaparecido para siempre, obsesionados sólo con nosotros mismos, y ninguno de los dos puede pensar claramente ya”), seres humanos egoístas, autómatas, es lo que observamos y escuchamos en el videoclip *To the End*, cuerpos inanimados, máquinas vivientes. En *El año pasado en Marienbad* observamos lo mismo con la diferencia de que en la película esos seres autómatas parecen estar programados para olvidar, desde luego esta diferencia se acentúa gracias a la presencia de parlamentos en el filme que están ausentes en el videoclip.

*To the End* es un producto de múltiples narraciones, la música, la letra de la canción, las imágenes, los intertítulos. Son cuatro relatos, probablemente todos sobre la misma historia, con sus respectivas diferencias y referentes desde luego. Es cierto que en primera instancia podemos reconocer de *El año pasado en Marienbad* en *To the End* las imágenes y posteriormente los intertítulos. Para encontrar la relación entre la letra de la canción y la música con *El año pasado en Marienbad* he tenido que estudiar minuciosamente el contenido de ambos productos audiovisuales y aún más que el contenido definitivamente ha sido la forma de representación lo fundamental para comprender la relación de un producto con el otro.

Las preguntas por resolver en este trabajo recepcional son fundamentalmente ¿qué elementos deben tomarse en cuenta para crear un producto audiovisual basado en otro ya existente? y, ¿cómo lograr que el producto ya existente sea reconocido en el nuevo? Pues

---

<sup>38</sup> David P. Mould, *op. cit.*, p. 9.

bien, como lo dije en la introducción, para responder a estas interrogantes se ha utilizado una herramienta de análisis propuesta por Gérard Genette, la narratología.

### **Reconocimiento de un producto audiovisual en otro**

El tiempo es un elemento fundamental para la representación artística. La narratología aborda el tiempo como categoría de análisis, además del modo y la voz. Esta metodología permite descubrir la estructura de una obra literaria (Gerard Genette)<sup>39</sup>, de una película (Gaudreault y Jost)<sup>40</sup>, de un relato periodístico como lo plantea la Doctora Lourdes Romero en su libro *La realidad construida en el periodismo*<sup>41</sup>, y también de un videoclip; es por ello que la he considerado como la mejor herramienta para llevar a cabo este trabajo recepcional de investigación. ¿Quién narra?, ¿se narran los hechos en el relato en el mismo orden en el que sucedieron en la historia?, ¿se ha ocupado el mismo tiempo que tomaron los hechos en suceder en la historia para contarlos en el relato? Estos son algunos puntos que pueden resolverse gracias a la narratología.

X es el personaje que narra en mayor medida tanto en el videoclip como en la película. Los hechos no son relatados en el orden en que sucedieron en la historia en ninguno de los dos relatos, en realidad ni siquiera se cuentan en el mismo orden en la película y en el videoclip. La duración de los hechos en la historia no es la misma que en el relato, tampoco la duración es la misma en la película y en el videoclip.

¿Qué significan estas respuestas? Primeramente, descubrir que X es el gran narrador de ambos relatos permite reconocer qué enfoque se utiliza para ver lo sucedido. El hecho de que se respete este elemento del narrador en ambos relatos posibilita que en la película la violación placentera se muestre como algo que efectivamente A disfruta pues quien lo cuenta no es A, sino X. Esto provoca que, a su vez, en el videoclip X cuente también ese fragmento del relato y así podamos reconocer que se trata de la misma historia en dos relatos distintos. Si A focalizara en el videoclip podría sugerirse entonces un relato muy

---

<sup>39</sup> Gerard Genette, *op. cit.*

<sup>40</sup> André Gaudreault y Francois Jost, *op. cit.*

<sup>41</sup> Lourdes Romero, *La realidad construida en el periodismo. Reflexiones teóricas.*

distinto al de la película y no sería tan sencillo adivinar que se trata de la misma historia y las coincidencias de reconocimiento quedarían prácticamente anuladas.

