



«EN CONTRA DEL REALISMO Y A FAVOR DE LO REAL». ENTREVISTA INÉDITA A ALAIN ROBBE-GRILLET (1922-2008)

Rubén Guzmán

Una tarde soleada de noviembre de 1997, Alain Robbe-Grillet y yo nos subimos a un auto provisto por el 13º Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. El renombrado escritor y cineasta francés, quien fuera entonces presidente del jurado del Festival, accedió muy amablemente al siguiente reportaje que se extendiera, entre risas y complicidades, hasta el lobby de un hotel sobre la costa marplatense.

Quedan grabados en mí su sonrisa infantil, su aterciopelada modestia, su elocuencia clara y descarada y su amor por un cine que me atrevería a llamar esencial.

La siguiente transcripción en castellano nunca antes había sido publicada y permanece inédita en francés.

R. G.

Entrevista

R. G.- ¿De qué manera trabaja la realidad cinematográfica? Quiero decir, por ejemplo, cuando utiliza la «falsa continuidad»?

A. R.-G.- ¿Usted ha visto mis películas?

R. G.- Sí, por supuesto.

A. R.-G.- ¿Entonces?

R. G.- La intención de mi pregunta es que usted mismo lo comente dado que suele hablar de realidad y de realismo.

A. R.-G.- Hablo en contra del realismo y a favor de lo real. Para mí, el montaje realista no se corresponde con la realidad. Quiero decir que, en mi vida, siento una suerte de discontinuidad constante y en aumento. Mientras, el cine llamado realista —realista entre comillas— reconstituye una especie de mundo de la significación, de la continuidad, de la cronología, etcétera.

R. G.- De la confirmación.

A. R.-G.- Sí, de la verdad, que considero un mundo completamente superficial. Entonces, ¿cómo trabajo? Cuando tengo ideas del estilo en mente, sé de inmediato si es una novela o una película. Porque el material no es el mismo. Si tengo ideas de frases del lenguaje, de lenguaje escrito, es una novela. Si tengo ideas de imágenes y de sonidos, es una película. Escribo mis películas cada vez menos. La primera instancia de trabajo es la escritura, un guion o algo del estilo. Esta fase preliminar alguna vez fue importante para mí, en el sentido de que me proponía adelantarme a escribir todo. En fin, para *Marienbad*, tuve que hacerlo así, porque era para Resnais. De modo que describí una película plano por plano.

R. G.- ¿Fue usted quien eligió a Sacha Vierny o fue Resnais?

A. R.-G.- Fue de común acuerdo pero Resnais fue quien lo propuso. Estuvimos por completo de acuerdo sobre Vierny y Albertazzi. En cuanto a Seyrig, yo veía un personaje más carnal, más enigmático, menos psicológico. Así que pensé en... ¿usted recuerda a Kim Novak en la época de *Vértigo*?

R. G.- Sí, por supuesto.

A. R.-G.- Bien, ese estilo de personaje. Para Resnais, no existía la posibilidad de buscar otra cosa. Me tomó tiempo pero, luego, rápidamente comprendí que él buscaba una película para Syrig. Quería hacer una película para Seyrig. Y, en consecuencia, no modificó nada en apariencia. Pero, en la dirección de actuación....

R. G.- La puesta en escena.

A. R.-G.- Sí, eso. Fue divertido, me hizo grabar todas las líneas de diálogo de la película con mi propia voz. Porque yo no me encontraba en el rodaje, estaba en Turquía. Entonces hacía que Albertazzi y Pitoëff escucharan mi voz. Así que yo reconozco mi voz cuando ellos hablan. Reconozco mis entonaciones. A Seyrig no le hizo escuchar nada de nada. La dirigió él, solo. No le importaba mucho más que ella en la película. La película era de ella.

R. G.- ¿Se siente satisfecho con la película?

A. R.-G.- ¡Sí, por supuesto, está muy bien! Es una película que es mía solo en parte. Si bien se respetó escrupulosamente todo lo que yo había escrito, se volvió más psicológica. Como si una joven se sintiera indecisa entre su marido y su amante, en fin, una historia conocida... Mientras que la película tal como yo la había concebido originalmente era más abrupta, más enigmática, más extraña. Creo que su éxito no se debe a mí, sino a

Resnais. Las modificaciones imperceptibles favorecieron...

