

Hi-ros-hi-ma

Pilar Carrera

Escribía Chris Marker sobre *Vértigo* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958): “¿Y si nos están mintiendo también a nosotros? A Resnais le gustaba decir que nada nos obliga a creer a la heroína de *Hiroshima*”. (1) Resnais y sus películas son escurridizos, son muy esquivos. Desde *Van Gogh* (1948), una voz en *off* asertiva, concisa y temperada, inmisericorde, lee las imágenes, las descifra sin inflexión, sin vacilaciones, sintética, con una sencillez casi brutal. En *Providence* (1977), el padre/narrador, moribundo, con su pijama rojo como la camisa roja de Alain Resnais, juega a provocar el (su) mundo pequeño burgués con ecos concentracionarios, de estado de sitio, hombres lobo (cuna de Lovecraft, Providence, Rhode Island), infidelidades, *rewinds* y un futbolista haciendo *footing*.

Duras escribió el guion de *Hiroshima mon amour* (1959) a petición de Resnais, quien al mismo tiempo hacía el filme “por encargo”, algo en lo que le gusta insistir para negar o al menos aliviar la carga de necesidad que se le supone a aquellos relatos que, por decirlo de alguna manera, son capaces de salir con vida del insaciable *maelstrom* cultural y perdurar: “Las aproximadamente veinte películas que he hecho siempre han sido fruto

1. MARKER, Chris, “A free replay (notes on *Vertigo*)”, *Projections 4 1/2*, Londres: Faber and Faber, Eds. John Boorman and Walter Donohue, 1995.

de la casualidad o de un encargo por parte de un productor (...) Pero nunca en mi vida ha habido una película que quisiese hacer a cualquier precio”.²

Resnais vuelve insistentemente sobre el hecho de que todos sus proyectos llegaron por encargo. Nada era, a su entender, *necesario*: “No te despiertas una mañana y dices ‘Quiero hacer una película sobre la bomba atómica’. Las cosas simplemente no ocurren así en el cine. Además encuentro estos giros del destino humorísticos. No hay razón para menospreciarlos”.³ Apreciación que abre la puerta a un cierto posibilismo en el asunto y a una intransigencia de la estructura, a una recurrencia de ciertos *patterns*, configuración solapada tras la diversidad de tramas y que es mensaje primero.

Otro de sus momentos conversacionales recurrentes es aquel en el que, practicando su característica modestia, esa suavidad delicadamente soberbia (puede parecer paradójico), reivindica su “humilde” lugar de *regisseur* y al hecho fílmico como obra colectiva. Ha conseguido convencer a algunos críticos: “Resnais no es un pensador original”.⁴

Pero todos sabemos que Resnais procede meticulosamente a esta *mise en abîme* de la autoría, delega de manera sistemática la “palabra” de sus filmes para, a continuación, transfigurarla, para vampirizarla de manera magistral con total premeditación y conocimiento de causa, elegante y olímpico. También podrían llamarse sus películas *Metamorfosis*. Su nombre (su narración) domeña a todos los grandes nombres a los que *humildemente* ha pedido que escriban para él (aunque también encontramos películas basadas en textos preexistentes, la mayoría son guiones originales, hechos ex profeso: Duras, Robbe-Grillet, Cayrol...). Cabe poca duda de que Resnais es, sobre todo, “un pensador (cineasta) original”. También de que era perfectamente consciente de lo que se traía entre manos: “Trabajar con Cocteau no depreciaba a Bresson en absoluto”.⁵

Esa especie de ruido de fondo que apunta a la “inmolación autoral” de Resnais, idea que él mismo ha contribuido a difundir (“Nunca me he considerado autor de los filmes. Creo que trabajar como director es una contribución más que suficiente”)⁶, debería ser asumida con mucha cautela. Cierta crítica, que solo ve una salida a la encrucijada discursiva en la que Resnais la sitúa con su perseverante “no-autorialismo”, insiste en considerarlo “un autor pese a él mismo”⁷, mientras trata de lidiar con la especificidad del director por la vía de la glosa “enriquecida”: “No es un verdadero autor, dice, porque no escribe sus propios guiones. Concibe su papel creativo como el de un *metteur en scène*, un

2. CROWDUS, G. & PORTON, R., “An Auteur in Spite of Himself: An Interview with Alain Resnais”, *Cineaste*, Vol. 35, nº 3, 2010.

3. Declaraciones extraídas de “Audio interview with Alain Resnais” (1980), bonus a la edición de RESNAIS, Alain, *Hiroshima mon amour* (DVD), USA: The Criterion Collection, 2003.

