

La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:

La aurora de los condenados

Autor/es:

Montiel, Alejandro

Citar como:

Montiel, A. (1998). La aurora de los condenados. La madriguera. (8):64-65.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41668>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



La aurora de los condenados

La aurora de los condenados

Alejandro Montiel

Hiroshima mon amour

Alain Resnais

Francia-Japón, 1959

Como escribió Borges, "el pasado es atroz por irreparable", y sobre la atrocidad del pasado y, por ende, fatalmente, del ahora y del futuro, es de lo que habla *Hiroshima mon amour*, film bellísimo donde se dan cita el laconismo y la sensualidad de la escritura de Marguerite Duras y la experiencia de una década como documentalista de Alain Resnais, que afronta aquí su primer largometraje hibridando una ficción ejemplarmente elíptica con imágenes documentales de gran pregnancia, acompañadas por la música desazonadora de Giovanni Fusco, asiduo colaborador de Michelangelo Antonioni, y de Georges Delarue, versátil compositor de la partitura de *Jules et Jim* (François Truffaut, 1962).

Una asociación no del todo arbitraria de secuencias de distintos films permitiría imaginar que los amantes fosilizados que se exhumbaban en Pompeya y que sobrecogían al matrimonio norteamericano de *Viaggio in Italia* (Roberto Rosellini, 1953) resucitan milagrosamente en los cinco planos inaugurales de esta película, pues si Marguerite Duras propuso que el film comenzara con la explosión a cámara lenta del célebre "hongo" de Bikini y fundiera con los cuerpos de los amantes, Resnais decidió rehuir esta imagen demasiado obvia y emblemática¹ y presentar, mediante cinco fundidos encadenados sucesivos y en primerísimos planos, los hombros desnudos y entreverados de un hombre y una mujer: "Estos dos hombros —escribe Marguerite Duras— se abrazan y están como empapados en cenizas, en lluvia, en rocío o en sudor, como se quiera."²

Hiroshima mon amour se distancia del modelo clásico cinematográfico en las estructuras narrativas (alinealidad cronológica, trama antinovelesca y abierta), en los procedimientos rítmicos (optando por una exposición sincopada, jazzística, y abandonando la continuidad y la suavidad del montaje clásico), en la autorreflexividad (presentando cámaras de cine que generalmente se alejan, y aludiendo persistentemente a cierto film que se rueda en Hiroshima) y en la renuncia deliberada a la "espectacularidad" hollywoodiense para explorar nuevos registros expresivos de la forma fílmica, como las "miradas" transgresoras de los persona-

jes a cámara; la convivencia de dos "miradas del narrador", una que parece saberlo todo y otra que parece ignorarlo o ir descubriéndolo todo desde la más absoluta inocencia o extranjería³, y un tiempo diegético que induce una "mirada" del espectador más contemplativa que narrativa (ese tiempo opuesto a la mera "visión" del contenido narrativo del plano y que es propio de directores japoneses inmediatamente anteriores, como Yasujiro Ozu en su admirable *Tokio monogatori* (*Cuentos de Tokio*, 1953).

Hiroshima mon amour es un film sobre la pasión y la crueldad, sobre la memoria enferma y sobre el miedo a la indiferencia o a la mortal insensibilidad. Narra el fugaz adulterio entre un arquitecto japonés nacido en Hiroshima (Él: Eiji Okada) y una actriz francesa de unos treinta años, nacida en Nevers a orillas del Loire, que interpreta una película sobre la paz en la ciudad devastada por la bomba atómica catorce años antes (Ella: Emmanuele Riva). Ambos están casados. Después de una primera noche en la habitación del hotel New Hiroshima, habrá otro encuentro sexual al día siguiente en casa de él. Empero, ella debe regresar a su país. Él le pide que se quede y ella le cuenta la historia de su primer amor a los dieciocho años: la inconveniente aventura con un soldado alemán durante la Segunda Guerra Mundial. El soldado, asesinado, murió en sus brazos, y ella fue castigada y vejada por ello después de la Liberación. Nunca había podido contárselo a nadie. La experiencia la enloqueció. Ahora empieza a olvidar: "Tiemblo al pensar que he olvidado tanto amor". Pero los nuevos amantes ni siquiera tienen nombre. En el último diálogo del film, en los dos últimos planos de casi dos minutos de duración localizados de nuevo en la habitación del hotel New Hiroshima, ella dice: "Hi-ro-shi-ma. Ese es tu nombre". Él completa: "Ese es mi nombre. Sí. Tu nombre es Ne-vers. Nevers-de-Fran-cia".

