

Literatura y cine: Noche y niebla e Hiroshima mon amour

Literature and cinema: Night and fog and Hiroshima mon amour

María Cecilia Salas Guerra*

mcsalasg@unal.edu.co

Este texto es el comentario a propósito de la película *Hiroshima mon amour* (Dir. Alain Resnais, 1958), en la *Cátedra de Cine Ciudad Abierta: Corrientes alternas*. Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín; Universidad San Buenaventura y BPP. Agosto 25 de 2015.

Recibido: febrero 29. Aceptado: junio 9 de 2016.

doi: 10.22209/rhs.v4n1a03

Resumen

En *Noche y niebla* (1955) e *Hiroshima mon amour* (1958), el director Alain Resnais, con los guiones de Jean Cayrol y de Marguerite Duras, respectivamente, confronta al espectador con imágenes que tocan lo real: en la primera producción, enormes establos donde se procede con extremo sentido del orden –a nombre de la higiene y manteniendo una estricta jerarquía– a la reducción del hombre a la condición de pieza o cosa, sometida a la desnudez, al rapado, el marcaje en la carne, la sustitución del nombre por un número... Es lo inimaginable del terror que se hace cotidiano en ese «nuevo planeta moderno», como advierte Cayrol. Y en la segunda película, también las imágenes tocan lo real y arden: por el deseo pese a la destrucción, por el dolor que sacude la cordura, y por la memoria/olvido y su vocación de supervivencia. Interesa en este texto resaltar la potencia crítica, es decir, el saber calcinante y resistente alcanzado por la imagen poética, literaria y cinematográfica ante lo real de la aniquilación.

Palabras clave: cinematografía, literatura, Resnais, Duras, Cayrol, campos de concentración, Segunda Guerra Mundial.

Abstract

In *Night and fog* (1955) and *Hiroshima mon amour* (1958), the director, Alain Resnais, with scripts by Jean Cayrol and Marguerite Duras, respectively, confronts the viewer with images touching the real. In the first production, huge barns are shown where human beings are reduced, with an extreme sense of order –for the sake of hygiene and maintaining a strict hierarchy–, to the status of a piece or thing. They are stripped naked, forced to shave their heads, their skin is branded and their names are replaced with numbers... It is the unimaginable of terror turned into a daily occurrence in that «new modern planet» as Cayrol warns. In the second film, the images also touch the real and burn: with desire in spite of destruction, with pain shaking sanity and with memory/oblivion and its vocation of survival. This paper aims to highlight the critical power, that is, the scorching and enduring knowledge attained by the poetic, literary and film image before the real of annihilation.

Keywords: film making, literature, Resnais, Duras, Cayrol, concentration camps, World War II.

Para citar este artículo: Salas Guerra. (2016). Literatura y cine: Noche y niebla e Hiroshima mon amour. *Rev Humanismo y Sociedad*, 4(1), 9-14. doi: 10.22209/rhs.v4n1a03

* Psicóloga de la Universidad de Antioquia; Magíster en Ciencias Sociales de la Universidad de Antioquia con énfasis en Psicoanálisis; Ph.D. en Problemas del pensar filosófico de la Universidad Autónoma de Madrid. Profesora del Departamento de Estudios Filosóficos y Culturales de la Universidad Nacional de Colombia. Sede: Medellín.

Como tú, deseé tener una memoria inconsolable, una memoria de sombras y de piedra.
Marguerite Duras

1. «¿Quién es responsable?»

En 1955 el Comité de Historia de la Deportación le encarga al joven director Alain Resnais' (1922-2014) un medimetraje sobre los Campos de Concentración. El resultado será *Noche y niebla*, censurado en Francia y en Alemania, hasta el punto de impedir que se presente en el Festival de Cannes, y la conmoción que produce en el ámbito artístico e intelectual y en el público en general no tiene precedentes, tanto que solo se verá igualada en los años ochenta y noventa, cuando Claude Lanzmann realice la descomunal *Shoah*. No se trata con Resnais de un monumento más a los millones de muertos de la Segunda Guerra Mundial, sino de un magistral y sobrecogedor montaje donde destaca la profunda inquietud por el futuro de la especie humana. El director eligió como guionista al poeta Jean Cayrol, ** sobreviviente del Campo de Concentración y