4. WARD, J., *Alain Resnais*, Londres: Secker & Warburg, 1968.

5. ROUD, Richard, “Memories of Resnais. An interview with Alain Resnais”, *Sight and Sound*, nº 381969. 38(3)

6. CROWDUS, G. & PORTON, R., *op. cit.*

7. *Ib.*

director menos interesado en imponer su personal visión del mundo en cada uno de sus filmes que en *estar al servicio* [la cursiva es nuestra] de las personales voces autorales de los guionistas, dramaturgos o novelistas cuyas obras adapta para la pantalla (...) su desmentido de cualquier pasión personal que pudiese haber motivado ciertas elecciones en su carrera. Cada una de las películas que ha hecho, puntualiza, tuvieron su origen en una propuesta o en un encargo por parte de un productor (...) apelando a la naturaleza esencialmente colaborativa del cine”.⁸ Pero en Resnais, “estar al servicio” no es un fin, es un medio. Su pretendido *sacrificio autoral* (“Espero no sonar como un Boy Scout diciendo todo esto”)⁹ acaba produciendo resultados inesperados: sus “colaboradores”, aquellos que se supone que Resnais honra “poniéndose a su servicio”, bien podrían ser, en realidad, sus víctimas sacrificiales. De estar alguien al servicio de alguien, acaso sean ellos, y no a la inversa: “En el caso de Jean Cayrol, Alain Robbe-Grillet o Marguerite Duras, estaban escribiendo guiones originales para mí, día tras día, semana tras semana, de forma que pudiésemos discutir las páginas escritas”.¹⁰ Pero, obviamente, también en el caso de las “adaptaciones” (Gailly por ejemplo)¹¹, la “música” es de Resnais.

El hecho es: Resnais usa el guion de Duras de la misma manera que las (espeluznantes) imágenes de archivo de *Noche y niebla* (*Nuit et brouillard*, 1955), convirtiéndolo en “material de archivo”, en ruinas textuales a las que procederá a “vivificar”, a “resucitar”, si queremos exagerar los términos, a través de su propio relato, de su propia música (y nunca mejor dicho). Pero para poder re-avivar el fuego primero tiene que aprestarse a sofocarlo. Considérese lo que sigue como una ilustración de la actitud de Resnais frente al texto de Duras (el texto que será voz, voz de Resnais, por supuesto). Enfría el texto (esto es, su dicción), que Duras querría, posiblemente, imbuido de evocación, de efecto poético, y lo vuelve rígido, materia resistente, redundante (de una poesía muy distinta a la que destila el guion de Duras), en la que no es tanto el sentido de las sentencias como su martilleo implacable, su *resistencia*, su empecinamiento, lo que genera sentido en el filme. Esas frases evocadoras e imbuidas de *pathos* y “voluntad de estilo” del guion original, se hacen pesadas, como cuerpos muertos, bajo la batuta de Resnais. Y a cambio nos encontramos una vez más con esa voz desmesurada, que no calla nunca, y distante, incontinente y sobria al mismo tiempo, que planea, presencia cotidiana, sobre tantas de sus películas. En el fondo, es siempre la misma. Los filmes de Resnais abundan en cadáveres y moribundos, incluidos los de los *cuerpos textuales* de los guiones. O cuerpos-presagio recubiertos de centelleante polvo radiactivo. Daney se sorprendía de que se prestase tan poca atención a los cuerpos en las películas de Resnais: “Serge Daney lamenta que, hablando de Resnais, se dejase

8. CROWDUS, G. & PORTON, R., *op. cit.*

9. *Ib.*

10. *Ib.*

11. *Les Herbes folles* (Alain Resnais, 2009) está basada en la novela de Christian Gailly, *L' Incident*.

generalmente de lado su forma ‘de filmar, de aproximarse a un cuerpo, de elegirlo y, quién sabe, de amarlo’. Después, decidido a colmar esta laguna, constata que en la manera de filmar propia de Resnais ‘no pasa ningún afecto’ (o muy raramente); añade: ‘Sin odio, ni deseo, ni violencia. Con una educada indiferencia para con todo lo que hace la singularidad de las cosas y de los seres’”.¹² “Educada indiferencia”, brillante descriptor el de Daney.

En Resnais la voz y la imagen están indisolublemente ligadas y escindidas al mismo tiempo. Trágico destino de la forma. Tragedia de la estructura. Para entender de qué hablamos cuando decimos escindidas, asístase a la glosa en *off*, descriptiva, firme y sintética, despiadada, sin énfasis, en la que se ha apagado a conciencia la expresividad de las imágenes (bestiales, muchas de ellas, expresionistas) que se suceden en *Noche y niebla*. Contemporáneas, explícitamente vinculadas, moviéndose a consuno, nunca llegan a tocarse. Como si estuviesen separadas por un diáfano cristal blindado. Es un amor imposible, igual que el de los protagonistas de *Hiroshima mon amour*. Siempre existe ese delicado e infranqueable abismo. Atracción fatal.

Será el interregno que crean las tangentes, esa tierra de nadie, el lugar de la alquimia, cuando todos los materiales y autorías diversos, disyuntos, den lugar a la tan deseada unidad de efecto.

Las primeras imágenes de *Hiroshima mon amour* son las de los cuerpos entrelazados de los amantes. El guion de Duras proponía un comienzo distinto, con un “hongo” radiactivo apoderándose de la pantalla, que daría paso a los cuerpos desnudos. Resnais decide prescindir del hongo y dar paso a los cuerpos, a los miembros engarzados y a las imágenes del horror y la devastación, sobrevoladas por esa voz sin cuerpo que, de vez en cuando, periódicamente, retornará de su errancia para encarnarse en los dos amantes que yacen en la cama del New Hiroshima, sus *mediums*.