La linealidad de los hechos alterados en ambos relatos, aunque no en el mismo orden, también ayuda a reconocer la complejidad del seguimiento del relato. Además, que el orden no sea el mismo no provoca un extrañamiento en la relación entre *El año pasado en Marienbad* y *To the End*, porque David Mould ha respetado la propuesta de Resnais y Robbe-Grillet en este aspecto. No importa el orden de los hechos porque es imposible saber si todo pertenece a un mismo año o a seis o siete. El tiempo en esta historia en realidad no tiene límite, pues pertenece al tiempo circular o sagrado no al lineal o profano; los hechos se repiten una y otra vez aunque narrados de forma distinta y el relato debe quedar abierto para lograr algo que parecería imposible en una película o en un videoclip: dejar el final abierto, convertirse en un relato eterno aunque sea únicamente en la imaginación del espectador.

La duración de los hechos en el relato suele ser menor que en la historia, es el caso de nuestros dos relatos. Es en este aspecto donde se encuentra el mayor riesgo de ruptura entre la película y el videoclip pues el ritmo de la primera es lento, pausado en la mayoría de sus secuencias, con sus debidas excepciones. Por el contrario, el videoclip presenta un ritmo vertiginoso pues debe contar lo que en la historia ha sucedido en varios años, y que en la película se cuenta en hora y media, en unos cuantos minutos, por tanto la duración de las secuencias es mucho menor que en la película y el ritmo se ve afectado por esta situación.

¿Cómo superar este obstáculo de la duración? En realidad es algo complejo y que resulta admirable en *To the End*: la reconstrucción del ambiente, la escenografía, la iluminación, las locaciones, los actores, cada detalle en el videoclip ha permitido reconocer el castillo alemán en el que fue rodada la película en otro hotel, este en la República Checa, donde fue grabado el videoclip. Reconocemos a X en Damon Albarn, a M en Graham Coxon, a A en la actriz británica. Los vestuarios utilizados en el videoclip parecen ser los mismos de *Chanel* utilizados en la película, aunque evidentemente no lo son. Los encuadres respetados en cada toma, la atmósfera de *El año pasado en Marienbad* es recreada a la perfección en *To the End*.

La separación entre el producto nuevo, *To the End*, y su referente, *El año pasado en Marienbad*, es clara. El videoclip puede considerarse como un producto ajeno al

movimiento literario de la *Nouveau Roman* de Alain Robbe-Grillet y del *Nouveau Cinéma* de Alain Resnais. Es cierto que el impacto causado por *To the End* no es el mismo que el de *Marienbad*, el videoclip está muy lejos de alcanzar la complejidad narrativa del filme de Resnais, pero no existe razón alguna para exigirle a *To the End* que sea igual que *El año pasado en Marienbad*, pues así como Robbe-Grillet y Resnais trascendieron en la historia del cine como grandes creadores e innovadores en 1960, David Mould y Blur son considerados personajes trascendentes dentro del videoclip de contenido y el *britpop* respectivamente. Tampoco podemos argumentar que *To the End* no puede ser comparado con *Marienbad* porque el video tiene como origen cultural la Gran Bretaña y la película a Francia, pues hoy en día y gracias a la televisión y al cine en gran medida las culturas se encuentran mezcladas y podemos ver un programa de la televisión de Alemania o asistir al cine a presenciar una película vietnamita, David Mould no es ajeno a la cultura cinematográfica francesa, por lo contrario es un conocedor de la cultura cinematográfica en general y así lo demuestra su trabajo en el que ha presentado recreaciones de cintas como *Sonatina* de Takeshi Kitano o *Chunking Express* de Won Kar Wai, entre otras. No se trata de una reconstrucción ingenua ni de un abuso del referente cinematográfico de Resnais, sino de un estudio profundo de una obra fílmica que debido a su condición de obra abierta permite múltiples interpretaciones. David Mould presenta en *To the End* una interpretación audiovisual de *Marienbad* en la que brinda la posibilidad de mezclar la cultura francesa con la británica, la cultura cinematográfica con la musical y así entregar al mundo audiovisual una visión más de la obra de Alain Resnais.

