

## Personalidades: ALAIN RESNAIS

Antes de *Hiroshima Mon Amour*, que se convertiría desde 1959 en uno de los films más admirados y discutidos del mundo, Alain Resnais había dirigido seis otros films de medio y corto metraje y había colaborado asimismo con otros realizadores, como asesor y como encargado de montaje. Esa obra preliminar, apartada de la producción comercial corriente, fue experimental y vocacional. Surgió de una atención a la pintura, a la escultura y a la poesía. Representó durante diez años un ensayo en lenguajes cinematográficos y una aplicación de técnicas de fotografía, de montaje y de narración. Esa formación, desconocida por el espectador común, contribuye a explicar las audacias estéticas de *Hiroshima*.

Resnais nació el 2 de junio de 1922 en Vannes, Bretaña, hijo de un químico. A los diez años había comenzado a experimentar con una cámara. En la adolescencia intentó ser actor y renunció a serlo. A los 21 ingresó al Instituto de Altos Estudios Cinematográficos (IDHEC) en París, donde tomó un curso en montaje. Lo abandonó 18 meses después, aparentemente en rebeldía contra la rutina universitaria. En 1946, después de la liberación de París y en un momento de gran inquietud artística e intelectual, Resnais comenzó su colaboración en varios films cortos de 16 mm. sobre pintores poco conocidos (Hartung, Goetz, Malfray, Labisse, Couteau) y fue asistente de Nicole Vedrés en el medio metraje *Paris 1900*, una recreación de los primeros años del siglo, hecha con la base de noticiarios y otros films de la época. En 1948, a los 26 años de edad, Resnais debutó como realizador.

**Van Gogh** (1948), hecho en colaboración con los críticos de pintura Gaston Diehl y Robert Hessens, ha sido definido como un intento de reconstruir la personalidad del pintor y no los hechos biográficos. El tema de los cuadros se convirtió en el tema del film, con una vuelta reiterada a los autorretratos. Años después Resnais lamentaría el texto de la banda sonora, que cree artificial, y al que hubiera querido sustituir por otro de Antonin Artaud, "realmente explosivo". El film fue rodado en 16 mm., luego ampliado a 35 mm. Obtuvo en 1949 un Oscar de la Academia en la categoría corto metraje de dos rollos.

**Guernica** (1949-50, en colaboración con Robert Hessens) es un estudio sobre el famoso cuadro de Picasso, alusivo a la destrucción de una aldea española por la aviación nazi. Comienza asimismo con imágenes de otros cuadros del pintor y agrega recortes periodísticos para completar el relato. Aquí se atribuye a Resnais haber redescubierto las diferentes etapas creadoras de Picasso, un proceso que el pintor luego ratificó. El texto incluye un famoso poema de Paul Eluard, dicho por María Casares. El film obtuvo un premio de la crítica en Punta del Este (1952).

**Gauguin** (1950, en colaboración con Gaston Diehl) se divide en tres partes, cubriendo las etapas de París, Bretaña y Tahiti en la vida del pintor. La fórmula fue similar a la de *Van Gogh*, pero el resultado satisfizo menos al realizador.

**Les statues meurent aussi** (1952-53, en colaboración con Chris Marker) combina como *Guernica* aspectos de la realidad con aspectos de la obra de arte. Sobre la base de esculturas de varios museos y colecciones, Resnais y Marker se propusieron describir la forma en que el arte primitivo se degenera al tomar contacto con la civilización blanca. Aparte de estatuas y cuadros, el film incluye otros fragmentos de intención cruelmente satírica: la imagen del Papa es yuxtapuesta a la de un brujo de tribu, y los músicos negros que pegan en sus tambores son yuxtapuestos a otra imagen en que la policía blanca castiga con sus bastones a los cuerpos de hombres negros. El gobierno francés prohibió la exhibición pública del film, pero éste obtuvo el premio Jean Vigo (1954).

**La pointe courte** (1954) fue realizado por Agnès Varda, con la colaboración de Resnais en el monta-



je. En perspectiva parece un antecedente de *Hiroshima*, temática y formalmente. Su tema es una pareja que está al borde de la separación y que vuelve al pueblo natal del hombre. El pasado va retomando importancia en la memoria del protagonista; la mujer va descubriendo entonces un aspecto nuevo en el hombre que ama, y llega finalmente a la decisión de no abandonarlo. Esta relación de pasado y presente, de memoria y de olvido, habría de figurar otras veces en la obra de Resnais.

**Nuit et Brouillard** (1955) fue solicitada a Resnais por el Comité de Historia de la Segunda Guerra Mundial, para conmemorar el décimo aniversario de la liberación de los campos alemanes de concentración. El título fue elegido por el mismo realizador, como una traducción de "Nacht und Nebel", frase con la que las autoridades nazis marcaban a los prisioneros señalados para exterminación a corto plazo, con las iniciales N.N. marcadas a menudo en sus cuerpos. El film es deliberadamente una calma meditación, que contrapone la paz actual de Auschwitz con los horrores y las truculencias de los noticiarios y documentales pretéritos. El tema no está explotado para el efectismo: contrariamente, la emoción y aún la náusea surgen de una exposición objetiva, tranquila, inteligente, que da todos los datos necesarios, reitera un vaivén de presente a pasado (las imágenes actuales han sido rodadas en color, como una deliberada diferencia) y propone en el comentario verbal de Jean Cayrol la pregunta central: ¿Quién es el responsable?. La inferencia es que toda la humanidad es culpable en algún sentido, incluso por omisión, y lo que el film procura, lúcidamente, es una toma de conciencia del espectador ante una realidad brutal de la época. Con este film Resnais obtuvo nuevamente el premio Jean Vigo.