Una suerte de “hermandad” se establece entre *Hiroshima mon amour* y *Noche y niebla* (pero, en el fondo, decir esto no es decir mucho, una suerte de hermandad se establece entre todas las películas de Resnais, por diverso que sea su asunto). Más allá del trasfondo común de la II Guerra Mundial, nos referimos a imágenes precisas que evocan imágenes precisas: las imágenes brutales de cuerpos devastados, consumidos, cuerpos arrojados a una fosa, que en *Hiroshima, mon amour* serán los de unos enormes peces radioactivos de ojos también desorbitados, a lo Max Ernst¹³, la carne quemada del pie de un niño que nos precipita al pie “quemado con fósforo” de *Noche y niebla*, el museo del horror, los turistas, la música “desplazada” que acompaña los movimientos de esa cámara flotante, casi etérea, extraterrestre, pero de mirada inmisericorde, concretísima; los alemanes, el alemán; el mismísimo Cayrol, guionista de *Noche y niebla*, interpretando al padre

12. LEUTRAT, Jean-Louis, “Radioux, irradiés, éradiqués. Le corps dans *Hiroshima mon amour*”, *Revue d'esthétique*, nº 27, 1995.

13. “Mi pintor favorito es Max Ernst”, afirmaba Resnais, en BURCH, Noël, “A conversation with Alain Resnais”, *Film Quarterly*, Vol. 13, nº 3, 1960.

de la protagonista, farmacéutico en Nevers; los mechones de pelo, el corte de pelo... Volviendo a los peces, Duras quería que la escena tuviese lugar en un restaurante, en el que la protagonista se mostraría reticente a comer pescado crudo por miedo a que estuviese contaminado, pero esa opción fue descartada por Resnais.¹⁴ Habría peces, pero con fosa, arrojados con el mismo balanceo con el que se arrojaba a los cadáveres de los prisioneros en *Noche y niebla*... Hiroshima, la ciudad, su fealdad, sus calles desoladas, marcianas, que espejean la desolación de los campos de concentración; los crematorios y “los diez mil grados en la Plaza de la Paz”. Y el grito de la protagonista en Nevers, cuando pierde la cordura, que es un grito extraño, alienígena, que acaso provenga de la noche y de la niebla más que de su propia garganta.

En su origen, “los tres dioses de Argos Film” le habían encomendado a Resnais un documental sobre la bomba atómica para una coproducción franco-japonesa. En un primer momento, Resnais trabajaría en el proyecto con Marker, que luego se retiraría, antes de que el propio Resnais considerase la posibilidad de declinar también, tal como él mismo recreaba la conversación con los productores: “Lo siento mucho, pero no encuentro la manera de hacer un filme sobre la bomba atómica que sea más interesante que la quincena de documentales que me habéis mostrado para instruirme en el tema (...) Si queréis hacer una película, que la gente reflexione sobre los peligros de la bomba atómica, comprad esos documentales y distribuidlos. Eso sería la apuesta más inteligente. No tiene ningún sentido hacer otro documental más, puesto que los otros no han sido distribuidos ni mostrados en los cines (...) Yo siento que debo retirarme de este proyecto”.¹⁵ Seguidamente, la propuesta sería hacer una película sobre el tema en colaboración con Françoise Sagan, que rechazaría la oferta, y finalmente se pondría sobre la mesa el nombre de Duras, a iniciativa de Resnais, y la *Hiroshima mon amour* que hoy conocemos, en la que la única imagen de la bomba es un dibujo en la pared de un museo.

Cómo Resnais “encaminaría” el guion escrito por Duras queda de manifiesto en estas declaraciones: “Durante toda la tarde la conversación giró en torno a las razones por las que yo no estaba haciendo una película sobre los peligros de la bomba atómica, y las razones por las que ese filme no podía ser hecho. Durante la conversación dije: ‘Es gracioso. Hemos estado tres o cuatro horas juntos y durante todo este tiempo aviones que lle-

14. Partimos de esta idea y, tres o cuatro días más tarde, Marguerite Duras llamó para decir “Creo que se me ha ocurrido algo. He grabado una conversación entre una mujer francesa y un hombre japonés. ¿Te apetecería pasarte por mi casa y escucharla? Así que fui y era de hecho una conversación entre un hombre japonés y una mujer francesa que querían ir a un restaurante. La mujer francesa no quería comer pescado crudo por miedo a que hubiese sido irradiado. El hombre japonés respondía que no había riesgo, o que había riesgo –no recuerdo. Pero sé que esto fue el punto de partida y a partir de aquí se convirtió en una película. Sin la conversación sobre el pez. Por supuesto”.