.....
* Por su condición de jovencito enfermizo y genial se le compara con Proust. Apasionado no solo por el cine, la literatura y el teatro, sino también por la fotografía, por la obra de Orson Welles, por los comics tipo Dick Tracy y, como si fuera poco, por los grandes bailarines Fred Astaire y Ginger Rogers, a partir de quienes cultiva la idea de hacer cine con la misma versatilidad y fuerza que derrochaban estos maestros del movimiento y el ritmo. A los trece años ya realizaba películas personales, marcadas por la extrañeza de lo cotidiano. En 1939 se traslada de Nantes a París, donde quedará profundamente influenciado por el surrealismo, sobre todo por André Breton, Luis Buñuel y Max Ernst. Entre 1945 y 1955 realiza excelentes cortometrajes, entre otros: *Esquema de una identificación*, *Abierto por inventario*, y la genial serie *Visitas*, dedicadas al arte: Gauguin, van Gogh, Guernica, y el arte negro. Resnais contribuye a renovar definitivamente el cine francés, pues junto con Jean Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, Jacques Rivette, entre otros, dan lugar a la *nouvelle vague*, en la que se introduce el cine de autor –aunque Resnais siempre se llamó director, nunca autor–, que refina y enriquece el lenguaje cinematográfico, fijando siempre –con autoconocimiento, mirada crítica y originales montajes sin grandes escenarios– la inquietud por la condición humana en su desolación, arrojada en la opaca realidad.

** Cayrol (1911-2005) poeta francés, miembro de la academia Goncourt y activo participante de la revista *Tel quel*. Durante la ocupación alemana se enrola en la Resistencia, pero fue detenido y deportado al Campo de Mauthausen-Gusen en 1942. Allí, según la jerarquía imperante, fue incluido en la categoría N.N. (*Noche y Niebla*, es decir, prisioneros que debían desaparecer sin dejar rastro). Por su juventud y fortaleza fue condenado a trabajos más arduos, hasta el punto de desear la muerte por inanición, pero el “Doctor Gusen” le salva y le propicia un trabajo más descansado,

autor del texto *Noche y niebla*. El diálogo con el poeta, más el fuerte contraste entre las tomas a color y todo el material de archivo cuidadosamente seleccionado –en blanco y negro–, dan lugar a un dramatismo «seco y punzante», con lentos *travellings* que recorren los paisajes ahora desiertos de los distintos Campos que en su momento fueron sembrados por el horror de millones de muertos, Campos construidos y administrados con pleno sentido del orden y la organización, donde todo se recuperaba: las montañas de cabello para hacer tejidos, los huesos para producir abonos, la piel para hacer papel, la grasa para elaborar jabón... Campos de trabajo y muerte que apenas diez años antes habían sido descubiertos como los espacios infernales donde se ejecutó el más grande y sistemático delirio del hombre moderno.

Las ruinosas y plúmbeas imágenes actuales se funden con las del archivo de la infamia: los trenes, los crematorios, los barracones, los paisajes de cadáveres... Exigente trabajo de montaje que inevitablemente impone el vértigo a todo el equipo de grabación, no solo por el exceso (de lo real) de las imágenes, sino –como lo confiesa el mismo Resnais– por la inevitable «mala conciencia» que acompaña semejante inmersión. Rigurosa tarea, por tanto, de confrontar el arte con el dolor y con el exceso, de modo tal que fuera posible ir más allá de la denuncia, de la ilustración y de la explicación, y que en cambio se lograra elaborar y transmitir una reflexión inédita sobre la oscuridad de la condición humana, sobre lo real que retorna una y otra vez, y al servicio de lo cual se aprestan las ideologías y la técnica. Una reflexión sobre la precariedad e inconsistencia de los recursos simbólicos e imaginarios ante el poder ciego de lo real, que se manifiesta como la fuerza que empuja al ser humano a la destrucción, la exclusión y la aniquilación. En efecto, ante lo real, ninguna descripción es útil y ninguna imagen alcanza la dimensión en cuestión, apenas si logra rozarlo, de ahí que, como señala Didi-Huberman, cuando la imagen toca lo real, arde. Sin embargo, palabra e imagen son los únicos recursos de los que disponemos, y en ese sentido es preciso un compromiso, quizás a eso se denomina ética y estética.

