

NOBUHIRO SUWA EN
MISE EN

HISTORY
ABYME

*¿(i)?

Francisco Algarín Navarro

5ºCAV Filmología

1. De *El matrimonio Arnolfini* a *les films exposés*.

En *El matrimonio Arnolfini*, Jan van Eyck situó el centro de gravedad del cuadro en el espejo, revelando de este modo el secreto de la obra, la certificación visual. Para Foucault¹, Velázquez restituye la mirada del espectador a través del espejo, situando el centro real en la escena que permanecía fuera de la pintura. En *Hamlet* los espejos representan las escenas teatrales y, como escribió Victor Hugo, “treinta y cuatro de cada treinta y seis partes ofrecen en la observación (...) una doble acción que cruza el drama y las refleja en pequeño”².

Cuando aún no existía una terminología específica, André Gide ponía estos ejemplos sobre la mesa para referirse a lo que llamó *mise en abyme*: “Me gusta que en una obra de arte encontremos así transpuesto, a escala de los personajes, el tema mismo de esta obra, por comparación con este procedimiento del escudo que consiste en, en el primero, poner al segundo *en abismo*”³. Gide toma la expresión *abyme* / *abîme* del escudo “del fondo”, acepción francesa de origen griego de la palabra.

Atendiendo al relato, Lucien Dällenbach desarrolló el concepto definiendo la reflexión del enunciado como “la puesta en abismo del contexto o los protagonistas de la producción y/o la recepción (...) Un método de sobrecarga semántico que permite al relato tomarse como tema”⁴. En referencia al *Nouveau roman*, para Jean Ricardou⁵ son fundamentales las funciones de la *revelación* y la *antítesis* en la puesta en abismo. La primera funciona de forma general como *repetición*, y de forma específica como *condensación* o *anticipación*. En cuanto a la antitética, es la que “tiende a romper la unidad metonímica del relato según una estratificación de relatos metafóricos”. Por lo tanto, lo que provoca la rebelión estructural del relato a la que Ricardou se refiere, es el debilitamiento de la representación gracias a la *autorrepresentación*, elevando el sentido a la problemática por la dominación del texto.

¹ FOUCAULT, Michel, "Las Meninas." *The Order of Things*. New York: Random, 1970

² HUGO, Victor en *William Shakespeare*, citado por CONANT, Chloé, en *Étymologie, étude sémantique et commentaire de la mise en abyme*, Université de Limoges

³ GIDE, André, *Journal*, París, Gallimard, 1982

⁴ DÄLLENBACH, Lucien, *El relato especular*, Madrid, Visor, 2001

⁵ RICARDOU, Jean, *Le Nouveau Roman*, Paris: Seuil, 1978

El camino para transponer el concepto de puesta en abismo al terreno cinematográfico parte en Robert Stam de Gérard Genette. Para Genette –basándose a su vez en Kristeva– la *intertextualidad*, primer tipo de relaciones transtextuales, se define como “co-presencia entre dos o más textos (...) y la presencia efectiva de un texto con otro”⁶. Paralelamente a la clasificación de Genette, dentro del mismo paradigma de la *intertextualidad*, Stam ha elaborado una serie de conceptos aplicados a lo cinematográfico, entre los cuales se encuentra el de la *intratextualidad*, definiéndola como “los procesos mediante los que las películas se refieren a sí mismas mediante estructuras especulares, microcósmicas y *mise en abyme*”⁷.

A partir de Brecht, quién planteó la *reflexividad* como el deber del arte de revelar los principios de su propia construcción, la definición de Stam de *reflexividad artística* no se encuentra demasiado alejada de la de Dällenbach: “proceso mediante el cual los textos ponen en primer plano su propia producción, su autoría, sus influencias intertextuales, sus procesos textuales o su recepción”. Así, la puesta en abismo como modo de práctica reflexiva, sería “el regreso al infinito de los reflejos del espejo para denotar el proceso literario, pictórico o fílmico mediante el cual un pasaje, un fragmento o secuencia, agota en miniaturas los procesos textuales como una totalidad”.