15. Declaraciones extraídas de “Audio interview with Alain Resnais” (1980), bonus a la edición de RESNAIS, Alain, *Hiroshima mon amour* (DVD), USA: The Criterion Collection, 2003.

van bombas atómicas en sus bodegas han estado dando vueltas sin parar alrededor de la tierra. Estos bombarderos están sobrevolando nuestro planeta —y nuestra conversación— preparados para lanzar más bombas atómicas y mientras tanto nosotros no hemos alterado en absoluto nuestro comportamiento. Aquí estamos bebiendo té o cerveza, y nuestros días pasan como lo hacían antes. Entonces quizás la película que necesita ser hecha no es la que tenemos en mente, con la bomba atómica como protagonista. Al contrario, quizás deberíamos filmar una historia de amor clásica en la que la bomba atómica serviría de fondo, un telón de fondo para los caracteres, en la distancia, como una especie de paisaje”.¹⁶

Más allá de lo “certero” o no de la reflexión, Resnais está tejiendo, una vez más, su tela de araña e insinuando lo que será un lugar recurrente en muchos de sus filmes. Reconocemos en sus palabras la misma mezcla brutal y desconcertante entre el tejido de lo banal y el de lo excepcional/monumental/terrible que operaba en *Noche y niebla*: abono para las tierras/huesos de los prisioneros quemados; cabellos de las víctimas/tejido de alfombras; grasa humana/pastillas de jabón... Hacia este espectáculo del contrapunto inconmensurable, característico de Resnais, apuntaba Truffaut, fino observador, al tiempo que hacía alguna advertencia para potenciales resnaisianos: “Resnais nunca diría: Pienso en el público cuando hago una película. De hecho, no creo que lo haga. Pero piensa en sus películas como ‘espectáculos’. Estoy absolutamente seguro de que *El año pasado en Marienbad* (*L’année dernière à Marienbad*, Alain Resnais, 1961) está hecha considerando cuestiones como las emociones de la gente, la estructura del guion y el equilibrio del filme terminado. Si fuese de otra manera, ¿por qué no haber hecho durar el filme ocho horas? Resnais no es Stroheim; sus películas duran una hora y media, y están construidas de una manera sistemática y metódica. Ahora, de los filmes de Resnais, algunos jóvenes cineastas sacan una lección de coraje en lugar de una lección de destreza, de oficio. Después de *Hiroshima mon amour* empezaron a decir de Resnais: es maravilloso, demuestra que todo es posible. Pero eso no es verdad. Demuestra que todo es posible para Resnais. En la concepción básica de *Hiroshima mon amour* uno encuentra todas las cosas que no deberían hacerse: entremezclar el adulterio y la bomba atómica, esto es, un problema muy pequeño y uno de enorme entidad, uno muy personal con uno muy político; e intentar igualar la enorme desgracia de la bomba con los pequeños escándalos de la liberación. Intentar tal combinación es realmente jugar con explosivos; hacer que funcione es un logro fenomenal. Sin embargo esto no significa que todo el mundo deba intentar hacer lo que Resnais, solo, sabe cómo hacer. Muchos filmes hechos hoy han sido ‘inspirados’ por *Hiroshima mon amour*: filmes que no toman en consideración el argumento o el público. Pero Resnais los toma en consideración. Sabía muy bien que haciendo que Riva hiciese esto o lo otro en *Hiroshima mon amour* crearía esta o aquella emoción en el espectador. Solo un cineasta ingenuo podría ser alentado en lugar de desanimado por *Hiroshima mon amour*”.¹⁷

16. Declaraciones extraídas de “Audio interview with Alain Resnais”, *op. cit.*.

17. RONDER, P., “François Truffaut: An Interview”, *Film Quarterly*, Vol. 17, nº 1, 1963.

Un mito persistente, que el propio Resnais no se molestaría en desmentir, bien conocido por todos, el de la “indecibilidad”, ronronea al calor de *Hiroshima mon amour*. Le preguntaban a Resnais cómo dio con la idea de que “lo que tiene que ser filmado es la imposibilidad de filmarlo”, y Resnais contestaba que fue la respuesta que se presentó cuando trataba de resolver el problema de cómo hacer una película sobre el tema que le habían propuesto. Y continúa, y aquí ya no estamos en el terreno de lo inconmensurable o de lo indecible, sino en otro terreno bien distinto: “Me percaté de que todo lo que se podía hacer era sugerir el horror, que *si intentabas mostrar algo muy real en la pantalla el horror desaparecía* [la cursiva es nuestra]. Entonces tuve que usar todos los medios posibles para poner en marcha la imaginación del espectador”.¹⁸

Y lo que desde luego *acontece* es el nombre. Se deletrea incluso: HI-RO-SHI-MA, dice la protagonista. Los nombres que los protagonistas repiten sin cesar (Hiroshima-Nevers), como si fuesen parte de algún secreto ritual de encantamiento. Lo supuestamente “indecible” se dice una y otra vez. Esos nombres son los únicos nombres propios que los protagonistas intercambian (ellos son sin nombre, como se ha dicho). Los dos amantes acarician el nombre, igual que la cámara de Resnais acaricia los cuerpos y las cosas, con la delicadeza de una serpiente, o las imágenes de los seres y de las cosas (la cámara que recorre las fotografías), la “materia ciega”, con esa característica mezcla de erotismo y sadismo, de delicadeza y crueldad refinada: *Hiroshima mon amour*. Esa cámara que no está ni en el cielo ni en la tierra, sino *a una cierta altura*, que no es propiamente humana ni divina, que puede ser arbórea, la del reptil bíblico. Estas palabras de Gauguin a continuación, recitadas por Jean Gervais en el documental de Resnais sobre el pintor (*Gauguin*, 1950) ¿acaso no se estaba describiendo el mismo Resnais en ellas, no le serían aplicables estos adjetivos a su propia lengua cinematográfica, no es este su sonido, el buscado?: “El sonido sordo, mate y poderoso”.¹⁹