La intención de David Mould de acercar *El año pasado en Marienbad* a un público joven que gusta de la música pop y rock responde en realidad a la naturaleza del medio por el cual es difundido el videoclip: la televisión, pues “En efecto, tenemos el mundo entero frente a nosotros y se nos ofrece la posibilidad de elegir. Es esa la prerrogativa del individuo permanecer ajustándose con los límites y reglas de la sociedad a la que pertenece.”<sup>42</sup> Y el videoclip *To the End* a pesar de ser la reconstrucción de una película francesa es evidentemente un producto británico, podemos incluso decir que *To the End* es la interpretación inglesa de *El año pasado en Marienbad*. Mould afirma que “La televisión ha ampliado los horizontes e impulsa cada vez más distintos intereses en los individuos, y

---

<sup>42</sup> David P. Mould, *op. cit.*, p. 10.

esto ha provocado mayores desviaciones o confusiones”.<sup>43</sup> *To the End* es una excepción a estas desviaciones de los productos televisivos, *To the End* es un producto del postmodernismo creado no para destruir el significado de *El año pasado en Marienbad*, sino para reforzar la presencia de los valores estéticos contenidos en la obra de Resnais.

El reconocimiento de un producto audiovisual en otro tiene que ver con el respeto del referente, con la conservación de los valores intrínsecos de la obra que se recrea o reconstruye, desde luego que el creador del nuevo producto debe tener el conocimiento profundo de la obra referida para poder llevar a cabo el proceso de recreación. Sería muy simple tomar escenas de una película e imitar el estilo visual, pero lograr reflejar el significado y contenido de la obra va más allá. La búsqueda y creación de un tercer significado por medio de una reconstrucción tiene necesariamente que estar basado en la compatibilidad de los dos objetos utilizados pues si no existe una relación por lo menos mínima entre ambos es probable que la unión de ellos resulte en un sin sentido. En el caso de *El año pasado en Marienbad* y *To the End* he descubierto que la relación entre ambos audiovisuales es rica. El creador de la obra recreada o reconstruida tuvo en consideración los productos ya existentes, la película *El año pasado en Marienbad* y la canción *To the End*, para poder realizar el videoclip. En entrevista con el director David Mould obtuve las respuestas a la incógnita del proceso de producción de *To the End* y cómo Mould llevó a cabo esta tarea:

*La canción es un pastiche de la música francesa retro así que un pastiche del cine francés parecía la ruta más obvia que debía tomarse. Parte de lo que hago es la ‘reimaginación’ de películas que ya existen. La idea es que las películas son como objetos que pueden ser manipulados en forma similar. Nuevos significados son encontrados por medio de la ‘reposición’ de su contexto. Parte de mis tareas como director está en la elección del filme y secuencias que se utilizarán y por último decidir si esa selección funciona en conjunto. Cómo la letra de una canción y una imagen producen un tercer significado y cómo esa letra puede cambiar el significado de una imagen y viceversa. Es algo similar a unir dos objetos para crear una escultura, la yuxtaposición otorga a ambos objetos diferentes niveles de significación. Así, la canción y la película son removidos de su ‘espacio’ original y se crea una nueva relación que incluye todo lo que conocemos y lo que no conocemos de la banda y todo lo que sabemos y lo que no sobre la película y si es aceptado o rechazado por el*

---

<sup>43</sup> Idem

*espectador en este nivel. Mucha gente puede no conocer el filme, puede ser que la mayoría conozca a la banda, así que juntos son 'reposicionados'. El filme presta su serenidad a la música y la música agrega su accesibilidad a un filme complejo. Este video fue el primer videoclip 'inteligente' de Blur y revelaba un lado sofisticado de la banda quienes hasta ese momento eran conocidos como aspirantes a prototipos del pop. Así que el video sugeriría que eran conocedores de la cultura cinematográfica. Desde el punto de vista moral y creativo, algunas ideas fueron propias y a decir verdad cada filme tiene sus propias referencias e influencias. Sin embargo, pienso y respeto el hecho de que en la cultura de la postmodernidad la elección de una referencia es tan válida como su originalidad.<sup>44</sup>*

Mould se refiere a la estrecha relación entre la canción *To the End* y la música francesa y que es por ello que decide realizar entonces un videoclip que tenga elementos del cine francés, la decisión no es arbitraria, no se elige el cine francés por capricho del director, sino que se sigue un camino obvio y que es seguro que pueda ofrecer resultados satisfactorios. Es esta relación la que también hace posible el reconocimiento de *El año pasado en Marienbad* en el videoclip *To the End*, el sonido evoca una época y una cultura, Francia en los años sesenta, es este otro de los elementos que facilitan el reconocimiento de un audiovisual en el otro.

