

MONTAJE DE UNA OBRA MAESTRA

HENRI COLPI, nacido en 1921, ha sido uno de los encargados de montaje de "Hiroshima Mon Amour". En el mismo carácter ha colaborado con Resnais y otros realizadores en varios films. También ha desarrollado una amplia labor como escritor, es autor de un informado catálogo, "Le Cinema et ses Hommes" (1947) y ha llegado a dirigir films de corto metraje. El artículo siguiente de Colpi ha sido extractado de SIGHT AND SOUND, Londres, invierno 1959-60.

A principios de enero 1959 las tomas de Hiroshima mon Amour fueron proyectadas por primera vez. Contrariamente a la práctica general, el montaje comenzó sólo después que la última toma había sido rodada, y no en los primeros días del rodaje. Pero la exhibición tuvo un significado más agudo: primero, probó que el director adjudicaba tal importancia al montaje que ni un solo corte de tijera podía ser hecho en su ausencia; segundo, subrayaba una seguridad rara en un director que trabajaba en su primer film largo. Es bien sabido que Resnais es asaltado por dudas mientras filma, pero se necesita estar muy seguro de sí mismo para proyectar las tomas sólo en esta etapa, con la confianza de que no le harán falta otras tomas de enlace (el film se rodó en Japón en agosto y septiembre 1958 y en Nevers y Autun, Francia, en diciembre 1958).

Las primeras dos semanas de montaje se ocuparon en organizar, clasificar y numerar el material, para poder hacer copias adicionales. Entonces empezó el verdadero trabajo.

Casi inmediatamente, nos confrontamos al tipo de problema que habríamos de encontrar a través del film. La protagonista, vistiendo un kimono, se mueve en la terraza hacia su cuarto en Hiroshima. Se recuesta contra el marco del ventanal. Mira a su amante japonés dormido. La mano de él se mueve ligeramente, y esta mano, agitando imperceptiblemente, revive un viejo recuerdo: la mano de su primer amante, el alemán, se movió así durante su agonía. Una imagen de este recuerdo debía aparecer abruptamente en la pantalla, sin preparación ni explicación, y luego desaparecer. Esta primera y fugitiva intrusión de la ciudad francesa de Nevers adquirió enorme importancia. ¿Debía esa imagen ser un primer plano de la mano, seguida por un rápido movimiento hacia la cara ensangrentada del alemán? ("Tu mano se mueve cuando duermes", dirá ella poco más tarde, comparando el sueño a la muerte). ¿Debía ser una toma de la heroína reclinada junto al cadáver? (Ella diría luego: "Estuve junto a su cuerpo todo ese día y la noche"). ¿Debía ser una toma del jardín? ("alguien había disparado desde un jardín"). ¿O las tres imágenes, o sólo dos, o alguna distinta evocación de Nevers?

Todas estas soluciones fueron probadas sucesivamente. La decisión final fue por la primera, y esto por sí solo nos autoriza a extraer ciertas conclusiones. Por ejemplo: las exigencias casi ascéticas que Resnais formula para sí encuentran su paralelo en lo que espera de su público: la toma en cuestión dura sólo cuatro segundos, lo que supone que la pantalla debe ser vigilada con total atención. Asimismo, la toma finalmente elegida era la prevista en el libreto: Resnais raramente filma tomas adicionales, y cuando lo hizo volvió siempre a la indicación original del libreto. Después que la parte japonesa del rodaje estuvo pronta, por ejemplo, Resnais fue presionado para que completara el apunte de las escenas de Nevers, a fin de desarrollar la anécdota y el contenido. Lo hizo: pero al final el film fue muy cercano al esquema inicial, puesto en blanco y negro en el libreto.

quitaría toda la calidad y la profundidad de ese quinto acto, privándolo incluso de sentido.