El cine agota esos procesos textuales en el momento en el que se mira o se piensa a sí mismo, cuando el texto refleja el propio texto. Es aquí donde se produce la transposición del concepto expuesto de *mise en abyme*, mirar lo que hay dentro del texto y mostrarlo, como revela el prefijo “intra”. Nicole Brenez se ha referido a ello bajo el término *exposé movies*, es decir, “la urgencia con que [las películas] formulan una serie de reflexiones sobre el estado de la creación cinematográfica en relación a su época”⁸.

⁶ GENETTE, Gérard, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, págs. 10-11

⁷ STAM, Robert, en *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. y *Teorías del cine: una introducción*, Barcelona, Paidós, 2001

⁸ QUINTANA, Àngel en referencia a *L'acteur en citoyen affectif*, de Nicole Brenez en Olivier Assayas, *Líneas de fuga*

2. ¿Qué significa hoy “Tú no has visto nada en Hiroshima”? *mise en abyme* e *hipertextualidad* en *H story* de Nobuhiro Suwa

Precisamente, lo expuesto por Brenez es la cuestión central de *H Story* (2001), de Nobuhiro Suwa, quien dijo a propósito de Godard: “cada vez es un cine más personal que de alguna manera se cierra al mundo y se puede plantear la muerte del cine en ese sentido. [...] Creo que esa es mi diferencia con Godard, él plantea un movimiento hacia dentro y yo uno hacia fuera”⁹. Suwa es más un cineasta de lo real que de la imagen, porque aunque haga películas de ficción, el documental es lo que le permite mirar hacia fuera.

La noción de *intratextualidad* acuñada por Stam debe ser complementada con esta diferencia entre los cineastas que ponen en práctica la *mise en abyme* para reflexionar acerca de la creación cinematográfica y la idea de representación y aquellos otros, como el caso de Suwa, que despliegan dos movimientos: uno hacia el cine y otro hacia el mundo y el presente. Aunque en la estructura de *H Story* se podrían diferenciar claramente ambas direcciones, subyace una relación mucho más profunda e inseparable entre el cine y, más concretamente, la Historia. Por tanto, para Suwa, el fin no es el cine en sí mismo, sino las (im)posibilidad de este para ver y decir, en este caso, algo sobre Hiroshima. En *H Story*, la puesta en abismo es un vehículo para mostrar las propias limitaciones en relación con el presente y el pasado. Es a través de este objeto y de su resultado de dónde se extraen las consecuencias, los caminos inexplorados que el cine debe transitar todavía. En el film, hay múltiples relaciones transtextuales, abarcando dentro de los conceptos establecidos por Genette la alusión y la cita dentro de la *intertextualidad* y la *metatextualidad/hipertextualidad*. En lo que se refiere a la puesta en abismo, no sólo encontramos de acuerdo a la clasificación de Yannick Mouren¹⁰ la condición *metafílmica*, sino también lo que ha definido como “la película de arte poético”, en la que se establece como condición sine qua non la presencia del cineasta como protagonista cubriendo tanto la “metafísica teórica” como la “empírica práctica”. Suwa establece las bases ontológicas y deontológicas del cine a través de la puesta en abismo, su papel como cineasta dentro de la Historia del Cine, la ética del cineasta frente a la Historia y el cineasta en relación a su época. *H Story* entrelaza también la

⁹ TRETOROLA, Diego. *Hiroshima viceversa*. Entrevista con Nobuhiro Suwa. El amante 134

¹⁰ En *Le cinéma au miroir du cinéma*, *CinémAction* n°124, Editions Crolet, Paris, 2007

mise en abyme con la hipertextualidad a través de la *autorepresentación* de un *remake* fallido de *Hiroshima mon amour* (1959), de Alain Resnais.