Queda claro también que el contenido de la obra referida no puede ser ignorado. Como he mencionado en párrafos anteriores la simple recreación del estilo visual resultaría insuficiente. La relación entre *El año pasado en Marienbad* y *To the End* no es de igualdad absoluta, el tratamiento sonoro de cada productos es diferente. En *Marienbad* se sigue un montaje sonoro correspondiente a la linealización temporal de los planos, es decir que: “el sonido síncrono...impone una idea de sucesión”<sup>45</sup> y sabemos que las imágenes no son presentadas en un orden lineal, pero el sonido sí. Esto es lo que mantiene la ilusión de incertidumbre y confusión en el espectador. Mientras que en *To the End*, el sonido está relacionado con la “naturaleza del mantenimiento del sonido en la que un sonido mantenido de modo liso y continuo es menos animador que un sonido sostenido de modo accidentado y trepidante”.<sup>46</sup> Aunque el tratamiento sonoro de los dos audiovisuales es distinto guarda cierta relación, pues ambos montajes sonoros son trucos que engañan al espectador. En ninguno de los productos el sonido corresponde a las imágenes, son ambos ilusiones.

---

<sup>44</sup> David P. Mould, "Thesis", [en línea], 5 de mayo de 2006 . (Traducción de Angelica Carrillo).

<sup>45</sup> Michel Chion., *op. cit.*, p. 24.

<sup>46</sup> Michel Chion., *op. cit.*, p. 25.

La complejidad de ambos productos es otra de sus similitudes, pues cada uno es en su ámbito pieza sin par. *El año pasado en Marienbad* es uno de los filmes más controversiales de la historia del cine pues hay quienes lo consideramos uno de los proyectos cinematográficos más innovadores y trascendentes de la historia y también existen aquellos que juzgan a la cinta de Resnais como una de las películas más aburridas. *To the End* es también apreciado como uno de los videoclips más peculiares y sobresalientes dentro del breve pero ya notable desarrollo de este medio, en cambio para otros resulta hasta ridículo. Desde luego en ambos casos se trata de gustos, percepciones e interpretaciones, pero no podemos negar que en un principio lo que es diferente o nuevo en relación con sus precedentes es siempre susceptible de causar disgustos en el espectador. Coincido con David Mould y sostengo que por medio de *To the End* las nuevas generaciones pueden entrar en contacto con *El año pasado en Marienbad*. Probablemente los jóvenes nunca han visto la película de Resnais pero es probable que después de ver *To the End* intenten encontrarla sólo para conocer el referente que puede ser una de las influencias de su banda musical favorita y esto ayudaría a que la película fuera vista por un sector que quizá de otro modo jamás la habría conocido.

Así concluyo la redacción de esta tesis con la que espero haber esclarecido la incógnita del proceso de reconocimiento de dos productos audiovisuales de naturaleza distinta. David Mould logró con *To the End* lo que algunos conocedores del cine se han tardado décadas en resolver: *El año pasado en Marienbad* es una película con una multitud de relatos. Esta característica otorga al filme la posibilidad de someterse a tantas interpretaciones como espectadores existan. *To the End* resume a la perfección *Marienbad*, pero eso no es lo trascendente del videoclip, lo que es realmente importante es la demostración de la vigencia de *El año pasado en Marienbad*. El cine contemporáneo parece estar repleto de relatos complejos e inexplicables, Quentin Tarantino y su *Kill Bill*, Michel Gondry y su *Eterno resplandor de una mente sin recuerdos*, Lars Von Trier y el resto del grupo Dogma son considerados los grandes innovadores del lenguaje cinematográfico, pero *To the End* nos hace recordar que en la década de los sesenta existía ya un grupo de cineastas que habían roto con la narrativa del cine y hasta hoy ni Gondry, ni Tarantino, ni nadie ha logrado contarnos relatos tan complejos y enigmáticos como Alain Resnais o Jean-Luc Godard. Existen buenos intentos como los de Christopher Nolan: *Memento* y *The Prestige*, aun así,