El film incluye también ciertos experimentos en montaje. Uno concierne a una clase de transición inmediata que me gusta denominar "enlace leopardo", como referencia al salto de un leopardo. La primera evocación sostenida de Nevers consiste de tomas en las que la muchacha está apurada por encontrar a su amante; estas imágenes están enlazadas por el movimiento que contienen, pero los escenarios reales cambian constantemente. Y si se aduce que la "forma musical" autoriza una suerte de dimensión lírica, cabría citar especialmente la secuencia en que la heroína vuelve a su hotel tras el episodio del café de la ribera. Aquí cruza una plaza, entra al hall del hotel, sube las escaleras, llega al descanso del segundo piso, todo en una serie de movimientos enlazados sin acompañamiento musical. Pero de hecho nos hemos saltado veinte yardas de la plaza, diez yardas del hall, un tramo completo de escaleras... La escritura cinematográfica es ahora un eco del tono del novelista: "ella cruzó la plaza, llegó al hotel, subió la escalera hasta su cuarto".

Un aspecto especial del montaje se refiere al sonido. Sabemos que todas las tomas de Nevers se relacionan con el pasado, pero se las hace existir en el presente, tienen una realidad inmediata. Sin embargo, no hay sonido directo en las secuencias de Nevers (la excepción: un solo grito). El sonido es usado como un puente, así que escuchamos, sobre las imágenes de Francia, un canto japonés, el croar de las ranas del río. O tomese el ejemplo de la serie de tomas móviles que unen las calles de Hiroshima y de Nevers. Esto parece como un típico efecto de montaje, pero de hecho estas tomas, rodadas con tres meses de separación y por técnicos diferentes, se mueven precisamente a la misma velocidad.

Quizás la impresión de que el montaje fluía tan suavemente como el agua de una fuente, sin discusiones ni dificultades, viene de una de las dotes notables de Resnais: el de saber cómo guiar a sus colaboradores con la más amable firmeza. Su dirección de intérpretes lo prueba, como también lo prueban sus anteriores films cortos. Posiblemente la influencia del director pueda ser mejor expresada con la siguiente anécdota musical.

Giovanni Fusco, el compositor italiano, llegó a París, vió el film, discutió la partitura, eligió ciertas secuencias y se puso a trabajar. Pero el acompañamiento a una de las primeras secuencias (las tomas del museo de Hiroshima) nos hizo saltar a todos: allí se introducía un tema que era el eco, nota a nota, de otro de *Nuit et Brouillard*. Sin embargo, Fusco nunca había escuchado la música de Hanns Eisler. "Bueno, no hay nada de extraordinario" dijo. "Es Resnais quien guía la mano del compositor". Debe agregarse que un intérprete ("traduttore, traditore") era necesario para la comunicación entre el director francés y el compositor italiano.

La partitura misma es una de las más notables en treinta años de cine sonoro. Es valioso señalar primero la pequeña cantidad de instrumentistas (Fusco ha extraído de la partitura del film una "Piccola Suite per 8 instrumenti"). No había aquí ninguna cuestión sobre marchas triunfales. Así los créditos del film fueron construidos con el acompañamiento de un solo tema, que no habría de reaparecer hasta las secuencias finales.

Desde el principio, toda idea de sincronizaciones fáciles o infantiles había sido desechada, como también la idea de un "leit-motiv" constantemente adjunto a cada personaje. Hay, ciertamente, un tema para los amantes, pero está reemplazado a veces por

puesto en blanco y negro en el montaje.

Alain Resnais nunca quiere mostrar un film hasta que no está completo. Nadie, excepto los técnicos directamente involucrados, lo ve durante el montaje. Desde aquí, es fácil saltar a la leyenda de que Resnais gusta ocultar su film, hacer un misterio con él. Incluso se me preguntó recientemente si es cierto que cuando llegan visitantes al cuarto de montaje, Resnais cubre el aparato con una frazada para ocultar sus imágenes! Es cierto, sin embargo, que los visitantes rara vez penetraron mucho en el cuarto de montaje. Se había corrido el rumor de que se estaba trabajando en algo notable, y existía la creencia de que el director y su equipo debían trabajar sin molestias, con la clase necesaria de concentración.

De hecho, empero, la atmósfera en el cuarto de montaje era muy cómoda. Resnais tiene un agudo sentido del humor y más de una vez fue necesario llamarlo al orden para que dejara de bromear y encarara los problemas del montaje. Debe quizás quedar claro que una vieja amistad, varias ideas y concepciones cinematográficas compartidas ligaban al director y al grupo de montaje. Esta es la razón de que no haya habido sombra de discusión ni discrepancia. Mucho más, de hecho, porque Resnais atendía con el mejor buen humor a cada sugerencia formulada, incluso las más improbables; después las ensayaba todas antes de rechazarlas finalmente.