En el propio título del film se establece una relación de *paratextualidad* con el texto de la película, las posibilidades del cine para contar historias y la responsabilidad frente a la Historia. El título, *H story*, puede desgranarse en diferentes lecturas gracias a la falta de la vocal “i”: “History”, “story”, “H(iroshima) story”, “Hiroshima’s History”. “El problema surge cuando aparece la idea de contar una historia, la narrativa del cine. De alguna manera me doy cuenta de que estoy imposibilitado para contar una historia, siempre me pregunto cómo contar una historia”¹¹ El título encuentra su eco al comienzo del film donde, como señala Bouquet, se diferencia entre lo que se cree que es una historia y lo que se sabe que es una ficción: “En el interior, está sin duda *her story*, pero no *his history* y tampoco *la History*”¹². Esa *her story* no es otra que la de la actriz, Béatrice Dalle, y aplicado al caso, bien se puede decir que toda película es un documental sobre su rodaje. Pero no hay lugar para la Historia y tampoco para la narración de una historia, porque como dice Olivier Joyard, “la historia vivida cada día fuerza el anacronismo de vivir”¹³. *H story* es, entonces, la crónica de una historia que se escapa por mucho que se intente comprender, la imposibilidad tanto de hablar como de ver Hiroshima porque pertenece al pasado. La elección de mostrar el rodaje supone también la ocultación de lo que queda en torno a él, es decir, la ciudad de Hiroshima hoy en día. “Si uno tratara de hacer películas sobre Hiroshima la idea de lo no dicho se cancelaría, porque la historia llegaría a su fin. Yo prefería la dialéctica de contar una historia en donde siga latente la idea del no decir”¹⁴.

No estamos ante una ruptura de la representación por *shock* al modo de, por ejemplo, Kiarostami, sino que asistimos a lo que se contempla como el documento de un rodaje. Al poco aparecen las claquetas, los violentos cortes, el silencio al principio o el final de las secuencias, contribuyendo al enmudecimiento y la incomunicación en la ausencia de la palabra provocada por el idioma. También fugaces centelleos blancos, haciendo explícitos los *rushes*, como si el rollo de película se hubiera acabado. Como en el cine experimental, o al igual que en *Elle a passé tant d’heures sous les sunlights* (1984) de

¹¹ TRETOROLA, Diego. *Hiroshima viceversa*. Entrevista con Nobuhiro Suwa. El amante 134

¹² BOUQUET, Stéphane, *Cahiers du cinéma*, junio de 2001, págs. 18-19

¹³ JOYARD, Olivier, *Le printemps à Hiroshima*, *Cahiers du cinéma*, octubre 2001

¹⁴ GARCIA, Lorena, *La historia de un relato imposible*. Entrevista con Nobuhiro Suwa, *La Nación*, abril de 2003

Garrel, la puesta en abismo se hace evidente a través de la materia. Suwa se sirve en toda la primera mitad de la película de lo que Ricardou llamó *repetición*. En cuanto a la *antítesis*, llega rápido, sin apenas dejar tiempo para la ilusión de la representación o la narración de una historia. Asistimos, por tanto, a un falso “montaje en bruto” de la película, a una partición en fragmentos que no guardan un orden cronológico –así lo manifiestan las anotaciones en las claquetas, ya que se sigue el mismo orden del rodaje- y a la preparación de las secuencias y la vida alrededor del rodaje, donde el emplazamiento de la cámara es el que abre múltiples interrogantes: ¿es la cámara que está lista para rodar el *remake* o hay otro emplazamiento?

De acuerdo con la definición de Gentte de *hipertextualidad*, “la relación entre un texto, *hipertexto*, con un texto anterior, o *hipotexto*, que el primero transforma, modifica, elabora o amplía”, *H story* sería el hipertexto de *Hiroshima mon amour*. La propuesta de Suwa nace de la necesidad de encontrar un interlocutor, una mirada extranjera con la que el cineasta establece un diálogo. El hecho de que la película se hubiera realizado cuarenta años antes –el mismo año en que Suwa nació- ofrecía la posibilidad de dialogar no sólo con la película de Resnais, sino con todo el cine moderno. A partir de su (conscientemente fallido) intento de realizar el *remake* de *Hiroshima mon amour*, Suwa traza un gesto propio de la posmodernidad: el naufragio del cine y su reconversión. En el diálogo con el film de Resnais, se sirve de lo que de acuerdo con Genette, Stam clasificó como *citas*, a través de las imágenes fijas en blanco y negro de *Hiroshima mon amour*. Las *alusiones*, por *repetición*, son explícitas, pero como ha escrito Joyard, Suwa “no copia las imágenes de Resnais, sino que tan sólo les sigue el rastro (...) Están extendidas en la memoria: incapaz de recordarlas en bloque, las llama”. Este gesto de la llamada revela la importancia del diálogo entre el cineasta y la película anterior: el *arte de la poética* encuentra su lugar en la aparición de Suwa en escena a mitad en una entrevista con Machida, su amigo escritor. El diálogo se establece, entonces, como el propio texto del film. Suwa explica las razones por las que se ha decidido a realizar el *remake*, es decir, la película que estamos viendo. También le dice, en alusión a las imágenes de archivo de la película de Resnais: “nosotros no tenemos nada de eso” –sin embargo, más adelante se descubrirá lo contrario-. Las cuestiones que plantea Machida permiten a Suwa llevar la conversación al terreno que le interesa, la comunicación no sólo entre las imágenes de Resnais y sus propias imágenes, sino a través de su palabra en primera persona, el “yo” del cineasta puesto a sí mismo en

