

NACE UN FILM

Hay dos versiones sobre el origen de *Hiroshima mon amour*. Tal como lo explica Resnais (en *Cine-ma* 59, N° 38, julio), los productores de *Nuit et Brouillard* le pidieron un film sobre la bomba atómica. En la versión de Marguerite Duras, autora del libreto, la iniciativa es de productores japoneses que proponen una co-producción, especificando que el film debe contener un episodio en Francia y otro en Japon, una estrella francesa y una japonesa (*Sight and Sound*, invierno 1959-60). Los mismos productores habían ofrecido el libreto a Françoise Sagan, que lo rechazó.

Resnais y Marguerite Duras compartieron la convicción de que un film sobre Japon debía ser un film sobre Hiroshima, pero no debía en cambio ser un film sobre el horror, porque esa línea había sido ya bien explotada por los mismos japoneses en otros films, y particularmente en *Hijos de Hiroshima* (dirigido por Kaneto Shindo, 1953, que contiene una recopilación de tomas documentales). De hecho, algunas imágenes de films japoneses habrían de ser transcritas por Resnais para la parte documental del suyo. La idea definitiva de *Hiroshima Mon Amour* fue convenida por director y autora. Se da un plazo de nueve semanas a Marguerite Duras para entregar su libreto, y no se le ponen condiciones. "Haga literatura", le dijo Resnais. "Escriba como si fuera una novela. No se preocupe por mí; olvídense de la cámara". La idea del director, dice la escritora, era filmar el libreto como un compositor crea música para una ópera, como Debussy hizo con Maeterlinck en *Péleas et Mélisande*.

El ofrecimiento era arriesgado. Porque Marguerite Duras (nacida en 1914) no tenía, prácticamente, ninguna experiencia cinematográfica, o la que tenía era descorazonadora. Vinculada a la escuela francesa de la anti-novela, cuyos voceros más destacados son Nathalie Sarraute, Robbe - Grillet y Michel Butor, la autora de *Hiroshima Mon Amour* no lleva la objetividad narrativa, el desprecio de las explicaciones psicológicas, la morosidad casi parálitica de las descripciones, al extremo que sus ilustres colegas. Su filiación literaria no puede entenderse exclusivamente por sus vinculaciones con este grupo de renovadores fanáticos. Está también relacionada con los novelistas norteamericanos que a la zaga de Hemingway y Faulkner han cambiado la narración occidental de este siglo. Precisamente, su anterior experiencia cinematográfica consistió en colaborar en la adaptación cinematográfica de una de sus novelas, *Barrage contre le Pacifique*, 1950. Pero en la versión de René Clément, que produjo Dino de Laurentiis (*Una muralla sobre el Pacífico*, 1957), los méritos más obvios de la novela resultaban desvirtuados por los avatares de una producción internacional en CinemaScope. El nombre de la autora no figuró como libretista en los créditos oficiales.

Tal experiencia no convenció a Marguerite Duras de sus aptitudes para hacer cine. Aceptó el ofrecimiento de Resnais, sin embargo, porque había visto *Nuit et Brouillard*, que le inspiró una confianza absoluta en su realizador. Pero al aceptarlo, debió abandonar su habitual estilo narrativo, extremadamente ascético, para componer un libreto que tiene una clara entonación poética, que no rehuye las similitudencias y el énfasis, que a diferencia de su prosa narrativa habitual es recargado y complejo. Es como si Hemingway se pusiera de golpe a escribir en el estilo de Faulkner.

Y es precisamente con Faulkner con quien tiene más vinculación el método narrativo de *Hiroshima Mon Amour*: la lenta, desordenada, compleja revelación de una historia pasada dentro de un intenso presente. Como en *As I Lay Dying*, como en *The Sound and the Fury*, como en *Light in August*, como en *Absalom, Absalom*, la ordenación de la novela no respeta la cronología de los hechos. Antes bien, la violenta y caótica. Incluso en pequeños rasgos estilísticos es posible detectar la influencia de Faulkner. La misma autora ha contado que para una de las escenas claves, en que la protagonista relata a su amante japonés la historia de su primer amor trágico por un soldado alemán en la Francia ocupada, ella había escrito tres textos distintos, ofreciéndolos a Resnais para que eligiera uno. Eran tres explicaciones de una actitud. El director filmó los tres, saltando por encima de las contradicciones lógicas y persiguiendo la coherencia afectiva que había en ellos, como suele hacer Faulkner en sus largas, complejas explicaciones.