El film, que está trufado de momentos memorables, reúne ocasionalmente la voz en *off* y la imagen de manera ejemplar, y así, en el minuto 8, Ella dice: "De la misma manera que existe esta ilusión en el amor, esta ilusión de ser capaz de no olvidar nunca, también yo he tenido la ilusión ante Hiroshima de que jamás olvidaría. Igual que en el amor". La palabra "amor", sin embargo, se superpone a una imagen documental en la que se muestra la cuenca vacía de un ojo mediante pinzas quirúrgicas, y el espectador no queda menos estupefacto que ante las agresio-

nes visuales de Eisenstein o Buñuel.

En el minuto 31, tras otra línea de diálogo de Ella ("Dicen que habrá tormenta antes de que anochezca"), aparecen imágenes en contrapicado de un cielo nublado (punto de vista de Ella) por don-

otro primer plano de un gato negro al que también brillan los ojos.

Finalmente, la historia de *Hiroshima mon amour* es atroz porque ni siquiera importa si los amantes permanecerán juntos. El film (como ha aclarado Marguerite Duras) únicamente lleva al lími-



de surge un desfile de manifestantes en cuyas pancartas puede leerse: (primera) "Si una bomba atómica equivale a 20.000 bombas ordinarias" (segunda) "Y la bomba H equivale a 1500 veces la bomba atómica" (tercera) "¿A cuánto equivalen las 40.000 bombas A y H fabricadas actualmente en el mundo? (cuarta) "Si 10 bombas H soltadas sobre el mundo equivalen a la prehistoria" (quinta) "40.000 bombas H y A qué significan?"

En el minuto 45, Ella, encerrada en un sótano de Nevers, araña las paredes y se chupa los dedos ensangrentados. En la banda sonora se escucha: "Es todo lo que se puede hacer para sentirse bien. Me gustó la sangre desde que probé la tuya". Poco después, en el minuto 47, una frase fue suprimida en el guión original ("Me he idiotizado") y en su lugar vemos la boca de ella mordiendo el salitre de las paredes del sótano. Más tarde, cuando Él le pregunte por la duración de su encierro, Ella responderá con convicción: "Toda la eternidad", y enseguida las imágenes retrospectivas en Nevers la mostrarán en primer plano, con los ojos brillantes, antes de que, mediante un inserto, se ofrezca

te la negativa de ella a quedarse. ¿Infringirá su propia decisión? Es igual. La noche de las confesiones torturadas, la noche de la pasión furtiva, concluye con cinco planos sucesivos que muestran la fría luz del amanecer en Hiroshima.

Nada más desconsolador que descubrir a los amantes sorprendidos por la aurora de los condenados.

Notas

1. La metáfora es reversible, pues en otro lugar del texto, aludiendo a los efectos de los 10.000 grados a los que se elevó la temperatura de Hiroshima después de la explosión atómica, se dice: "hierro vulnerable como la carne".
2. Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, Barcelona, Seix Barral, 1968, p. 25.
3. En perfecta consonancia con este doble punto de vista narrativo, el film comienza con el siguiente diálogo: "Tú no has visto nada de Hiroshima. Nada" (dice él). "Lo he visto todo. Todo" (dice ella).