Hiroshima mon Amour era un film maravilloso para un montajista. El director estaba siempre allí; sabía exactamente lo que quería; había filmado con gran exactitud; y por otra parte él mismo es un montajista, uno de los más notables de su generación. Se había hecho cargo del montaje de sus films cortos, con disciplina y precisión bien conocidas. Y finalmente, ¿acaso toda la concepción de **Hiroshima** no era la de un montajista? En efecto, el centro del film, su razón de ser, es el enlace de **Hiroshima** y **Nevers**, el contrapunto de imágenes. Viendo el film, parece que el papel del montajista haya sido de superior importancia. Es cierto: pero su papel le había sido fijado inequívocamente en el libreto.

El único problema real, entonces, era dar el tiempo justo a las imágenes, llegar a su duración precisa, pesarlas hasta el miligramo para obtener uno de los objetivos esenciales de Resnais: la musicalidad. Algunos críticos han discutido el film en términos de música (sin referencia a la partitura de Giovanni Fusco), evocando notablemente a Stravinsky. El mismo Resnais, en una entrevista, puso el acento en la construcción musical del film. El largo final puede ser entendido como un andante, una forma de tema y variaciones. Esto se mantiene hasta el grado en que todo intento de abreviar tomas o de cortar pasajes (y se hicieron intentos)

para los amantes, pero está reemplazado a veces por el tema de la escena del río. Y, especialmente, están los temas del olvido, de **Nevers**. El contrapunto de sonido y de imagen fue admitido: música alerta, llamativa, para hacer más inquietante la escena del museo en **Hiroshima**; o la lenta música de los amantes tocada sobre el presuroso paseo en bicicleta de la muchacha francesa.

De hecho, el uso de la música en el film merecería estudio especial. Nótese, por ejemplo, el gran momento en la estación cuando los sonidos naturales son borroneados para permitir una síntesis musical, desarrollándose del tema de los amantes al tema **Nevers**, y terminando en el tema del olvido. Nótese también cómo un **Nocturno**, un solo de piano, supone la supresión de todo sonido natural. Nótese finalmente que la secuencia de la vacilación de la muchacha en el corredor, que cualquier director habría rellenado musicalmente, es dejado solamente con el sonido de los pasos. Toda la concepción de cómo y cuándo usar la música permitió a la partitura de Fusco jugar su parte hasta el fondo. La música está "pegada" a las imágenes; es el film.

Antes de esto, sin embargo, el problema de la música había creado una preocupación considerable. Resnais estaba buscando una suerte de "superficie" musical, algo cuyas pistas había encontrado en la obra de este o aquel compositor: Stravinsky, obviamente, o Dallapiccola. No podía decidirse, y la selección de un compositor llegó finalmente horas después de escuchar mil y una partituras.

Esa no fue la única dificultad. Uno por uno, los distribuidores rechazaron el film (era "**van-guardia**", o no era "**lo que mi público quiere**".) Los productores estaban ansiosos de presentarlo en Cannes, y el plan de trabajo debió ser detallado hasta la última hora, causando preocupaciones a Resnais que afectaron su sueño y su salud. Temía que el apuro perjudicara la calidad del film, aunque sus montajistas, **Jasmine Chasney** y yo mismo, le habían prometido contralorear la mezcla de sonidos si algo no parecía quedar bien. Finalmente vino el rechazo del film por el comité de Cannes, la difusión del tema al día siguiente en la prensa (había quedado en secreto hasta entonces) y la carga de nuestra incertidumbre sobre su recepción pública. Estábamos seguros de que era importante, pero alguna vez se presentaban las dudas... Viviendo con el film, ya no lo veíamos claramente.

Hiroshima mon Amour despertó una explosiva excitación en Cannes, donde fue invitado, fuera de competencia, a último momento. Ha perdurado en las carteleras de París y ha sido aclamado en ultramar. **Henri Colpi**.

(Esta es la cuarta de varias notas sobre **HIROSHIMA MON AMOUR**)