R. G.- Sin embargo, hay dos autores.

A. R.-G.- Sí y no. Que la película sea estructuralmente interesante es gracias a mí. Que tuviera éxito es gracias a él. Por ejemplo, en relación con la banda sonora, uno de los pocos aspectos que escapó a mi voluntad fue la música. Había planeado utilizar música concreta, discontinua y muy molesta. Ruidos fuertes, ruidos de pasos, ruidos de cosas por el estilo pero él, en cambio, puso una música de gran continuidad. Una música de órgano, que sonaba demasiado a desgracia o a algo parecido. Es obvio que la música tal como yo la había previsto sería insoportable para el público. Tengo bastante experiencia en estas cosas. Todos los cineastas saben lo que hay que hacer para dejar al público contento. Resnais lo hace. Yo no. Así que, aun si me dijeran que voy a perder 100.000 espectadores por hacer algo, no es mi problema. En fin, en aquel momento escribí todo con precisión, un guion técnico. Así como para *L'Immortel*, mi primera película, porque tenía que tranquilizar al productor. Como todavía no había hecho ninguna película, tenía que tener todo planeado para tranquilizarlo, así que me aburrí un poco durante el rodaje. Había que adaptarse a lo que estaba escrito, yo lo reproducía. En las siguientes películas, en cambio, quise que la etapa del rodaje fuera una segunda etapa creativa y que, en definitiva, no existiera la necesidad de reproducir el guion. A la primera etapa de creación en la que escribimos sigue, luego, una segunda en la que filmamos algo diferente. Llegué muy rápido a esta conclusión durante el rodaje de *L'Immortel* cuando, no sé si usted recordará la escena, hice despejar por completo la gran plaza de una mezquita para que quedara vacía. Los dos personajes tenían que atravesarla, etcétera. Habíamos montado un andamio para filmar desde arriba y, al momento de hacerlo, un policía turco se acerca y me dice: «no puede seguir, justo allí, van a enterrar a un general del ejército y el ataúd está a punto de pasar. No puede demorar el entierro, es un militar muy importante.»

R. G.- Y usted lo filmó.

A. R.-G.- Sí. Me doy cuenta que el ataúd está llegando, lo llevan seis oficiales sobre sus hombros, seis oficiales turcos, y pasa exactamente por el encuadre previsto para la escena. Entonces digo: «cámara» y la filmación comienza. Fue así que filmamos un breve fragmento pero el director de fotografía, que era un idiota, hay que decirlo, un director desprovisto de genio que nunca estaba dispuesto a correr riesgos, se puso furioso porque no había iluminado a ese grupo de personas. Entonces, detiene la cámara. En cualquier caso, utilicé ese breve fragmento que habíamos filmado, un fragmento extraordinario porque es la idea súbita de alguien que ha fallecido, y que pasa así. Fue maravilloso. A partir de ese momento decidí que, durante un rodaje, uno tiene el derecho de hacer algo completamente diferente a lo que se haya escrito e incluso, en algunas películas, llegué a no escribir nada en absoluto. Para *L'Eden et après* tan solo escribí la lista de temas y lo que se haría para la primera serie consistente en los juegos antes de la llegada del extranjero.

R. G.- Sin guion.

A. R.-G.- Sin guion en esa ocasión. De acuerdo, evidentemente eso plantea algunos problemas porque si trabajas con un actor caro, hay que saber qué día filmará. Así que elegí expresamente dos actores principiantes comprometidos a estar disponibles durante dos meses. Pasaron dos meses en Eslovaquia y dos meses en Djerba. No, perdón, un mes en Eslovaquia y un mes en Djerba, en Túnez. A medida que el rodaje avanzaba, yo decidía lo que haríamos en función de los lugares e, incluso, de las historias entre los actores porque siempre hay historias entre los actores durante un rodaje, historias de amor, historias de celos, o por el estilo. De repente, una de las actrices que no estaba destinada a ser la protagonista principal de alguna manera se apodera de la película. Ella se apropia de la película. Es decir que pasa a ser el personaje principal mientras que su contrato era exactamente igual al de los demás. Disfruté mucho todo eso, no como el período de rodaje del *L'Immortel*, cuando llegué a aburrirme porque había que reproducir lo que estaba escrito. En *L'Éden et après*, por el contrario, el rodaje fue apasionante y la tercera etapa de creación fue el montaje. Entonces filmamos un sinnúmero de cosas sin saber por cierto dónde las pondríamos. De algún modo, en esa tercera etapa definitiva, se organizan los planos en función de lo que está escrito, mas no siempre. Aquella vez fue por completo diferente, lo que me permitió hacer dos películas a partir del mismo rodaje.