abismo, al modo de los extras de un DVD. Sin embargo, hasta este momento no se ha producido la cancelación del rodaje, como tampoco se puede hablar todavía propiamente de un “hipertexto transformador”: Suwa simplemente habla de la obsesión que siente por la película de Resnais. A lo que estamos asistiendo en esta primera mitad es al *making of* del rodaje de una película fantasmal que nunca se podrá ver. Como vaticinaba Godard en un intertítulo de *La chinoise*, lo milagroso de la puesta en abismo de *H story*, es que cada vez que se procede a la reproducción de la película estamos ante *un film en train de se faire*: la película se hace a la misma velocidad a la que la vemos, la ilusión por un registro y una reproducción sincronizados, lo que garantiza también la ilusión de “presencia” en la escena. Sin embargo, el diálogo de Suwa no acaba ahí, pues que entre las imágenes de la película aparecerán imágenes de archivo que muestran la ciudad de Hiroshima recién bombardeada. Como ha señalado Àngel Quintana¹⁵, uno de los caminos del *cine-ensayo* pasa por la *autoconsciencia* de la filmación y la *reflexividad*: Suwa se sirve de esta forma para establecer un puente no sólo a lo largo de la Historia del Cine, sino para llegar a la conclusión de que sólo el que filmó aquello estuvo allí, sólo esas imágenes son *reales*. El resto, en 1959, como hoy en día, no puede quedar más que como una negación.

Según ha declarado Suwa¹⁶, sólo en la segunda mitad de la película estaba interpretando un papel. Sin embargo, en la primera mitad, Suwa aporta la cuestión fundamental del film, aquello sobre lo que se basa el diálogo entre él e *Hiroshima mon amour*: “el texto de Marguerite Duras era un guión para cine”. Suwa es fiel únicamente al texto porque, como indica Joyard, es lo único que no miente: “todos los lugares mienten, cambian o desaparecen (...) salvo el texto y el sonido que produce”. Es de ese modo como se puede entender algunos desajustes de sonido con las imágenes en alguna conversación de Dalle con el actor japonés y los silencios en muchas secuencias. El acercamiento a lo real se construye en torno a las pocas líneas de diálogo que intercambian los actores, frases entrecortadas con espacios de improvisación. Por eso, cuando llega el momento de recitar el texto, la libertad desaparece. Suwa emprende entonces un doble dispositivo: de un lado, el texto de Duras, frente a su cine, escrito, que nos aleja a todos de Hiroshima porque se interpone entre nosotros y la ciudad y, del otro, las limitaciones de

¹⁵ QUINTANA, Àngel, *Al principio fue el verbo. Notas en torno al cine-essai*, en *La forma que piesna. Tentativas en torno al cine ensayo*.