La película como museo, parece decir Resnais, fragmentos “propios” y ajenos de metraje, palabras propias, ajenas, dispares, “botánica de la muerte”. Pero lo que importa, igual que en el museo, es la membrana que lo recubre todo, la estructura que lo alberga y que lo engarza, que lo armoniza, esa forma de absoluto que resulta de la adición de las partes bajo el mandato de la unidad de efecto. Porque eso es un museo: un artefacto para la unidad de efecto.

Resnais lo museiza todo, incluidos los textos de Duras o Robbe-Grillet (y la “frialidad” de Resnais no es la de Robbe-Grillet), lo enfría todo, lo hace disyunto, para devolverle después la unidad perdida, pero la línea melódica ya es otra, la suya. Esos textos autorales han pasado a formar parte de una nueva configuración de voces, imágenes, sonidos y música. Descoyunta los torsos de los amantes, a los que se refiere Duras en el guion como es-

18. Declaraciones extraídas de “Audio interview with Alain Resnais”, *op. cit.*

19. Voz en *off* de *Gauguin*.

paldas, superficies lisas (“solo se ven estas dos espaldas, recortadas del cuerpo a la altura de la cabeza y de las caderas”) y los convierte en laberinto, en un amasijo, como la bicicleta contorsionada y los amasijos de hierro fundido en el museo de Hiroshima. Engarzarse y entreverarse que clama por la totalidad: “Y esto se consumará simplemente porque esos lectores, cada uno trabajando en su fragmento de memoria universal, habrán dispuesto los fragmentos de un único secreto de principio a fin, quizás un secreto que lleva el hermoso nombre de ‘felicidad’” –concluye la voz en *off* de *Toda la memoria del mundo* (*Toute la mémoire du monde*, 1956).

Resnais, prodigioso curador, parece no hablar nunca en nombre propio: “No me veo como un autor. Pienso en mí mismo como un director. Asumo la responsabilidad de un director”.²⁰ Externaliza sistemáticamente la narración, la abisma. Por ejemplo, Cayrol será el autor del texto de *Noche y niebla*, asesorado por Marker, narración que aún recibirá otra “suplementación autoral” al ser leído (recitado) por Michel Bouquet; o en *Guernica* (1950), donde el autor del texto en *off* es Paul Éluard y las voces las ponen María Casares y Jacques Pré vost; o en esa maravillosa y juguetona tentativa genealógica (frustrada, como todas las aventuras de la memoria en Resnais, que al final se encuentran con el secreto, con la nada, con lo indescifrable) de *El canto del estireno* (*Le chant du styrène*, 1959), escrito por Raymond Queneau, leído por Pierre Dux...: “¿El petróleo viene de masas de peces? No se sabe del todo, ni de dónde viene el carbón. ¿El petróleo viene del plancton? Asunto controvertido. Oscuros orígenes”. Oscuros orígenes. Siempre.

Aunque, por supuesto, narrar (hablamos de películas) no se reduce a las palabras pronunciadas por voces en *off* y voces en *on*, ni al compendio de imágenes “apropiadas” (por ejemplo, en *Van Gogh*, todas las imágenes son filmaciones de pinturas de Van Gogh, y el texto es de Diehl y Hessens). La “línea melódica” es de Resnais, cuya es la mirada que ensambla, que enamora y desenamora los fragmentos de los que se apropia, la mezcla le pertenece, él regula la temperatura... Él “enfriá” esas imágenes ajenas, las priva de palpito, las embalsama, las re-cita. Gustave seguirá dando quebraderos de cabeza a aquellos interpretantes de lo artístico que siguen esgrimiendo alguno de los sucedáneos de lo aurático como clave de lo “espiritual en el arte”.²¹

20. Resnais entrevistado por F. Chalais para el programa de televisión francesa *Cinépanorama*, en 1961, bonus a la edición de RESNAIS, Alain, *Hiroshima mon amour* (DVD), *op. cit.*

21. Se lamentaba el protagonista, ejemplo de “*mauvaise conscience*” según la voz en *off* que lo presenta, del segmento dirigido por Resnais para el filme colectivo *Loin du Vietnam* (1977), “Claude Ridder”: “Durante la guerra del pacífico hubo un plano de choque, un japonés ardiendo extendiendo la mano hacia la cámara. En Manila, creo. Un verdadero símbolo, todo el horror de la guerra. Desde entonces, se le ha visto sin cesar. Los montadores lo conocen tan bien que le han puesto un nombre, le llaman Gustave. Ha servido todas las causas. Se le ha visto en todas las películas. Ha representado sucesivamente el imperialismo japonés víctima de su locura, los pueblos asiáticos víctimas del imperialismo blanco y el hombre eterno víctima de la guerra eterna. Como está desnudo, en llamas, encaja siempre. Se dice: ‘Vaya, Gustavo de nuevo’”. His-