¿Sabía usted que hice dos películas con ese rodaje? Una se titula *L'Éden et après*, la otra *N. a pris les dés*. La segunda es completamente diferente porque modifiqué los diálogos. Es decir que con los mismos movimientos de labios y otros diálogos, se trata de una historia muy diferente. Desafortunadamente, el productor no quiso gastar todo el dinero necesario para volver a hacer todo de nuevo, lo que cuesta caro. Creyó que la segunda película no costaría nada, por decirlo de algún modo. De forma que pude hacer una película por completo nueva con la mitad de otra. En fin, solo la mitad, para el resto, utilicé fragmentos extensos. Por eso no me gusta mucho mostrar esa película. Toda la primera parte es maravillosa pero, luego, se ven fragmentos de *L'Éden* sin tocar por motivos económicos. Con todo, sí, hay cosas del montaje que son muy divertidas porque en *L'Éden et après* está el mundo de la universidad en Bratislava y, por otra parte, el mundo del sueño que es el mar y que es Túnez, Djerba. Además, en el montaje de la segunda película, *N. a pris les dés*, la universidad está directamente sobre el mar, el mar de Djerba. Por un efecto del montaje que funciona muy bien, la universidad parece estar sobre la playa.

Entonces, ¿algo es real? Lo real está cuestionado todo el tiempo, es decir, no se percibe acabado desde el comienzo para siempre, está puesto en duda en cada etapa. Por lo tanto, puedo escribir, filmar e incluso montar algo diferente a lo previsto, así como hacer una segunda película con las mismas imágenes, modificando los sonidos.

R. G.- Marguerite Duras hizo dos películas con el mismo sonido.

A. R.-G.- Exacto, ella utilizó el mismo sonido en dos películas pero, en las

películas de Marguerite, al fin de cuentas, la imagen es poco importante. A ella le interesa sobre todo la banda sonora. Le interesa sobre todo la voz, la voz y, algunas veces, su propia voz. Y la experiencia que consiste en poner... bien, *India Song* y...

R. G.- ... y *Son nom de Venise* en *Calcutta désert*.

A. R.-G.- Claro, allí. Es interesante como experiencia pero, en definitiva, a ella le interesa poco la imagen. Me pregunto si usted ha visto *Les Mains négatives* o *Aurélia Steiner*...

R. G.- ... (*Aurélia Steiner*) *Melbourne* o (*Aurélia Steiner*) *Vancouver*.

A. R.-G.- En varias de sus películas la imagen es una cámara que registra lo que sea. Me refiero a que, por ejemplo, en una de sus películas lo hace desde un automóvil y se ve simplemente lo que va desfilando a su paso. Hay un desaprovechamiento del montaje en Marguerite. Por mi parte, me siento muy cerca de Eisenstein. Ella es todo lo contrario de Eisenstein.

R. G.- Es cierto. Y usted es muy pictórico. Existen muchas referencias....

A. R.-G.- ... sí, claro.

R. G.- ¿Para usted una película es semejante al marco de una pintura?

A. R.-G.- Sí. Usted seguramente conoce las teorías de Bazin. Para mí, todo lo que Bazin dice es estúpido. Era un hombre encantador, muy gentil, que amaba el cine.

