

## OBRA DE ARTE

**HIROSHIMA MON AMOUR.** Producción franco-japonesa, 1958-59, de Argos-Como-Pathé-Daiel. Director, Alain Resnais. Libreto cinematográfico original de Marguerite Duras. Fotografía, Sacha Vierny (Francia) y Michio Takahashi (Japón). Música de Giovanni Fusco, con un vals de Georges Delerue. Montaje, Henri Colpi, Jasmine Chasney, Anne Sarraute. Dirección artística, Esaka, Mayo, Petri. Sonido, Calvet, Renault, Yamamoto Kohzabara. Con Emmanuele Riva, Elji Okada, Stella Dassas, Pierre Barbaut, Bernard Freeson. Estreno anunciado en el Coventry, marzo 7.



el mundo actual y sobre su división y sobre su guerra. En ese plano, el episodio de Nevers importa particularmente, porque allí el amor une a la mujer francesa con el soldado alemán, que es en un sentido su enemigo, y cuando el amante muere decretando la imposibilidad de ese amor, la tragedia está provocada por un balazo francés: por la guerra o, en definitiva, por el mundo. El film no fuerza esta interpretación de tipo social; la autoriza y, en su estilo, la deja allí para que sea comprendida o incomprensible. Está claro, sin embargo, que el comentario social importa a los realizadores. La destrucción de Hiroshima, la constancia de que empero allí renace la vida, así sea monstruosamente, son un enorme comentario a la destrucción de un amor y al nacimiento de otro amor. Son además, y el diálogo lo dice casi explícitamente, un comentario a la pasión, la muerte, el renacimiento y la nueva muerte que supone el acto sexual ("No puedes saberlo. Tú me matas. Tú me haces bien. Tú me matas. Tú me haces bien. Tengo tiempo. Te lo ruego. Devórame. Defórmame").

Vida y muerte, memoria y olvido, se suceden así en un ciclo infinito. Para ambos amantes de hoy, se plantea una alternativa que trasciende a su voluntad conciente. Pueden recordar la tragedia pasada, recordar la destrucción de Hiroshima, recordar la tragedia de Nevers ("Nevers es la ciudad con la que más sueño y en la que menos pienso", dice ella). Su deber es sin embargo olvidar esas tragedias. La vida sigue. Pero si deben olvidar, este amor de hoy también podrá ser efímero ("El olvido triunfará de ti. Te convertirás en una canción"). Y si deben olvidar, negarán en sí mismos algo propio y sentido, una memoria íntima que integra su identidad ("Tu nombre es Hiroshima. Tu nombre es Nevers", dicen las últimas líneas del diálogo).

No hay un film en la historia que se haya propuesto un apunte tan sutil. Su validez psicológica, y particularmente su resultado emotivo, muestran como más legítima la elección de sus realizadores: preferir una línea de vida interior y no exterior para ordenar los relatos y los sentidos de esos relatos.

## LA FORMA NECESARIA

La primera pregunta del espectador común nace de una extendida pereza pública: Por Qué Hacer Un Film Complicado, por qué no hacer una simple e intensa historia de amor o, en todo caso, por qué no hacer simple y ordenadamente una complicada historia de amor. La respuesta es que este tema pedía esta forma. El mundo y el ser humano son más complejos de lo que ningún film se haya atrevido a expresar hasta hoy, y habría que buscar en la literatura universal para encontrar una obra de similar registro. Desde la guerra y la bomba atómica en un extremo, hasta las complejidades psicológicas y morales de un individuo en el otro, con las variantes que el tiempo introduce en sus ideas y sensaciones, *Hiroshima Mon Amour* se propone un tema tan amplio que un film normal no podría albergarlo: o lo falsearía en la simplificación, o lo extendería hasta hacerle perder interés y equilibrio como espectáculo. La respuesta era así comprimir ese tema, tamizarlo a través de un personaje y de su circunstancia, convertirlo en su testimonio personal de sentimientos y de pasiones. Eso llevaba a respetar también sus silencios, sus baches, sus saltos de ilación, sus mágicas continuidades. Cuando se razona la necesidad del enfoque subjetivo, se ve más clara la formulación singular de algunos episodios. Se explican los quince minutos iniciales como un testimonio personal que introduce al espectador en la percepción de la protagonista. Se explica su paseo posterior por las calles de Hiroshima (y al mismo tiempo por las de Nevers) como una operación sensorial que trasciende los límites físicos de tiempo y espacio. Se explica la misteriosa conversación final entre la protagonista y un intruso que se le acerca en el café, como una alusión a su condición de extranjera en Hiroshima (condición que el diálogo bilingüe refuerza) y también como alusión a un diálogo similar, de la noche anterior, entre ella y quien es ahora su amante, diálogo previo que no ha sido presentado directamente al espectador pero que opera como un recuerdo claro para ambos personajes. Se explica en algunos diálogos el tono monocorde y la repetición de palabras, que son en el caso una formulación de sentimientos y de obsesiones, cuyas normas no son las del naturalismo. Se explica la colocación incisiva de la música de Giovanni Fusco, marcadamente moderna, que parece subrayar agudamente los climas emocionales. Y se explica la interpretación de Emmanuele Riva, cuyo peculiar juego dramático parece concebido hacia adentro, más como el registro de una fina y conturbada sensibilidad que como una expresión.