En esta vena, si queremos traer a colación el “libro de los libros”, resultaría apropiado. Estamos ante el relato subrogado por antonomasia, la voz que habla a través de otras voces. Resnais también (esto no quiere decir que estemos acusándole de megalomanía, nada más lejos) *se dice*, cuenta su historia a través de sus “apóstoles” (Duras, entre ellos). Y, en último término, él es el gran orquestador: “Mi intuición era que el sonido del diálogo en la novela de Gailly era tan atractivo que solo teníamos que seguirlo”.²² No es casual su filiación declarada y reportada por los musicales: “Estuve a punto de redescubrir la ligereza que sentí en Londres en 1952, cuando estaba allí con Resnais y Cloquet durante la filmación de *Les statues meurent aussi*, cuando empezábamos el día viendo el pase de las 10 de la mañana de *Un americano en París* en el cine de Leicester Square”.²³

En sus películas el discurso *entra en trance*, como si se hipnotizase a sí mismo, como si se encantase a sí mismo. Las redundancias, las repeticiones, el pleonismo, son síntomas de ello.

Recordemos que no hay testimonios, no hay entrevistas en sus “documentales”, no hay testigos. Solo hay hechos-imagen. Resnais prescinde sistemáticamente de las “declaraciones”. Solo una voz, esa que suena en *off*, solo a ella se le concede el derecho a la exégesis, a la interpretación, al conocimiento. El único “testigo” en *Noche y niebla* es el artífice de las palabras que suenan en *off*, Jean Cayrol. O, caso de *Hiroshima mon amour*, esa voz encuentra su contradictor, su negador, que no contradice nada en realidad, pues es puro alter ego taxativo de la primera (hablamos del amante y de su réplica contrapuntística).

Las palabras son casi *sin expresión*, en Resnais, pero no asépticas. Son asertivas. Pueden ser despiadadamente expresionistas (“Y también es verdad que tengo un gran sentimiento de nostalgia por el cine expresionista”).²⁴ Conocemos esta dialéctica entre la palabra (el “lema”) y la imagen: ahí están Max Ernst y sus “novelas en imágenes”. Pero antes:

toria que luego glosaría Marker en *Level Five* (1997): “Sé de dónde viene, Gustave, eres tú quien me había dicho que se llamaba Gustave. Lo había visto cien veces. Nadie había filmado tan de cerca a un hombre quemándose vivo. Un regalo para los documentales de guerra. El soldado desconocido, con su kit completo, portando su propia llama. Se le había paseado por todos los campos de batalla, como un artista de guerra de gira con su número único. Gustave en Filipinas, en Okinawa... Incluso le vi en una película sobre Vietnam, seguía ardiendo 20 años después. A fuerza de ver noticias le vi nacer, a Gustave. Filmado en Borneo por los australianos. Lo interesante es que en el plano final de la filmación original, se ve que no está muerto todavía. Se levanta de nuevo. Se puede pensar que todavía tiene una pequeña oportunidad de salvarse, como la niña del napalm en Saigón. Este plano final se ha cortado siempre en todos los documentales. Cuando se está destinado a devenir un símbolo, no te puedes librar así como así. ¿Testifica contra la guerra? No vamos a debilitar este testimonio por unos pocos planos”. “*Okinawa mon amour*”, añade la protagonista de *Level Five*.

22. CROWDUS, G. & PORTON, R., *op. cit.*

23. DOUHAIRE, S. & RIVOIRE, A., “Rare Marker. Entretien avec Chris Marker”, *Libération*, 5 de marzo de 2003.

24. ROUD, Richard, “Memories of Resnais. An interview with Alain Resnais”, *op. cit.*

los *Caprichos* de Goya, con sus lemas apabullantemente sencillos, vernáculos, y sus imágenes terribles... No podemos evitar establecer una analogía con la forma en la que se relaciona la voz en *off* y las imágenes en las películas de Resnais. Y la voz en *off* de *Las Hurdes, tierra sin pan* (Luis Buñuel, 1932), ¿acaso no le habría inspirado?

Resnais hace uso de metraje documental en *Hiroshima mon amour* (que, como se ha dicho anteriormente había sido concebida, en el inicio, como un documental) de una forma muy específica, que más desrealiza, oniriza, que genera un efecto referencial. Lo documental acaba siendo más surrealista, más ensoñado que la propia ficción (Buñuel de nuevo, o mejor, la voz en *off* en *Las Hurdes, tierra sin pan*: “El realismo de un Zurbarán o de un Ribera se queda corto ante una realidad como esta”). No hay que pasar por alto esta premeditada inversión. *Hiroshima mon amour*, por otra parte, es su primer largometraje, su desembarco en la Normandía de la ficción. Decía Resnais: “Me gusta cuando una película parece una película. Si estamos filmando en un apartamento, no quiero que la iluminación sea como la del apartamento real. La dirección y el color de la luz pueden actuar como un acompañamiento musical de las personalidades o los caracteres”.²⁵ Estas palabras, que encajaríamos sin mayor problema referidas a la ficción, son totalmente aplicables a sus documentales, donde la fuerza de “lo real” es fruto de su condición crepuscular, del lugar “entrambosmundos” en el que emplaza el *relato del Referente*.