.....
de modo que pueda escribir en los ratos libres. De allí, nacerá un gran volumen de poesía: *Alerte aux ombres* (1997). El poema “*Chant d’espoir*” será musicalizado por su compañero del campo, Remy Gillis, en 1944. Llama la atención que Cayrol se obsesiona con la figura de Lázaro, el que retorna de entre los muertos, tal como le sucede a él mismo.

Los textos de Cayrol conducen al espectador a través del campo de la muerte, ahora desierto:

La sangre se ha secado, las bocas han callado (...) Una hierba extraña cubre los senderos una vez pisados por los prisioneros. La corriente ya no circula por los cables eléctricos.

(...)

Un campo de concentración se construye como un estadio o un gran hotel: Con inversores, presupuestos, competencia y, sin duda, algún que otro soborno. (...) Los arquitectos diseñan tranquilamente las puertas destinadas a franquearse una sola vez. Mientras tanto, Gurger, un obrero alemán; Stern, un estudiante judío de Amsterdam; Schmulski, un comerciante de Cracovia y Annette, una estudiante de Burdeos, se ocupan de su vida cotidiana sin saber que, a 1000 kms. de sus casas, ya tienen una plaza asignada... Y llega el día en que sus bloques están terminados y lo único que falta son ellos.

(...)

Sin día ni noche. El hambre, la sed, la asfixia, la locura (...) entre la noche y la niebla (...) conducidos a los campos a punta de pistola, en medio de perros ladrando y proyectores deslumbrantes, con las llamas del crematorio a lo lejos, en una de aquellas escenas nocturnas que tanto gustaban a los nazis.

(...)

Al final, cada preso se parece al siguiente: Un cuerpo de edad indeterminada que muere con los ojos muy abiertos (Guion de Jean Cayrol; citado en G.R., 2011).

Para terminar advirtiéndonos el poeta, como también lo hace el artista y sobreviviente Zoran Music, que «No somos los últimos», la barbarie se acentúa, se sofisticada, se justifica, pero hacemos como si no tuviera nada que ver con nosotros, como si viniera de otro planeta, como si no la ejercieran seres igualmente humanos... Los campos, unos dinamitados por los nazis al término de la guerra, otros tomados por la maleza y la «hierba fiel», otros convertidos en museos y sitios turísticos como lo puede ser cualquier lugar... esos Campos, se convierten en una especie de modelo que se reedita muy rápidamente y en distintas latitudes en la segunda mitad del siglo xx. Así, para nombrar solo algunos de estos escenarios, en los años setenta, los Jemeres Rojos, en Camboya, quieren borrar el pasado y empezar de cero, y ello conduce a la aniquilación –mediante trabajo y hambre– de buena parte de la población; en Ruanda, en los años noventa, la hegemonía Hutu lleva a cabo el exterminio de la población Tutsi; y en los Balcanes, en los mismos años noventa, se produce, de

nuevo, una limpieza étnica. Se trata de acontecimientos en los que el sentido de humanidad y la eticidad correspondiente ceden de modo extremo hasta alcanzar una especie de grado cero; pero también, a propósito de esos no tan nuevos Campos, retornan una vez más en el arte, la literatura, el pensamiento, la poesía, el cine y la fotografía, preguntas tales como: ¿Cuánto aguanta un cuerpo? ¿Cómo extraer y transmitir belleza y dignidad de lo macabro y del absurdo infinito, restableciendo así lo que H. Arendt denomina parcelas de humanidad? ¿Cuánto poder aniquilante alcanza un prejuicio y una ideología? ¿Si los capos, los oficiales y demás verdugos se presentan en los juicios –cuando los hay– como «no responsables», entonces, insiste Cayrol, «quién es responsable»? ¿Cómo logran los supervivientes subjetivar lo que el horror de lo real les arrebató? ¿Cómo se soporta el dolor y la locura por la pérdida no solo de los seres queridos sino también de la cotidianidad y de la intimidad?

Cabe pues el desolado e inquietante cierre de *Noche y niebla*, donde Resnais nos confronta, a la vez, con las ruinas de los campos tomadas por las hierbas afanosas y nuevamente con la voz de Cayrol, el poeta sobreviviente:

La guerra duerme con un ojo siempre abierto (...) ¿Quién de nosotros vigila desde esta extraña atalaya para advertir de la llegada de nuevos verdugos? ¿Son sus caras de verdad diferentes a las nuestras? (...) Examinamos esas ruinas como si el viejo monstruo yaciese bajo los escombros. Pretendemos llenarnos de nuevas esperanzas como si las imágenes se alejaran en el pasado, como si estuviésemos curados de una vez por todas de la peste de los campos de concentración, como si de verdad creyésemos que todo esto ocurrió solo en una época y en un solo país.