## VANGUARDIA, CON CERTEZA

Mucho espectador no lo entenderá. Un hábito de cine naturalista, donde asunto, conducta y diálogo fingen ser transportados de la realidad, puede oscurecer la percepción de lo que *Hiroshima Mon Amour* se propone decir, porque su territorio no es tanto el de los hechos como el del efecto de ciertos hechos en un espíritu. La relación del film con el cine más común es la relación que un poema moderno puede tener con la novela clásica, y si no se preparan sensibilidad e inteligencia para captar ese poema, en su extraña esencia y en su peculiar forma, se corre el riesgo de ver solamente el caos. Bajo la confusión inicial, hay un film cuya complejidad y fineza admiten poca comparación en el cine de hoy.

## DE QUE SE TRATA

Hay una anécdota comprensible. En 1944, la mujer francesa protagonista ha sido amante de un soldado alemán de la ocupación, en la pequeña ciudad de Nevers. Ha tenido allí su primer amor, con sinceridad y pureza. Después el alemán ha sido muerto por la Resistencia, ella ha sido tratada como colaboracionista, ha sido rapada, humillada y encarada. Catorce años después, la protagonista llega a Hiroshima a colaborar en el rodaje de un film por la Paz, uno de los tantos que se centran en la ciudad destrizada por la bomba atómica. Ahora se convierte durante unas pocas horas, tras un encuentro casual, en la amante de un arquitecto japonés. En esa intimidad cuenta su historia de Nevers, y al contarla llega a revivirla. Sus dos amantes, separados catorce años en el tiempo, se convierten durante su trance en uno solo, y a esta transferencia de identidad presta su colaboración el japonés, durante una peculiar conversación que es casi un juego. Al salir de ese trance, la protagonista llega a reprocharse el haber narrado y liberado algo íntimo: en cierto sentido, ha engañado al alemán, lo ha rebajado hasta ser un personaje de historieta. Ahora vacila de nuevo entre salir de Hiroshima o quedarse, entre aceptar el amor del japonés o comenzar a olvidarlo ("Como con él, el olvido comenzará por tus ojos. Igual. Después, como con él, el olvido ganará tu voz. Igual. Después, como con él, triunfará de ti entero, poco a poco. Te convertirás en una canción"). Es materia discutible que las últimas escenas puedan entenderse o no como una separación.

## COMO ESTA HECHO

La interpretación de esta anécdota, de su marco y de su tono puede ser una larga especulación. Pero la primera dificultad del film es apresar el asunto mismo. No está narrado en orden cronológico, sino que comienza en Hiroshima y retrocede luego al relato de Nevers, siguiendo principalmente las palabras de la confesión. Ese relato intercalado tampoco está en orden cronológico. Se divide en fragmentos, y éstos surgen con el desorden de los golpes emocionales, como un derivado de la asociación de ideas y de la intensidad de las sensaciones. Su ilación debe ser reconstruida de la percepción del espectador.

El relato de Hiroshima tampoco está presentado en términos naturalistas. Comienza con un

## VANGUARDIA. CON CERTEZA

El relato de Hiroshima tampoco está presentado en términos naturalistas. Comienza con formas físicas extrañas, hasta que se llega a entender que son parte de los cuerpos desnudos y abrazados de los amantes. A esa imagen superpone un diálogo sobre el conocimiento de la ciudad destruida, diálogo seguido luego sobre tomas documentales, presentes y pasadas, de esa destrucción, de la muerte que llegó, de la vida que resurge. Transcurren así quince minutos hasta que se llegan a ver por primera vez los rostros de los amantes: hasta entonces el efecto es el muy curioso de un documental despersonalizado, que sin embargo está sentido (más que explicado) por un personaje desconocido. En el desarrollo restante, Hiroshima continúa siendo también un testimonio personal.

Los diálogos tampoco son naturales. A menudo afectan deliberadamente una lentitud de enunciación, una repetición de conceptos y palabras, un tono monótono, como si fueran un cántico, una ceremonia. Y hay aún otras diferencias entre el film y el cine naturalista: la carencia de culminación o de un claro final, los ocasionales monólogos, la cualidad exótica de la música, los silencios súbitos.