Podría pensarse que Resnais buscaría como colaboradores aquellos autores en los que de alguna manera reconociese rasgos de su propia “escritura”, una especie de afinidad electiva. Por ejemplo, la distancia objetivante de un Robbe-Grillet. Pero poco o nada tiene en realidad que ver la “distancia” del autor de *El año pasado en Marienbad* con ese baile, esa danza de aproximación y separación que perpetra Resnais, el desfase entre las palabras y las imágenes, amor imposible, esa fascinación y ese repelerse, el ritmo que Resnais impone: “Le pregunté cuál era el sentido de la yuxtaposición de los dos temas principales en *Hiroshima mon amour* (...) me dijo que para él esos temas no tenían una relación estrecha. Los había elegido de manera intuitiva, ‘igual que un compositor elige dos acordes’”.²⁶

Voz en *off*, de *Hiroshima mon amour*, en la que el tono poético posiblemente buscado por Duras se convierte en el perturbador martilleo de unas palabras que por momentos suenan sentenciosas, vacías, redundantes, falsamente profundas, impostadas, puro ejercicio narcisista... en ningún caso “poéticas” o evocadoras. El tono asertivo con el que son pronunciadas *no deja lugar a duda* (aunque los amantes se contradigan, son igual de asertivos), hace estallar el circuito de la evocación y deja únicamente la literalidad de lo pronunciado. Resnais destruye los mecanismos de la connotación que Duras sin duda quiso dar a la conversación de los protagonistas, y hace entrar el discurso en un nuevo régimen po-

25. CROWDUS, G. & PORTON, R., *op. cit.*

26. BURCH, Noël, “A conversation with Alain Resnais”, en *Film Quarterly*, *op. cit.*

ético, “a la vez superficie y símbolo” (Wilde, citado por Klee).²⁷ Ese mérito es suyo (de Resnais). Y ninguna “liberación” llega de sus supuestas “confesiones” (las de los protagonistas). Antes al contrario, los personajes están cada vez más maniatados, más atrapados por sus pretendidas “revelaciones”, toda su cálida presencia de amantes se tornasola ante la mirada pétrea del signo, hasta que de ellos solo queda la palabra, que de nuevo se desdobra en dos, en el mismo movimiento contrapuntístico de enormidad y pequeñez (como decía Truffaut) que encontramos en todos los estratos del filme: Hiroshima-Nevers. Igual que los cuerpos se estrechan y se alejan en un baile.

Resnais se niega a conceder a los amantes el silencio o el alivio “confesional”. Las palabras solo se revelan a sí mismas, a su superficie implacable. Nada se comunica, nada se comprende, ninguna empatía, estamos ante dos monólogos, palabras que se cruzan sin tocarse. Por otra parte, es coherente. Ambos son supervivientes, esto es, seres de superficie. En ese juego de la revelación-ocultación, el secreto, el misterio parece ser el objeto a preservar, o, para ser más exactos, la apariencia del secreto, el simulacro del secreto. Quizás no haya secreto alguno y su única existencia sea aquella que construye ese ejercicio de supuesto desvelamiento o esa palabra esotérica y misteriosa que repiten sin cesar. El núcleo de transgresión y de secreto debe permanecer constante. Puesto que aparece un nuevo amante, el anterior puede ser expuesto a la luz, cual Nosferatu, y, esta vez sí, ser entregado al olvido (que no es otra cosa sino la ausencia de secreto).

No se trata simplemente de que la película se base en un guion de Duras (que a diferencia de las así llamadas “adaptaciones” había sido comisionado expresamente para el filme). Resnais quiere el “lugar Duras” bien iluminado, no quiere que olvidemos que hay una Duras, un Semprún, un Robbe-Grillet, un Éluard. Que estén bien visibles (empezando por los títulos de crédito) forma parte de su propuesta fílmica, en la que están predeterminados también público y crítica. Pero, sobre todo, necesita desagregar instancias para poder subvertirlas, necesita del despliegue co-autoral para poder ejecutar sus pasos de textualizador del metatexto, necesita poner en escena múltiples voces para ejercer su papel de orquestador, de *modulador*. Unas palabras de Stockhausen vienen, probablemente, a cuento: “(Melodías) que pueden funcionar como *found-objects* (objetos encontrados) que son tratados en muchas formas nuevas diferentes de transmutación, transformación (...) Desde tan temprano momento como la composición del canto gregoriano medieval, la tradición de usar algo que encuentras y que la gente conoce siempre ha sido apreciada por los compositores, porque les permite realizar variaciones de la forma”.²⁸ No, en menor medida, las de Rivette, a propósito del cine de Resnais y, en concreto, de *Hiroshima*: “Re-

27. *The Diaries of Paul Klee, 1898-1918*, Berkeley: University of California Press, 1997.