¹⁶ TESSON, Charles, *Rencontre/Nobuhiro Suwa*, *Cahiers du cinéma*, octubre 2001

la mimesis en la representación cinematográfica. Dalle es incapaz de recordar un texto que habla de la imposibilidad de recordar, duplicando el efecto de esta película hecha entre los escombros del cine y la Historia a “una ruina del recuerdo de las ruinas”¹⁷ Esta es la unión profunda que se establece entre la *mise en abyme* y el hipertexto en *H story*, siendo la única forma posible de transformar la película de Resnais: es imposible hoy saber qué fue Hiroshima -1945, como también es imposible memorizar ese texto porque ya no tiene sentido repetirlo. Béatrice Dalle será entonces extranjera en su propia lengua, discutirá con Caroline Champetier, la única integrante del equipo que puede entenderle, será el cuerpo y el rostro en el que se materializarán la memoria y el olvido. Un encuentro frente a frente con el film de Resnais en lo inesperado y, a la vez, su modificación. La transformación que produce el *hipertexto* sobre el *hipotexto* es la del silencio. Alfonso Crespo, refiriéndose a esta secuencia, explica cómo “Dalle no quiere *ser acto*, estar finalizada como la Emmanuelle Riva del título de Resnais, a la que el presente sólo movía a la introspección, tendiéndole puentes hacia el pasado traumático”¹⁸.

La puesta en abismo es la única forma de acercarse al film de Resnais y desbordarlo. Dalle olvida su texto en una secuencia que no está al film, pero Suwa decide recrear la escena. A base de repetir una y otra vez lo mismo, consigue hacer desaparecer la razón y el entendimiento, hasta llegar a un estado similar al original. La consciencia va y viene, Dalle *lucha contra el texto*, no está dispuesta a reconciliarse con él. Suwa da una serie de indicaciones, pide “sentimiento”. En una ocasión, Dalle pide que corten el plano, pero la cámara sigue grabando, lo cual revela el verdadero objeto –y el artificio– de esta primera mitad puesta en abismo: en algún momento de la película, aunque no lo veamos, sabemos que Suwa ha pedido que no se pare de grabar. En cualquier caso, la estructura de espejos de *H story* ofrece interrogantes que no se pueden resolver, la realidad y la ficción han perdido su frontera en la expresión de un rostro.

En esa voluntad de Dalle por liberarse, por no “terminarse”, es donde habla el texto puesto en abismo del texto de la película, el documento de la actriz manifestado en el cansancio del cuerpo, una puesta en abismo documental en medio de la puesta en

¹⁷ ARROBA, Álvaro, Nobuhiro Suwa: pasaje a la intimidad, Letras de cine, nº8, Barcelona, 2004

¹⁸ CRESPO, Alfonso, *Nobuhiro Suwa, Extasis de lo inconcluso*, de próxima publicación en el “Pack Nobuhiro Suwa”, Intermedio, 2008

abismo ficcional que representa el director que interpreta Suwa. Cuando Dalle termina verdaderamente agotada, ya no estamos viendo a la actriz que recita el texto, sino la misma imposibilidad de la imposibilidad, el contacto directo con la ausencia de recuerdos (“estoy empezando a olvidarte”) y el silencio. Esa negación inconsciente de la memoria para recordar un texto escrito cuarenta años atrás y los efectos que provoca, encuentran su resonancia en la fatiga que provoca el pasado de Hiroshima en los cuerpos de la sociedad actual, esos que luchan contra él para poder vivir en libertad el presente. Suwa, en ese momento, está interpretando un rol: en la primera mitad reconocemos al autor “puesto” en abismo, sus preocupaciones, su forma de entender el cine, lo que hemos llamado el *ars poética* del cineasta. En la segunda mitad no es más que un papel en el que asume la posición del cineasta moderno y su *trivialización*: la tradición ya no se puede reescribir, la genialidad está en crisis, el discurso de la modernidad ya no tiene valor, “las obras perdieron toda posible originalidad y las películas se convirtieron en palimpsestos, en interminables procesos manieristas de reescritura”¹⁹. La idea del fracaso como epicentro de la puesta en abismo cruza el cine moderno y contemporáneo, como sucede en *8 y 1/2* de Fellini, *Irma Vep* de Assayas o *Sauvage innocence* de Philippe Garrel. Así lo ha señalado Alfonso Crespo: “[Suwa] opta por el cuerpo a cuerpo con lo real, ahí donde el fracaso siempre acecha y la revelación emerge cuando quiere”.