R. G.- ¿Usted se queda con Derrida o Deleuze?

A. R.-G.- Deleuze, sin dudas. Bazin... figúrese que el cine tuviera que desaparecer como cine para que quedase solo el mundo. Como si la pantalla no fuera el marco de un cuadro sino una ventana abierta al mundo y, cuanto más grande mejor, para ver más y más. En resumen, para Bazin los bordes de un marco no existen. Hay que olvidarlos. Para Eisenstein es todo lo contrario. Por otra parte, Bazin ha escrito que el mejor montaje es cuando no hay montaje, dado que no lo hay en la naturaleza, lo cual es una verdadera tontería. El papel de Bazin en los *Cahiers du cinéma* fue muy negativo. Era el intelectual de la publicación y, a la par, mantenía esta idea sobre el cine como una ventana abierta al mundo. Una idea estúpida, por completo contraria a lo que el cine es para mí. De hecho, la pintura cobró aun más importancia a partir del momento en que hice películas en color. En mis primeras películas en blanco y negro estaba el marco de la pintura, por decirlo de algún modo, lo que estaba era el marco. De hecho, muestro marcos con mucha frecuencia. ¿Ha notado todos los marcos presentes en *L'Homme qui ment*? A veces hay una imagen pero, con frecuencia, marcos vacíos visibles por todas partes como el del castillo donde filmé, el castillo de HradišřtĚ. A partir del momento en que comencé a hacer cine en color, no está presente solo el marco sino la pintura misma, lo que equivale a decir los grandes pintores. Así, en *L'Éden* está Mondrian.

R. G.- Y Manet.

A. R.-G.- Y Manet, exacto. En *La Belle captive*, están Magritte y Manet en la escena del busto.

R. G.- Y Maximilien.

A. R.-G.- Claro, *La Mort de Maximilien*. Para mí, todas esas referencias son muy importantes. Me parece que el cine está demasiado obsesionado con la novela.

R. G.- ¿Acaso el cine aún necesita justificarse como arte?

A. R.-G.- Sí, es así. No mencionaré el título dado que soy jurado y tengo prohibido hablar al respecto pero acabo de ver una película muy buena que, sin embargo, es una novela. Por novela quiero decir que tiene diálogos y escenas que están muy bien... después, sucesiones de escenas y, más tarde: «dos años después»... Se trata, en verdad, del tiempo novelesco, de la imagen novelesca, del diálogo novelesco. Con mucha frecuencia en el gran cine norteamericano, no se trata del cine, en fin... aun en verdaderos cineastas como, por ejemplo, Hitchcock. Es de no creer tanto diálogo por entero inútil. ¡Hablan y hablan, como si fuera teatro filmado!

R. G.- *Horror vacui*.

A. R.-G.- Exacto. Una vez escuché... en fin, faltó que dijeran que la única preocupación del cine es servir al diálogo. De acuerdo, eso es cierto para Rohmer, pero eso no va para mí... (*risas*).

R. G.- Tampoco para mí... (*risas*).

A. R.-G.- No hay cine. Se pone la cámara no importa dónde (*risas*) para simplemente registrar el diálogo que es lo único que importa. Para mí, eso es lo más anti cinematográfico concebible. Eisenstein argumentó que la catástrofe en el cine fue el sonido. ¿Conoce usted el texto de Eisenstein titulado «Manifiesto del contrapunto sonoro»? Allí dice que la invención del sonido, del habla, es el final del cine como arte. En su momento, parecía una provocación decir semejante cosa. Es verdad que (el sonido) estaba justificado, estaba justificado dramáticamente, salvo que hubo realizadores como Godard u otros no franceses, que eliminaron tanto como les fue posible el diálogo literario y cinematográfico para, justamente, hacer una película. Es decir, con encuadres, montajes, efectos de ruptura, tal como Eisenstein lo reclamaba, entre otras cosas. De hecho, pienso que el cine que va a triunfar es el cine donde no haya arte en absoluto, ¿verdad? (*risas*). Lo que quiero decir es que, incluso, en las películas norteamericanas que vemos aquí, supuestamente de realizadores jóvenes, la imagen es lo más fea posible, como si la imagen fuera simplemente... no se ilumina, se filma así y los espectadores quedan satisfechos con el video, es decir, con la televisión donde la imagen está totalmente destruida por el medio.