lo que hoy nos parece novedoso en realidad no lo es tanto. Y en todo esto ¿dónde queda *To the End?*, se preguntarán. La respuesta es simple: *To the End* muestra que la única forma verdadera de modernidad e innovación en los audiovisuales es la que existe a través del traspaso de un medio como lo es el cine en otro perteneciente a nuestra contemporaneidad como lo es el video, es traslado de un relato al otro es una tarea difícil pero cuando es exitoso bien ha valido la pena. *To the End* es la mejor muestra de lo que el postmodernismo puede hacer por las artes: brindar la posibilidad de creación de imágenes, audiovisuales y otras obras artísticas que contribuyen a la difusión de sus referentes y ayudan a la comprensión del desarrollo del arte. Qué de lo que existió ayer es trascendente para lo que sucede hoy. Y, en palabras del diseñador británico Oswald Boateng encontré la mejor definición de este tipo de fenómenos de la postmodernidad: “Quizá nos recordaba al pasado, pero con visión hacia el futuro”<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> Oswald Boateng en: John Dower, *Live Forever*, 29:37 a 29:45, Passion films para BBC, Film Council 29:37.

## ANEXOS

### **Anexo I. Relación de secuencias de *El año pasado en Marienbad* según el artículo de Manfred Engelbert “La identidad quebrantada: *L’Année dernière à Marienbad*”<sup>31</sup>**

1. Presentación primera parte (música como en el final)
2. Presentación segunda parte (voz de X)
3. Paredes del hotel
4. En el teatro
5. Gente en el hotel
6. X y los otros
7. Juegos, con M
8. A: *sic et non*
9. Juego de tiro
10. Equivocarse/ recordar

Fin parte I

---

11. Un nuevo juego 1
12. Personas como estatuas
13. Estatuas humanas
14. Al pie de la escalera: M “explica”
15. X, perplejo
16. En la “cima” de la escalera: X penetrante
17. Amigos del azar y del juego
18. La habitación, zapatos y fragmentos

Fin parte II

---

19. Un nuevo juego 2
20. Concierto en el hotel/ tierno apremio en el parque
21. ¿Quedarse o no? Miedo de M

---

<sup>31</sup> Manfred Engelbert en: *Cien años de cine, una historia del cine en cien películas, Volumen 3*, pp. 456-457

22. ¿Hubo habitación?

Fin parte III

---

23. Un nuevo juego 3

24. ¿Hubo habitación?

25. ¿Renuncia X?

26. M, el hombre con la pistola

Fin parte IV

---

27. Final del juego con “alegre entrega”

28. ¿Caen las barreras?