A la larga se entiende que el film, o buena parte de él, está concebido no como un hecho exterior que pueda ser descrito por sus apariencias, sino como un plural apunte de una vida interior. Es un intento de cine subjetivo, lírico, en el que los elementos narrativos, su orden, su relación, su tono, su ocasional incoherencia, surgen de la protagonista: de su amor, de su dolor, de su voluntad de memoria, de su voluntad de olvido, de su lucha consigo misma. Por eso el film tiene monólogos y silencios, depresiones y arranques, por eso la intercalación de los episodios Nevers no finge un orden temporal, por eso están narrados con imágenes de un largo silencio, sólo cruzado por un grito. Por eso, también, no aparece nunca en primer plano el rostro del alemán (ella ha llegado a olvidarlo) y aparece en cambio, con un estático primer plano, el rostro del padre de la protagonista, fijo quizás en su memoria. El film da pistas muy claras para ser interpretado como testimonio de una vida interior. Mediante un montaje de intercalación, la mano del amante japonés en la cama es sustituida fugazmente por la mano del alemán muerto en la calle; un paseo final por las calles de Hiroshima (entre la meditación y la incertidumbre) intercala imágenes de otro paseo similar por Nevers, con un letrero callejero, "Place de la République", en la primera de sus tomas. Pero el film no da aviso ni explicación de esas pistas: las coloca allí, las deja comprendidas o incomprendidas por su espectador. Puede generar la confusión, desde luego. Pero artísticamente su procedimiento es el correcto. Si explicara, si aclarara, si ordenara, rebajaría su carácter de testimonio sentido y subjetivo. Llegaría a deformarlo, atribuyendo a su protagonista una lucidez o un equilibrio que no tiene, o llegaría a rebajarlo si creara otro personaje, un narrador, que sirviera de puente entre personaje y público. Prefiere atenerse en cambio, auténticamente, a su intensidad y a su desorden.

### VIDA INTERIOR

Otro sentido más ambicioso está superpuesto a este testimonio individual. No se trata sólo de trasladar complejamente un personaje femenino que ha tenido un drama de amor y de muerte, y que tiene hoy otro drama de amor para recordar a qué. Eso ha sido hecho por el cine, con otros estilos y formas, incluyendo un ejemplo memorable de poesía y equilibrio (Juventud divino tesoro de Bergman). Se trata también de que las circunstancias de ambos episodios sean un comentario sobre

Hiroshima Mon Amour debe entenderse como una prolongación, amplia y notoria, de la renovación formal emprendida a través de muchos films cortos en el cine de casi todo país productor: es en el corto metraje, menos restringido por vallas comerciales, donde el creador suele imaginar y ensayar. Los antecedentes más claros del film están en los cortos del mismo Alain Resnais, cuya revisión es de particular interés ahora. Allí se puede verificar su atención a la pintura, cuyos problemas de selección y de composición él trasladaría al cine (en cortos sobre Van Gogh, Gauguin, Picasso). De esa intensidad algo se recoge en sus imágenes cinematográficas. Pero en esos films cortos está además su preocupación por el múltiple movimiento de cámara y de objeto, por la continuidad de dos tomas mediante similitudes en ese movimiento (*Toute la memoire du monde*). En el dominio de la técnica, particularmente en el montaje, los antecedentes de Resnais lo establecen como un artesano superior, con esa intuición de ritmo y de cadencia que es propio de los realizadores veteranos. En cierto sentido, todo *Hiroshima* es un film de montaje, se ha dicho, y en ese vaivén de imágenes surgidas de épocas distintas hay de pronto algún hallazgo que hace notorio a ese montaje, como el abrazo de la protagonista a su madre, enlazado con otro abrazo idéntico a su amante, en un paso repentino de la evocación a la realidad.

Es sin embargo en su tratamiento de los temas que Resnais ha mostrado con sus cortos la imaginación y la disciplina que luego habría de usar: la visión lúcida, tranquila, implacable, de la barbarie nazi (*Nuit et Brouillard*), la asimilación de los libros de la Biblioteca Nacional Francesa a los presos de una cárcel (*Toute la memoire du monde*), la preferencia reiterada por los temas de la destrucción, del recuerdo y del olvido. Confrontado por primera vez con un largo metraje de argumento, Resnais declina los tratamientos dramáticos comunes, y aplica una poderosa técnica y una más poderosa inventiva a lo que él mismo llamó un poema lírico. Trasciende convenciones de tiempo y de espacio, coloca un marco sensorial de bomba atómica y destrucción, se introduce en sutilezas psicológicas y sensoriales que otros habrían rechazado como de transcripción imposible. En dos sentidos obtiene un triunfo. En primer término obtiene un film a la vez inspirado e inteligente, que es tanto una apelación a la sensibilidad como un objeto de estudio, análisis y controversia. En segundo término obtiene con esa empresa vanguardista la atención pública, la detonante notoriedad que no suelen lograr los experimentos formales del cine, generalmente limitados en su difusión a la apreciación de una minoría. Por ese resultado público puede afirmarse desde ya que *Hiroshima Mon Amour* comenzará una etapa de renovación formal y temática en el cine futuro. Si este film audaz puede ser producido por una industria y aceptado por multitudes, hay un camino abierto para otros films audaces, más allá de una minoría de espectadores.

Los pronósticos son arriesgados, y nadie sabe hasta dónde *Hiroshima Mon Amour* obtendrá en todo el mundo un apoyo público, ni siquiera una comprensión popular. Puede afirmarse en cambio que el film puede y debe ser visto dos, tres, cuatro veces. Retribuye con la percepción de nuevos elementos, nuevos equilibrios, nuevos sentidos, con la complejidad y la riqueza de una verdadera obra de arte. — H. A. T.

(Esta es la quinta de varias notas sobre HIROSHIMA MON AMOUR).