R. G.- Sus películas son imágenes... y también sonidos.

A. R.-G.- Sí, y el sonido.

R. G.- El sonido es muy importante.

A. R.-G.- En efecto, tal como dice Eisenstein, a condición que el sonido y la imagen establezcan un contrapunto.

R. G.- Claro, a condición de que haya fricción. ¿Podemos considerar sus películas como composiciones musicales con temas, variaciones y repeticiones?

A. R.-G.- Sí, por supuesto, sin dudas. Y, si usted me permite, también un poco como la música de Wagner, donde los temas se componen entre sí y se destruyen.

R. G.- A usted le interesa un espectador activo.

A. R.-G.- Sí.

R. G.- Como en el cine experimental o semejante. En el contexto comercial actual, ¿cómo encuentra productores interesados en sus películas?

A. R.-G.- Los encuentro cada vez menos. En una época, los productores me buscaban para decirme: «Quisiera hacer esto, quisiera hacer aquello, etcétera». En los últimos tiempos, tuve que ocuparme yo de buscar los productores para hacer mis últimas películas. Y, en la actualidad, los busco en vano. Por otra parte, ¿qué son los productores hoy en día? Son la televisión, el dinero de la televisión. ¿Por qué la televisión produciría películas de Robbe-Grillet si yo la odio y ninguna de mis películas se pasa en la televisión? Dicen: «ah, pues no, eso no...». Con todo, continuamos haciendo películas, películas interesantes. Todavía existen esas películas. Hay una francesa que se proyecta aquí fuera de competición pero que considero una gran película. Me refiero a la de Raoul Ruiz. Maravillosa. Si bien se vio obligado a contratar a Catherine Deneuve que no es buena para nada (*risas*). La película entera es muy buena, si bien ella es muy «monástica».

R. G.- No parece interesante (*risas*).

A. R.-G.- No, pero, en cualquier caso (*risas*)...

R. G.- ... de acuerdo, de acuerdo.

A. R.-G.- Así y todo me gusta, me gusta como compañera, ella. Pero la película es estupenda, verdaderamente estupenda por donde la mires. Hay movimientos de cámara imperceptibles, la cámara hace así, no sabemos por qué, hay personajes, y la cámara se mueve. Es una suerte de mundo por completo desestabilizado. Como se imaginará, la película fue un éxito. Bueno, no para Deneuve, para ella fue un fracaso porque no atrajo el público de Deneuve. Pero, para Raoul Ruiz, es una película que llegó a estrenarse. Como usted sabe, en general ese tipo de películas no se exhiben. Ruiz hace unas cinco por año. Cinco por año, jamás las vemos. Algo que no le preocupa.

R. G.- Sí, de hecho, una vez invité a Raoul Ruiz al Museo Nacional de Bellas Artes en Buenos Aires para proyectar sus películas, nunca respondió.

A. R.-G.- Hay que tener cuidado con él, no es confiable. Incluso como cineasta,

los productores le temen porque comienza una película y, de repente, pierde el interés. Solo le importa el final. Es infrecuente que una de sus películas esté tan bien construida como ésta. Tiene películas que comienzan de forma estupenda y son magníficas e interesantes durante media hora pero, de un momento a otro, él se aburre y el resto se transforma en cualquier cosa, así es pues que siempre tiene un nuevo proyecto, y otro, y otro...

R. G.- Otra pregunta, por favor. ¿El aburrimiento es lo opuesto al entretenimiento? ¿Qué considera más peligroso: el aburrimiento o el entretenimiento?

A. R.-G.- No lo sé porque hay películas que la gente encuentra muy entretenidas y que me aburren mucho. Así que es difícil responder porque el aburrimiento y la distracción son algo muy personal. Con todo, es cierto que mucha gente encuentra aburrido el cine que me interesa. Le cuento algo, cuando se estrenó *Marienbad*, la gente la bautizó *Marien Barbe*.¹ ¡Soporífera! ¡*Marien Barbe*! Los espectadores fueron a ver la película porque estaba de moda, había que verla, pero a muchos los aburrió de forma colosal.

R. G.- ¿Qué son las estatuas para usted?

A. R.-G.- Son estatuas. Le digo algo más, una cosa interesante de ese tipo de estatua es que representa algo pero no sabemos qué. De allí las explicaciones sobre una estatua: esto es tal cosa y aquello tal otra...