28. FELDER, DAVID, “An Interview with Karlheinz Stockhausen”, *Perspectives of New Music*, Vol. 16, nº 1, 1977.

encontrar la unidad a partir de la fragmentación, pero sin esconder por ello la fragmentación; al contrario, acentuándola”.²⁹

Se ha hablado mucho acerca de “la imposibilidad del recuerdo” como uno de los pivotes de *Hiroshima mon amour*. Pero antes habría que dilucidar si ese es el asunto, *cinematográficamente hablando*. Resnais parece más interesado en poner en escena el espectáculo del recuerdo, el simulacro, que en representar el drama “referencial” de su falibilidad o de su “fidelidad” a lo acontecido. El *recordar*, verbo, posee en Resnais una calidad dialógica, cinética, no archivística; sirve para avivar el relato, para crear un cierto ritmo. Lo irrepresentable, lo indecible... tantos son los “in-” que planean en torno a *Hiroshima mon amour* o *Noche y niebla*... Pero ahí están *Hiroshima mon amour* y *Noche y niebla*. Resnais no está representando ninguna “imposibilidad”. Está representando. Porque es un *showman*, en el sentido lato de la palabra. Un gran cineasta. Y no solo representa y dice, sino que lo hace con olímpica asertividad, al ritmo de una voz en *off* selvática, irreverente, majestuosa sin oropel, sin piedad y seductora, dictatorial, incontrolable, que campa por sus fueros cuando gusta (“superposición de diálogos de una escena a la otra”, menciona Resnais), y de unas imágenes que arroja al espectador como pruebas definitivas de algún crimen, real o simbólico.

Sus películas son musicales sin músicos ni bailarines, en los que danzan el sonido y la imagen, en sus distintas intersecciones: “Nunca había soñado con ser director de cine cuando era joven, pero cuando vi los primeros números de danza de Fred Astaire y Ginger Rogers (o quizás fuera antes, con Dick Powell y Ruby Keeler) de repente sentí un poderoso, incluso violento, deseo de hacer películas. Esos números de danza tenían una especie de movimiento sensual que realmente se apoderó de mí, y recuerdo que pensé que me gustaría hacer películas que tuviesen el mismo efecto sobre la gente, que me pregunté si podría encontrar el equivalente de ese regocijo”.³⁰

Resnais, por lo demás, es un cineasta de “alta definición”. Obsesionado por la calidad del sonido y de la imagen, por la perfección técnica: “A alguien como Godard no le importaría porque ha sido capaz de hacer de esa carencia algo positivo. Descubrió que el ‘mal sonido’ tiene una especie de encanto y lo usa. Pero nunca deberías cometer el error de pensar que ese tipo de sonido es en modo alguno más realista; el oído humano es selectivo y el micrófono, no. Durante una conversación automáticamente bloqueamos los ruidos del tráfico; un micrófono los recogerá tan fuertes como nuestras voces. Godard puede pensar que sus técnicas de registro del sonido son realistas, pero en realidad el resultado es puro expresionismo (...) Estoy convencido de que la calidad del sonido puede comunicar tanto el sentido como la carga emocional del texto. La

29. ROHMER, Eric, GODARD, Jean-Luc, y DOMARCHI, J., “Hiroshima, notre amour. Table ronde sur *Hiroshima mon amour* d’Alain Resnais”, *Cahiers du Cinéma*, nº 97, 1959.

30. ROUD, Richard, “Memories of Resnais. An interview with Alain Resnais”, *op. cit.*

interpretación de un actor puede ser modificada para el espectador simplemente por la manera en la que se coloca el micrófono”.³¹

La brutalidad, la “fisicidad” de su cine, su carnalidad crepuscular, es difícil negarlas: “Mientras estaba viendo la película, mis impresiones eran tan fuertes físicamente que pensé que si esta o aquella secuencia hubiese durado un fotograma más, me habría puesto a llorar o gritado o algo”³², contaba Resnais, recordando cuando había visto *La regla del juego* (*La règle du jeu*, Jean Renoir, 1939) por primera vez. Como es difícil negar su suma estilización, su carácter casi abstracto, su musicalidad. En todo caso, los cineastas más potentes, hoy, “aquellos que saben encontrar una forma de pensar correspondiente a la modernidad” (Deleuze), están ahí donde la imagen golpea, masiva, y aún así conserva cierta evanescencia; primitiva y sofisticada, delicada y brutal, palimpséstica y genuina, irónica y cándida. Pocos lo han resumido mejor que Louis Kahn, que entendía de eso, de cómo ser absolutamente moderno: “*Glorify the brick*”.

Pero algo debe ser concedido, antes que nada, a Resnais. Lo pondremos en palabras de Chandler: “*He made the words get up and walk*”.

31. ROUD, Richard, “Memories of Resnais. An interview with Alain Resnais”, *op. cit.*

32. *Ib.*