

VILLEGAS LOPEZ



HIROSHIMA

Otro fotograma de «Hiroshima, mon amour»

sitor en uno y en otro film. Porque las películas de Resnais son, fundamentalmente, musicales, puro ritmo, que es decir montaje. De nuevo, el realizador de films sobre arte está aquí. En el año pasado en «Marienbad» (1960), su film siguiente, este concepto musical del cine acaba por dominarlo todo, en el relato y la lógica en primer lugar.

Todo ello se deduce de lo que, para mí, es fundamental en este film y en la obra de Resnais: el manejo del tiempo cinematográfico. Ese que no está en el movimiento de las imágenes de la pantalla, en las tomas de vistas obtenidas con la cámara, sino que surge entre esas imágenes, por su correlación y penetración. Es decir, la representación del tiempo, que se crea por el montaje. A pesar de todas sus bellas imágenes, tan cuidadas y en ocasiones con plena delectación de la forma, Resnais es un director de montaje. Y es el tiempo pasado por el alma humana, por los hechos cotidianos de cada día, por las cosas, objetos y acontecimientos que rodean al hombre, sean extraordinarios o vulgares. El tiempo destilado y transformado en el fondo del subconsciente, en el fondo del espíritu humano, apenas sin el control de la razón humana, ni de la lógica del mundo exterior. La memoria y sus oleadas de recuerdos son un simple, externa y superficial manifestación. En este concepto renovado, renovador, del tiempo cinematográfico es donde se afina el valor y la novedad de «Hiroshima, mon amour».

Naturalmente, todo ello no es gratuito, simple juego intelectual. Responde a una psicología

de la época, que no es posible abordar aquí. Pero que parte, en el hombre actual, de la desintegración de la conciencia y la patética resistencia del individuo a esta desintegración (Jean-Louis Bory). Esta desintegración viene contra el alma de cada hombre con los formidables acontecimientos del mundo de cada día, como un tanque contra un soldado en la batalla. Entonces, esos hombres pretenden olvidar, sostienen que para poder vivir hoy es necesario olvidar. La tesis vital se sostiene en otros films, lo mismo en Antonioni, con sus problemas agudamente individualizados, que en «Vencederos o vencidos», reconstrucción documentalista de los crímenes y procesos históricos, que pasaron por Nuremberg. Porque al fin, olvidar, viene a ser liberarse de toda responsabilidad. Posición plena de esperanzas para cada hombre, y henchida de peligros para toda época. Nada se anula olvidándolo. Y así aparece de nuevo la realidad ante los hechos formidables y escalofriantes de Hiroshima, que inician la concepción del film. Aunque Resnais sea, por su obra de documentalista, un crítico encarnizado de lo peor de nuestro tiempo, un realizador de signo social.

Para valorar brevemente este film, juzgado con tanta vehemencia, hay que separar lo que la película es en sí y lo que significa. Contra todas las apariencias, pero con la más evidente lógica, es una película de honda raíz tradicional. Quizá, más por los conceptos y las maneras del autor, que por lo que la película muestra por sí misma. Como la mayoría del

VILLEGAS LOPEZ



Con formas indescifrables comienza la película

ente, y que busca caminos en todas direcciones. En estos momentos, en el cine se estima más un atisbo de renovación, por incipiente que sea, que una realización, por plenamente que esté lograda. Y este afán de cambio a todo precio, ha marcado la estimación de este film con admiraciones, negaciones o indiferencias igualmente apasionadas. Lo que quiere decir que es una obra viva, pero hay que tratarla, sobre todo, en hechos concretos, más que en valoraciones.

Alain Resnais (nacido el 3 de junio de 1922, en Cannes, Francia) es un realizador de una integridad profesional extrema e insobornable. Este es el primer hecho con que hay que contar, porque aleja la sospecha de toda mixtificación, del escándalo artístico con fines propagandísticos. Lo que hace es lo que cree y siente. Desde muchacho, hace documentales y cortometrajes en ocho y dieciséis milímetros, muchos de los cuales se han perdido. También quiere ser actor. Uno de estos films de paso estrecho es «Van Gogh», encarado por el gran crítico de arte Gaston Diehl. Ante el logro de la película, un productor le pide rehacer el film en 35 milímetros. Este «Van Gogh» (1948), primer film profesional de Resnais, es una extraordinaria obra maestra del cine sobre arte. Siguiendo la obra del maestro holandés, narra su vida y muestra de modo alucinante la marca de la locura a través de sus cuadros. Este es otro hecho concreto: Resnais, autor de film sobre arte. Es decir, donde maneja imágenes inmortales, que viven sólo por el montaje. Exacatamente: maneja, no el tiempo real de las imá-