En contraste con los violentos cortes a negro, los fotogramas coloreados, el final de los rollos, como señala Crespo, “los largos fundidos a negro denuncian la convencional reducción del efecto al signo de puntuación”, un elemento más que añadir a esta *trivialización* de lo que tiene de fatuo del cine convencional, representado en esta secuencia recreada. Porque los fundidos a negro plantean lo acabado, la presunción de transiciones temporales precisas, mientras que la estructura de *repeticiones* de *H story* propone un tiempo confuso, un despliegue de trazos. Así lo manifiestan los otros efectos descritos, pues lo que interesa a Suwa es lo incompleto, lo inacabado, lo que todavía está por hacer. Es un cineasta que rastrea el presente, por eso en la película aparentemente no vemos el material remontado, sino el bruto, un bloque de presente. Ahí se produce el inevitable choque con el texto de Duras, un texto del pasado. Lo que Suwa muestra entonces a través de ese “montaje en bruto” es, como en Garrel, el

¹⁹ QUINTANA, Àngel, *Olivier Assayas, Líneas de fuga*, Gijón, Festival Internacional de Cine de Gijón, 2003

trabajo: el cine como vehículo de (des)entendimiento, las decisiones que un cineasta tiene que tomar antes, durante y después de la película y preguntas sin respuesta: ¿qué significa “tú no has visto nada en Hiroshima” hoy en día?. No es casual que al comienzo del film estas frases aparezcan en intertítulos en la pantalla, y no pronunciadas por los actores. Un nuevo recurso de puesta en abismo desarrolla en un tiempo paralelo las intenciones iniciales del cineasta, un diálogo al modo de las *Histoire(s) du cinéma* entre las imágenes filmadas por Suwa y estas líneas de texto.

Si Dalle pronunciase su texto de *Hiroshima mon amour*, se estaría hablando de nuevo sobre Hiroshima, pero con un texto del pasado, sin tener en cuenta ni los cuarenta años que hay de diferencia ni el punto de vista a adoptar con respecto a 1945. Llegados a este punto la película se rompe en un *shock* natural, como si la misma Dalle hubiera decidido libremente liberarse de su fatiga y de la pesadez de su cuerpo. En los largos paseos de Dalle por la Hiroshima de hoy en día, Suwa pretende reflejar el poder del choque y el encuentro, una cierta idea de la esperanza de una liberación del pasado personificada a través del cuerpo, el rostro, la mirada de la actriz. Entonces, Suwa se da cuenta de que puede filmar los edificios de la ciudad, un puente, una galería comercial o las ruinas, pero solamente desde el presente y desde la mirada de una extranjera. Dalle se siente indiferente ante las explicaciones de la guía en el museo porque esos objetos pertenecen a un pasado que pesa demasiado. A diferencia del aquel museo de *Hiroshima mon amour*, ahora las obras tienden hacia la abstracción.

En esta segunda mitad la puesta en abismo quedan veladas en una serie de llamadas telefónicas que recibe Machida. El rodaje de la película se ha suspendido y ha quedado en el olvido. Las noticias quedarán en un fuera de campo que toma presencia únicamente mediante la voz de Suwa, quien desde la secuencia de la cafetería no ha dejado de interpretar su rol. El diálogo *desde el interior* del cine ha resultado imposible, no quedando otra solución que salir a las calles de Hiroshima para filmar la ciudad. Este desplazamiento provoca la necesidad de replantear el sentido de la primera mitad de la película en torno a los conceptos de documental y ficción. Gracias al “montaje en bruto”, pudimos mantener en algún momento la creencia de que lo que veíamos era algo parecido a un documental de la realización de un film. Ahora sabemos que ese film no existirá jamás. Las imágenes adquieren en el recuerdo una dimensión espectral. Esos espacios interiores en los que se han rodado las escenas toman la dimensión de una

cárcel frente a la playa de Hiroshima. Una vez más, el cine plantea el conflicto que se establece entre la belleza del presente y los lugares del horror del pasado.

Gracias a esta fuga, Suwa pretende hacernos creer que la visita a la ciudad es lo real, mientras que la puesta en abismo formaba parte de la ficción. Sin embargo, el emplazamiento preparado de la cámara en el momento en el que sale Dalle a fumar del edificio donde se rodaba la película, o la imposibilidad de escuchar la voz de Suwa a través del teléfono por el que habla Machida mientras se aleja de la cámara, nos recuerda que ahora también estamos ante la más pura de las representaciones. La salida, en el contexto de esta imposibilidad de la imposibilidad de hablar de Hiroshima, pasa en el cine por el espacio concedido al azar, mientras que en el habla, pasa por el silencio. Frente a los amantes de *Hiroshima mon amour*, los de *H story* apenas dialogan. El olvido es una muestra más de lo inacabado, de lo incompleto.