29. M renuncia

30. El final es el principio

31. Final con música del principio

Fin parte 5

---

## **Anexo II. Filmografía selecta de Alain Resnais**

*Pasiones privadas en lugares públicos (Coeurs, 2006)*

*No en los labios (Pas sur la bouche, 2003)*

*La misma canción (On connaît la chanson, 1997)*

*Smoking/No Smoking (1993)*

*Gershwin (1992)*

*Quiero ir a casa (Je veux rentrer à la maison, 1989)*

*Mélo (1986)*

*Amor más allá de la muerte (L'Amour à mort, 1984)*

*La vida es un lecho de rosas (La vie est un roman, 1983)*

*Mi tío el americano (Mon oncle d'Amérique, 1980)*

*Providencia (1977)*

*Stavisky (1974)*

*Te amo, te amo (Je t'aime, je t'aime, 1968)*

*Lejos de Vietnam (1967)*

*Se acabó la guerra (La Guerre est finie, 1966)*

*Muriel (Muriel ou Le temps d'un retour, 1963)*

*El año pasado en Marienbad (L'Année dernière à Marienbad, 1961)*

*Hiroshima mi amor (Hiroshima mon amour, 1959)*

*Le Chant du Styrène (1958)*

*Le Mystère de l'atelier quinze (1957)*

*Toda la memoria del mundo (Toute la mémoire du monde, 1956)*

*Noche y niebla (Nuit et brouillard, 1955)*

*Las estatuas también mueren (Les Statues meurent aussi, 1953)*

*Gauguin (1950)*

*Guernica (1950)*

*Châteaux de France (1948)*

*Les Jardins de Paris (1948)*

*Malfray (1948)*

*Van Gogh (1948)*

### **Anexo III. Videografía de David Mould**

2006- *Pieces Don't Fit Anymore*, James Morrison

2006- *Patience*, Take That

2006- *Meds*, Placebo

2006- *That's no way to tell a lie*, James Dean Bradfield

2006- *Lost and Found*, Feeder

2006- *I See You You see me*, The magic numbers

2005- *Tuned to a different station*, Dogs

2005- *Looking as you are*, Embrace

2005- *Boogie*, Brand, New Heavies, featuring Nicole Russo

2003- *My immortal*, Evanescence

2003- *Fugitive motel*, Elbow

2003- *Hey, whatever*, Westlife

2003- *Butterfly man*, Sam Obernik

2002- *Come back around*, Feeder

2002- *Caught by the river*, Doves

2002- *Falling*, McAlmont & Butler

2002- *Strained*, Jennifer Paige

2001-*Just a day*, Feeder

2001- *Alcoholic*, Starsailor

2001- *Turn*, Feeder

2001- *Good souls*, Starsailor

2000- *The misunderstood*, Kick Angel

1999- *Burning down the house*, Tom Jones & the Cardigans

1999- *Rhythm 'n' blues alibi*, Gomez

1999- *I know what I'm here for*, James

1999- *I've got something to say*, Reef

1998- *A change of heart*, Bernard Butler

1998- *Stay*, Bernard Butler

1997- *Stand by me*, Oasis

1997- *Some kind of bliss*, Kylie Minogue

1997- *Old before I die*, Robbie Williams

1997- *18 til I die*, Bryan Adams

1997- *She's a star*, James

1997- *Say what you want [version 1: multiples Sharleens]*, Texas

1996- *Place your hands*, Reef

1996- *Trash [version 1]*, Suede

1996- *Kelly's heroes*, Black Grape

1996- *Dominoid*, Moloko

1996- *Ticking*, Loud Lucy

1996 *Kissing my song*, Indochine

1995- *Charity Skunk*, Anansie

1995- *Sandcastles*, Bomb the Bass

1995- *High & dry [version 1: UK / desierto]*, Radiohead

1995- *Stutter [version 2]*, Elastica

1994- *Connection*, Elastica

1994- *To the end [version 1]*, Blur

1992- *Hey Jealousy*, Gin Blossoms

1992- *36D*, Beautiful South

1992- *Pop scene*, Blur

1992- *My house [version 1]*, Terrorvision

## **Bibliografía**

- Altman, Rick, *Los géneros cinematográficos*, Paidós, Barcelona, 2000.
- Altman, Rick (Editor), *Sound Theory Sound Practice*, Routledge, Londres, 1992.
- Arnheim, Rudolf, *El cine como arte*, Paidós, Barcelona, 1996.
- Bordwell, David, *La narración en el cine de ficción*, Paidós, Barcelona, 1996.
- Bordwell, David y Kristin Thompson, *Arte cinematográfico*, McGraw Hill, México, 2006.
- Burch, Noel, *La praxis del cine, Fundamentos*, Madrid, 1970.
- Burch, Noel, *El tragaluz del infinito*, Cátedra, Madrid, 1999.
- Carlón, Mario, *De lo cinematográfico a lo televisivo. Metatelevisión, lenguaje y temporalidad*, La cruzía editores, Buenos Aires, 2006.
- Chion, Michel, *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Paidós, Barcelona, 1993.
- Chion, Michel, *La música en el cine*, Paidós, Barcelona, 1997.
- Dols, J., Perales y Cheshire, *Introducción al video*, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, UNAM, México, 1988.
- Durá Grimalt, Raúl, *Los videoclips, precedentes, orígenes y características*, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 1988.

Eco, Umberto, *Cómo se hace una tesis: Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*, Gedisa, Barcelona, 2001.