genes en movimiento, sino el tiempo cinematográfico que se crea por estas imágenes. Después realiza un «Gauguin» (1950) sobre el pintor; «Guernica» (1950), sobre el cuadro de Picasso; «Las estatuas también mueren» (Les statues meurent aussi, 1951), con Chris Marker, sobre el arte negro y su vinculación con la vida de esos países. Muestra la destrucción operada por la civilización occidental, y la película es prohibida, primero, y mutilada, después, «Noche y niebla» (Nuit et brouillard, 1955), sobre los campos nazis de exterminio, retirada de la selección francesa en el Festival de Cannes y galardonada con el Premio Jean Vigo. El tercer hecho está aquí: los documentales de Resnais tocan y critican los aspectos más dramáticos de nuestros años. «Toda la memoria del mundo» (Toute la mémoire du monde, 1956), suenda el tiempo de la cultura, a través de los libros de la Biblioteca Nacional de París; desde aquí, comenzará a llamarse a Resnais el realizador de la memoria, aunque el término no sea todo lo exacto que parece. Dos films más, uno de ellos para convertir en poema la fabricación de los plásticos, con «Hiroshima, mon amour», como lógica continuación de su obra.

La génesis del film es el cuarto dato, significativo y revelador. Una productora le encarga la realización de un largometraje documental sobre la bomba atómica. Durante dos o tres meses, Resnais trabaja sobre este tema gigantesco, leyendo numerosos libros y hablando con hombres de ciencia. Pero al cabo de tres meses en-

VILLEGAS LOPEZ

HIROSHIMA



Alain Renais

pletamente el proyecto, para pasar a otro trabajo. La tragedia y el horror sin medida de la destrucción de Hiroshima por la bomba atómica, ya habían sido tratados en otros films, principalmente en uno japonés de Kenji Mizoguchi: «Hijos de Hiroshimas» (1953). Renais, con su gran integridad artística, retrocede ante temas de tal dimensión. Se trata de una coproducción franco-japonesa y, según habituales normas, debía contar parte de la acción en Francia y parte en el Japón, con actores de ambos países. Y entonces Renais piensa en un tema de amor y encarga el argumento a Marguerite Duras, con la recomendación de que lo escriba como si fuese una novela, haciendo literatura y sin preocuparse del cine, ni del realizador. Duras, vinculada a la escuela francesa actual de la anti-novela —con Robbe-Grillet, Butor, Sarraute...—, escribe una obra totalmente literaria, introspectiva, psicológica, con la magnificación del detalle... y plena de retórica poética. El inmenso tema de la destrucción de Hiroshima se concentra y reduce, así, a un poema de amor y de erotismo: «Un film de amor con A. mayúscula», dice Renais. Es decir, el formidable hecho exterior se traduce a íntimos hechos humanos.

El 6 de agosto de 1945, la fortaleza volante norteamericana B29, «Enola Gay», sale de una base a 3,000 kilómetros del Japón, y a las 8,15 de la mañana, desde diez kilómetros de altura, arroja una bomba atómica de doscientos

kilos, de los cuales sólo cuatro eran de explosivo nuclear. En pocos segundos se producen 100,000 muertos, 40,000 heridos y quedan destruidas 75,000 casas. En una sola escuela, 2,000 niños desaparecen volatizados. Las gentes se giran muriendo por efecto de las radiaciones atómicas. Tres días después, otro bombardeo ataca en igual forma la ciudad de Nagasaki. El Japón capitula inmediatamente, y el 30 de agosto de 1945 el general Mac Arthur iza la bandera norteamericana en tierra japonesa. En primera vez que una bandera extranjera ondea victoriosa sobre tierra japonesa. Truman declara que aquella ha sido «la mayor empresa científica de la historia y ha costado 2,000 millones de dólares». La segunda guerra mundial ha terminado. Como los hombres marcan las etapas de su historia con la sangre y el horror, aquel día comienza la era atómica para la humanidad.

Esa catástrofe insignificable, producida por el hombre, viene a coronar la guerra más atroz que ha conocido la historia, en que las cifras aprensas quieren decir ya nada. Millones y millones de muertos en los frentes de batalla, millones de personas civiles sangrientas en las ciudades arrasadas por los bombardeos, millones de exterminados constitutivamente en los campos de concentración por culpa de un ídolo o una raza, luchas y represiones escalofrantes en la resistencia, entre los hombres y la resistencia y las más implacables políticas que existieron nunca. No hay posibilidad humana de discrepancia, ni de derecho al error, a la protesta, ni a la defensa. Cualquier derecho humano más elemental quedaba abolido. Sólo existía la arbitrariedad y ciega razón de guerra.