**Toute la memoire du monde** (1957) es sólo en cierto sentido un documental sobre la Biblioteca Nacional Francesa. Busca reiteradamente un paralelo entre ese edificio y la prisión, donde los libros son los presos y aparecen humanizados en el encierro, mientras por contraste sus empleados y guardianes son deshumanizados. El trabajo de cámara insiste en tomas largas y móviles, con juegos de luz y sombra, estructuras espaciales, temporales y rítmicas, que han hecho asimilar el film a las

- 1947 — **PARIS 1900**, dirección y libreto de Nicole Vedrés, música Guy Bernard, montaje Alain Resnais y Mirtam;
- 1948 — **VAN GOGH**, dir. Resnais, libreto del mismo, Gaston Diehl y Robert Hessens; fot. Henry Ferrand; música, Jacques Besse;
- 1949-50 **GUERNICA**, dir. Resnais y Robert Hessens; fot. Henry Ferrand; música Guy Bernard; texto de Paul Eluard dicho por María Casares;
- 1950 — **GAUGUIN**, dir. y libreto de Resnais y Gaston Diehl; música Darius Milhaud;
- 1952-53 **LES STATUES MEURENT AUSSI**, dir. y libreto Resnais y Chris Marker; fot. Ghislain Cloquet; música, Guy Bernard;
- 1953 — **AUX FRONTIERES DE L'HOMME**, dir. y libreto Nicole Vedrés y Jean Rostand; montaje Resnais;
- 1954 — **La Pointe Courte** (largo metraje), dir. y libreto Agnes Vardá; fot. Louis Stein; música, Pierre Barbaud; montaje, Resnais; intérpretes, Sylvia Monfort y Philippe Noiret;
- 1955 — **NUIT ET BROUILLARD**, dir. y libreto Resnais; fot. Ghislain Cloquet (en Eastman Color); música, Hanns Eisler; comentario de Jean Cayrol dicho por Michel Bouquet;
- 1957 — **TOUTE LA MEMOIRE DU MONDE**, dir. y libreto Resnais, fot. Sacha Vierny y Ghislain Cloquet; mús. Maurice Jarre; comentario dicho por Jacques Dumesnil;
- 1958 — **LE CHANT DU STYRENE**, dir. y libreto Resnais; fot. Sacha Vierny (en Dyaliscope y color); texto de Raymond Queneau;
- 1958-59 **HIROSHIMA MON AMOUR**.

El conocimiento local de estos films es limitado. Sus únicas exhibiciones públicas corresponden a funciones de Festivales, Cine Arte del Sodre, Cine Club, Cine Universitario y similares, en casi todos los casos con material aportado por la Embajada Francesa. No se conocen *Les statues meurent aussi* (prohibido por el gobierno francés), *La pointe courte* ni *Le Chant du Styrene*.

y rítmicas, que han hecho asimilar el film a las abstracciones de la pintura moderna. En un análisis de esta obra, un crítico ha señalado en Resnais la particular cualidad de concebir su montaje no antes ni después de la filmación sino durante ella, como un juego imaginativo y libre que obedece empero a una disciplina interior, sólo comprensible a la luz del resultado.

**Le Chant du Styrene** (1958) pudo ser un documental sobre los materiales plásticos, uno de los tantos cortos industriales del cine actual. Según reseñas extranjeras, el director se propuso en cambio una combinación de abstracciones visuales y de lirismo verbal, manejando sus elementos con una continua comparación de plantas monstruosas, figuras geométricas y formas cambiantes. El proceso narrativo retrocede originalmente desde los objetos de material plástico a sus elementos primarios (carbón, petróleo, etc.) y termina en deliberados puntos suspensivos, dejando "a otros documentales" la investigación sobre los orígenes de esas materias primas: la última imagen es la del verde mar. Formalmente el film ha sido clasificado entre lo más original y audaz del cine moderno, en parte por sus combinaciones sutiles de espacio y de tiempo, en parte por la cualidad lírica y humorística que aportan los versos de Raymond Queneau, a los que la imagen sigue en festivo contrapunto.

**Hiroshima Mon Amour** (1958-59) representó más de un cambio para Resnais. Sería su primer largo metraje y su primer film de argumento. Sería también su hallazgo, en el texto de Marguerite Duras, de una ocasión de ensayar algo que parece haberle obsesionado: un lirismo verbal suelto y cómodo, una construcción narrativa que está más cerca de la música o de la poesía que del drama. La exploración de las relaciones entre pasado y presente podía hacerse con mayor amplitud a través de la memoria de una mujer y de su comparación subconciente o inconsciente entre el amante de ayer y el de hoy, entre una crisis anterior y otra actual. La dificultad y el atractivo de ese plan residen en que el cine llegue a expresar esa compleja vida interior, sin conformarse con la apariencia de los sucesos. — H.A.T.

(Esta es la primera de varias notas sobre **HIROSHIMA MON AMOUR**. Parte de la información ha sido extraída de una nota de Louis Marcorelles en **SIGHT AND SOUND**)