R. G.- Depende.

A. R.-G.- Sí, la estatua es como un objeto cuyo significado no está especificado. Puede conllevar un significado, y otro, y otro, quizás un sinnúmero de significados.

R. G.- ¿Desearía, por favor, contarnos sobre su última películas y sus próximos proyectos?

A. R.-G.- Mi última película no tuvo éxito, ninguno. Fue recibida duramente por la crítica y no solo en Francia sino también en Alemania. Pero tuvo cierto éxito en Inglaterra y los Estados Unidos, curiosamente. Se proyectó en un cine en Chicago, en otro en Los Ángeles y otro en Nueva York. *Un Bruit qui rend fou* es una... bueno, el título no es bueno, pero la película se basa por entero en un sonido muy particular: el sonido de las fichas de *mahjong*. Así pues, está el sonido de las fichas cuando golpean contra la mesa, así como cuando se mezclan al final de una partida, produciendo un ruido espantoso, como en las casas de juego en Macao y Hong Kong, donde el ruido es sin duda aterrador. En Hong Kong dicen que ese ruido causa locura. La película entera transcurre en una casa de placeres y de juego que es, más o menos, como la *Villa Bleu* de la *Maison de rendez-vous*. Un libro que pueden encontrar aquí.² Ya hace bastante

¹ *La barbe* en *argot* (lunfardo) francés significa «algo extremadamente aburrido».

² Se refiere a Argentina.

tiempo que fue traducido. Creo que lo tradujo Miguel Ángel Asturias.³ La película se filmó en una isla griega en una *maison* y, curiosamente, con chinos. Los chinos que hicimos ir desde Atenas. Originariamente íbamos a filmar en Vietnam. Teníamos que filmar en Vietnam pero renuncié a hacerlo por *Indochine* y películas del estilo porque todos los decorados que quería mostrar ya se veían en ellas. De modo que filmé en una isla griega, lo cual fue más sencillo. La película entera es como una partida de *mahjong* entre cuatro personajes. Así que los vemos mientras juegan. Los vemos. Es la primera película que hice con sonido directo, no hubo doblaje ni montaje de sonido, está hecha con ruidos naturales en una grabación excepcional. La hice con el ingeniero de sonido de Godard, François Musy. La banda sonora completa se hizo en el estudio de Godard en Rolle. Pero, en fin, es una historia difícil de contar... Realicé esa película con uno de mis estudiantes de la escuela de cine de la Universidad de New York. Una vez tuve un estudiante interesante. Es muy raro que suceda. Me refiero a un estudiante con ideas de cine y no de literatura, como siempre suele ocurrir en el cine. Decidí entonces tomarlo como asistente pero adquirió un papel tan importante al trabajar que, en los créditos, aparece como co-director. Originalmente, la película iba a llamarse *Le Retour de Frank, Frank is back*.

R. G.- Siempre hay muchos «Franks» en sus películas... (risas)

A. R.-G.- ... (risas).

Mar del Plata, noviembre de 1997

Transcripción y revisión general: Rubén Guzmán

Revisión en francés: Silvana Bianchi

Traducción: Ana Lía Gabrieloni

³Aparente confusión entre *La Maison de rendez-vous* (1965) publicado por Barral (Barcelona, 1970) en traducción de Fernando Arévalo y, más tarde, por Anagrama (Barcelona, 1990) en traducción de Josep Escué y *Dans le labyrinthe* (1959), que había sido traducido por Miguel Ángel Asturias y Blanca de Asturias y publicado en Argentina por la editorial Losada (Buenos Aires, 1962). Rigurosamente hablando, tal vez todas estas traducciones podían encontrarse en Argentina, la confusión concierne exclusivamente a los nombres de los traductores.

Referencia electrónica || Guzmán, Rubén «“En contra del realismo y a favor de lo real.” Entrevista inédita a Alain Robbe-Grillet (1922-2008).» *Hyperborea. Revista de ensayo y creación*, no. 6, 2023, 146-155. <https://www.hyperborealabtis.org/es/paper/en-contra-del-realismo-y-favor-de-lo-real-308>
DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.8401037>