Eliade, Mircea, *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, Emecé editores, Buenos Aires, 1952.

Eliade, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1967.

Eliade, Mircea, *Tratado de historia de las religiones*, Ediciones Era, México, 1972.

Escandell Vidal, Victoria, *Introducción a la pragmática*, Anthropos, Madrid, 1993.

Faulstich, Werner y Helmut Korte (compiladores), *Cien años de cine, una historia del cine en cien películas. Volumen 3: 1945-1960, hacia una búsqueda de los valores*, Siglo XXI, México, 1995.

Feldman, Simón, *La fascinación del movimiento*, Gedisa, Barcelona, 2002.

Gaudreault, André y François Jost, *El relato cinematográfico*, Paidós, Barcelona, 1995.

Genette, Gérard, *Figuras III*, Lumen, Barcelona, 1989.

Gombrich, E.H. *La imagen y el ojo*, Editorial Debate, Madrid, 2000.

Kosik, Karel, *Dialéctica de lo concreto*, Grijalbo, México, 1976.

Martin, Marcel, *El lenguaje del cine*, Gedisa, Barcelona, 1990.

Metz, Christian, *Ensayos sobre la significación en el cine*, Paidós, Madrid, 1984.

Mould, David P., *Television and post-modernism*, Fine Art B.A. (Hons), Hull University, 1988. (Tesis sin publicar)

David P. Mould, "Thesis", [en línea], 5 de mayo de 2006, Dirección URL: <davidmbikinifilmscouk>, [consulta: 8 de mayo 2006], archivo del mensaje: stopsendinglettersyahooommx

Panovsky, Erwin, *El significado en las artes visuales*, Alianza, Madrid, 1983.

Pecori, Franco, *Cine, forma y método*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1977.

Pérez Barragán, Ignacio, *Estética de la comunicación en los videoclip*, Tesis de Doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005. (Tesis sin publicar)

Pérez Ornia, José Ramón (Editor), *El arte del video. Introducción a la historia del video experimental*, RTVE (Madrid), Serbal (Barcelona), 1991.

Riambau, Esteve, *El cine francés 1958-1998, de la Nouvelle Vague al final de la escapada*, Paidós, Barcelona, 1998.

Robbe-Grillet, Alain, *L'Année dernière à Marienbad*, Les éditions de minut, París, 1961.

Rojas Soriano, Raúl, *El proceso de la investigación científica*, Trillas, México, 1998.

Romero, Lourdes (Coordinadora), *Espejismos de papel: la realidad periodística*, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 2006.

Romero, Lourdes, *La realidad construida en el periodismo. Reflexiones teóricas*, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales y Miguel Ángel Porrúa, México, 2006.

Truffaut, François, *El placer de la mirada*, Paidós, Barcelona, 1999.

Villain, Dominique, *El encuadre cinematográfico*, Paidós, Barcelona, 1992.

### **Filmografía:**

EMI, Parlophone y Food Records (editores)

*Blur: The Best Of*

México, 2000.

Varios directores

Intérprete: Blur.

Dower, John

*Live Forever* (documental)

Passion Pictures para: BBC y Film Council. Horsebridge Productions.

Reino Unido, 2002.

Mould, David

*To the End* (Director's cut)

Bikini Films

Reino Unido, 2006.

Productor: Jeremy Bannister para: Partizan Productions (1994).

Resnais, Alain

*El año pasado en Marienbad*

Transmitida por Canal 22, 25 de junio de 2003.

Guión: Alain Robbe-Grillet.

Actuación: Delphine Seyrig, Giorgio Albertazzi y Sacha Pitoëff.

Fotografía: Sacha Vierny.

Coproducción: Francia-Italia, 1961.

Studiocanal Image, Argos Films y Cineriz.

Resnais, Alain

*Last year in Marienbad (El año pasado en Marienbad).*

Editada por: Optimum Releasing.

Reino Unido, 2005.

Guión: Alain Robbe-Grillet.

Actuación: Delphine Seyrig, Giorgio Albertazzi y Sacha Pitoëff.

Fotografía: Sacha Vierny.

Coproducción: Francia-Italia, 1961.

Studiocanal Image, Argos Films y Cineriz.