Resnais había querido que el libreto estuviera escrito por una mujer. Es una historia de amor, vista desde el punto de vista femenino. "Quería hacer una película para mujeres, y casi tuve que forzar a Marguerite Duras para que siguiera su propio camino. Ella era un factor esencial para obtener ese estilo de gran ópera que yo quería dar al film". Además del diálogo, Resnais le pidió una "continuidad subconsciente", verdadera definición en palabras del clima de cada escena, que indica la dirección en que se mueven psicológicamente los personajes. También debió inventar la historia completa de los mismos, aunque el film sólo la muestra parcialmente. Como los novelistas del naturalismo, Marguerite Duras compuso en fichas una novela completa que constituye el "cimiento sobre el que edificamos".



Emmanuele Riva

Incluso un personaje tan episódico, y aparentemente incompleto, como el oficial alemán, fue objeto de una historia entera. "Había en él un lado 'Siegfried' que lo emparentaba con el héroe de Giraudoux", comenta Resnais. Del mismo modo, la historia en la ciudad francesa de Nevers, que integra la larga evocación de la mujer, fue reconstruida narrativamente en su totalidad, aunque el film sólo muestra fragmentos de ella. De acuerdo con lo declarado por Resnais, eligieron la ciudad de Nevers por el nombre ("es lindo"), lo que parece vincular sus explicaciones a las de Poe cuando cuenta la génesis, tan cerebral, de su poema *El cuervo*.

Al filmar el libreto, Resnais sintió la necesidad de aumentar la parte anecdótica, particularmente en la historia de Nevers y en algunos aspectos del episodio japonés, pero en definitiva prevaleció la idea originaria de reducir al mínimo la anécdota y concentrarse en el contrapunto lírico entre el pasado y el presente, entre el texto literario y la imagen visual o musical. Para salvaguardar la diferencia de ambos episodios, incluso en su textura fotográfica, Resnais usó camarógrafos distintos y no mostró al francés la parte ya filmada en el Japon. De ahí que todo el episodio de Nevers parezca como envuelto en una luz grisácea, que algún crítico ha vinculado con la del recuerdo.

Resnais quiso dar al film un estilo de gran ópera y a ese fin obtuvo un particular estilo en la actuación de Emmanuele Riva, marcada hasta la última inflexión, hasta el último gesto, por el director. Utilizando un método similar al de Stanislavski, Resnais exigió a su actriz una preparación agotadora, que se traduce en la intensidad con que está jugado el papel. Sobre el carácter de la heroína, Resnais ha declarado: "No siento especial predilección por ella. La muestro como ejemplo, como un caso particular, eso es todo..."

El film estuvo pronto con el tiempo justo para ser presentado en el Festival de Cannes (mayo 1959). Fue rechazado sin embargo por el comité director del Festival, aparentemente por la suposición de que incluirlo molestaría a la delegación americana, de lo cual no se ha divulgado mayor fundamento. Tardamente se lo incluyó fuera de concurso, y así obtuvo un premio de la Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica (FIPRESCI). A partir de allí despertó la atención de la crítica y suscitó varias controversias, tanto por su tema como por su forma.

Uno de los puntos de discrepancia es la interpretación del final, donde se ha alegado igualmente que los amantes se separan o permanecen juntos. En este punto tampoco hay coincidencia entre los mismos autores. Para Marguerite Duras no cabe duda de que los amantes tienen que separarse fatalmente esa misma noche. El director es en cambio menos nítido: "En cuanto a saber si ella se va a quedar o no con su amante... A mí me parece que no le va a ser posible. No se vive lo que ella ha vivido, y con tal intensidad, sin que se produzca una ruptura y muy pronto. Si se separan, por otra parte, no es de ningún modo porque ambos están casados con otros. Ni siquiera se plantean el problema. Simplemente sienten que está cercano el momento en que se van a dejar. Por otra parte, la muchacha no habría contado su historia si no tuviera la certeza de no poder quedarse. Es en cierto modo su lado masoquista. Creo en todo caso que la película va a ser sentida hondamente por las parejas que están en los primeros quince días".

Ha sido sentida hondamente por otros. - E.R.M.
(Esta es la segunda de varias notas sobre HIROSHIMA MON AMOUR)