Cuando el cine concede el espacio necesario al azar, no es preciso pronunciar la palabra “acción” o golpear la claqueta. El mundo que rodea al actor se encuentra entonces igual de activo que él²⁰. Alfonso Crespo ha señalado que “quedaba nuevamente confirmado que la única salida posible era tratar con las ruinas en el equívoco temblor del presente: cuando todo fracasa, emergen los planos de la Hiroshima actual, ahí donde, en todo caso, habrá que luchar contra el olvido de los monumentos convencionales”.

La liberación final de *H story* no sólo afecta a Dalle, sino a todo el equipo. Estas últimas secuencias son el resultado de las reflexiones planteadas en la primera mitad de la película. En primer lugar, Suwa recurrió al diálogo desde el cine sin tener ningún éxito. Después, buscó una mirada, un cuerpo extranjero para intentar entender un conflicto que era japonés. Dejar de mirar al cine para empezar a mirar el mundo. *H story* es producto del dolor que provoca la imposibilidad de comprender los restos del pasado en el presente, lo que debe permanecer para no caer en el olvido: las ruinas como punto de fuga de todos los fracasos. Un cine desde los escombros, el vacío, los blancos y el silencio.

²⁰ Así lo ha declarado Suwa en la entrevista con Diego Tretorola: *Hiroshima viceversa*. Entrevista con Nobuhiro Suwa. El amante 134

BIBLIOGRAFÍA

- ARROBA, Álvaro, *Nobuhiro Suwa: pasaje a la intimidad*, *Letras de cine*, n°8, Barcelona, 2004
- BOUQUET, Stéphane, *Hiroshima, l'impossible retour*, *Cahiers du cinéma*, junio de 2001
- CONANT, Chloé, *Étymologie, étude sémantique et commentaire de la mise en abyme*, Université de Limoges, www.ditl.info/arttest/art2025.php
- CRESPO, Alfonso, *Nobuhiro Suwa, Extasis de lo inconcluso*, de próxima publicación en el "Pack Nobuhiro Suwa", Intermedio, 2008.
- DÄLLENBACH, Lucien, *El relato especular*, Madrid, Visor, 2001
- FILLOL, Santiago, *El amor, después del amor*, en *Philippe Garrel, el cien revelado*, San Sebastián, Festival Internacional de Cine de San Sebastián, Filmoteca Vasca, 2008
- GARCIA, Lorena, *La historia de un relato imposible. Entrevista con Nobuhiro Suwa*, *La Nación*, abril de 2003, www.lanacion.com.ar/archivo/Nota.asp?nota_id=491304
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989
- GIDE, André, *Journal*, París, Gallimard, 1982
- JOYARD, Olivier, *Le printemps à Hiroshima*, *Cahiers du cinéma*, octubre 2001
- PREDAL, René, *Le cinéma au miroir du cinéma*, *CinémAction* n°124, Editions Crolet, Paris, 2007
- QUINTANA, Àngel, *Olivier Assayas, Líneas de fuga*, Gijón, Festival Internacional de Cine de Gijón, 2003
- RICARDOU, Jean, *Le Nouveau Roman*, Paris: Seuil, 1978
- STAM, Robert, BOUGOYNE, Robert y FLITTERMAN-LEWIS, Sandy, *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona, Paidós, 1999
- STAM, Robert, *Teorías del cine: una introducción*, Barcelona, Paidós, 2001
- TESSON, Charles, *Rencontre/Nobuhiro Suwa*, *Cahiers du cinéma*, octubre 2001
- TRETOROLA, Diego. *Hiroshima viceversa*. Entrevista con Nobuhiro Suwa. El amante 134
- WEINRICHTER, Antonio (coord), *La forma que piensa: tentativas en torno al cine ensayo*, Pamplona, Gobierno de Navarra D.L., 2007