Pero estos hechos históricos formidables, realmente trascendentales, son destilados a través de unas vidas humanas actuales pulverizadas entre las implacables y duras ruedas de los hechos cotidianos, reducidos a lo más inmediato y banal de la vida, que es lo que realmente afecta al hombre medio. Esta banalización de todos los hechos, por enormes que sean, lleva a una magnificación de los objetos y de los detalles. Y, por otra parte, esa transcripción personal de todas las cosas anula el tiempo como transcurrir cronológico, ordenado, y lo transforma en una especie de duración bergsoniana. Estas y otras muchas posiciones son las de «la nueva novela» francesa, que se inicia hacia 1953. Pero es evidente que lo toma del cine, aunque en Renais, vuelve a recogido de su forma literaria. Porque Renais siempre recurre a un escritor —y siempre muy literario— para manifestar sus propios posibilidades. Verdaderamente, parte del texto o literario íntegro para crear, íntegramente también, su cine.

Todo queda planteado, en la primera larga escena. Formas indefinibles, que pueden ser abstractas o funcionales, una verdadera nebulosa de formas bellas y extrañas, monstruosas y fascinantes, acaban por concretarse: son los cuerpos desnudos de los dos amantes, en una noche

VILLEGAS LOPEZ

HIROSHIMA

de amor. Renais es aquí fiel a la objetivización literaria, de donde parte, y a su traducción de realizador de films sobre actos plásticos, donde los objetos imitables han de cobrar vida por sí mismos. También a esa reducción del universo a otro universo individual. Una actriz francesa cansada, que ha ido a Hiroshima para realizar un film, tiene aquella aventura de amor con un arquitecto japonés, también cansado, al que ha encontrado fortuitamente. La aventura amorosa, fugaz y sin trascendencia, acae sobre sí todo el mundo vital de la protagonista; el presente, en Hiroshima, el pasado en Nerves, durante la guerra y la ocupación alemana. En el fondo del alma humana, en ese «id» freudiano que constituye su enorme bloque desconocido, no existe el tiempo, todo está en presente; de aquí el que se considere a Renais el ecuestre de la memoria, aunque sería más exacto el llamarle del subconsciente en libertad. Y todo el presente de aquella escena de amor, se transfiere continuamente a la otra, ya lejána en el tiempo real, como un soldado alemán durante la ocupación. La resistencia mata al alemán y castiga a la mujer, rampante, encerrándola, humillándola... Es la ley de guerra. Se pasa continuamente de un tiempo a otro, con sus lugares correspondientes. In mano del amante japonés se transforma en la del alemán muerto en la calle, el rótulo de una plaza es alternativamente el de Hiroshima o el de Nerves; el abrazo al hombre se transforma en el abrazo lejano a la madre, etc. Inter-

tándose con violencia, aparecen fringentes documentales de la catástrofe de Hiroshima. Pero siempre el tema vuelve a los dos protagonistas, que —según la tesis de la nueva novela— apenas lo son. Se quedan en insinuaciones, en nebulosas de hechos de hoy y de ayer, en visiones ibítradas de lo que ha pasado por ellos en el transcurso de su vida. No hay apenas hombres y por eso, al final, todo queda en la insinuación de un futuro que no se adivina siquiera.

Sobre las imágenes suena y suena, como un risonello plenamente literario, la voz de Emmanuelle Riva, la mujer, que declama, muy literariamente también, los largos párrafos de Marguerite Duras: «No interpretas, vive y recita mejor dicho, canta el tiempo y doliente tema de «Hiroshima mon amour» (Robinau Taylor). Porque lo que Renais ha querido hacer, contestadamente, en este film es una ópera de imágenes. Para él, el texto —lan literario— de Duras no vale por lo que dice, sino por lo que suena, como una música. Este es su entropo que con los surrealistas, con su escritura automática del subconsciente y de los sueños; la película se desarrolla en el semisueño de una escena erótica. La música de Giovanni Puzos, muy buena, exacta y sugestiva, tiene el mismo objeto de pedestral para las imágenes. Hay una antecédota significativa: la música de Puzos, en cierto momento, es idéntica a la de Hanns Eisler para «noche y niebla», del mismo Renais, que no había visto. El film termina un ritmo propio, que obligaba al compo-



«Hiroshima, mon amour», con Emmanuelle Riva y Eiji Okada