Y pasamos por alto las cosas que nos rodean. Y no escuchamos el grito sin fin (Guion de Jean Cayrol; citado en G.R., 2011).

Quizá una de las cuestiones más inquietantes en *Noche y niebla* es la manera como Resnais procede ante las imágenes de los campos, imágenes de un tiempo que no cabe en la cronología, de un tiempo de la memoria ante el cual no sabemos muy bien cómo orientarnos. Por eso, si la imagen, es «ceniza mezclada de varios braseros, más o menos calientes» (Didi-Huberman, 2013), entonces, en su montaje, Resnais logra desplazar la pregunta que urge por establecer un culpable

último, y en su lugar plantea preguntas por la especie humana. En ese sentido, respeta profundamente a los sobrevivientes –como Cayrol, Antelme, Levi, Music, entre tantísimos otros– que retornan reducidos a escombros humanos, y aún así logran mostrar –en la palabra y en la imagen– que pese al horror vivido es posible conservar «la facultad de no acusar a nadie, excepto a los gobiernos que están de paso en la historia de los pueblos», tal como reconoce Marguerite Duras a propósito de la obra de Robert Antelme, *La especie humana*. Así las cosas, Resnais y Cayrol muestran en *Noche y niebla* que, tras la experiencia de los campos, asumir lo real del duelo no es colectivizable ni se facilita ni depende de hallar un responsable... Más bien, el arduo acto del duelo acontece en otro ámbito distinto al de la justicia, en el espacio de la creación-subjetivación: hacer algo en torno a la muerte, un ritual tal vez, una obra.

2 «¿La furia contra quién?»

Ya en 1958, el lúcido y comprometido Alain Resnais, se haya en la situación de hacer algo distinto a la denuncia –por encargo de Argos Films– con el horror de Hiroshima. Al director no se le ocurre nada. Al respecto, ya todo parece haber sido dicho, fotografiado, repudiado: todos los documentales parecían agotar el asunto, sin embargo, para Resnais, seguía siendo «imposible» hablar de Hiroshima. Primero, considera encargarle el guion a Simone de Beauvoir o a Françoise Sagan, pero las descarta y felizmente opta por la ya destacada periodista y escritora Marguerite Duras (1914-1996). Para Resnais, la película será una reelaboración –literaria a juicio de Jean Luc Godard– en torno a lo real de horror, en el cual ya había buceado tres años antes en *Noche y niebla*; y para Duras, será una reelaboración del horror –no menos real– de la espera, en el cual estuvo abismada cuando su esposo Robert Antelme fue deportado al Campo de Concentración en 1944. En el límite de la cordura, Duras plasmaba en su diario todos los matices –en medio de la espera sin término– del dolor, la rabia, la desesperanza, el odio, la ausencia de sí misma, el silencio, la indiferencia, la imaginación desatada hasta la alucinación. Su estado anímico se exagera sin término en un extenuante ir y venir del pensamiento y la fantasía, en medio de lo cual *Robert está vivo-está muerto-agoniza de sed y de hambre-yace por días al borde de la carretera y nadie lo ve...* pero también sucede que Duras experimenta accesos de esperanza ciega sin nada que la justifique... De todo ello nos enteramos gracias a sus libros *El dolor* y *Cuadernos de la guerra*.

En el guion –o mejor será decir el poema– de *Hiroshima mon amour*,^{*} Duras libera el decir de lo otro del tiempo y de lo otro del pensamiento –allende el poder–. Hiroshima surge como el lugar por excelencia donde no puede ya existir el artificio, y donde se abre un terreno común, desértico, para el encuentro azaroso entre dos seres que no podían estar más alejados en todo sentido: político, económico, cultural, filosófico. Pero, el hecho de estar allí, es determinante no solo para que la historia de cada uno sea más importante que la de Hiroshima –que no se trate por tanto de un documental–, sino también para que «los datos universales del amor, el erotismo y la desdicha [aparezcan] bajo una luz implacable» (Duras, 1984, p. 8).

Se trata pues de la aventura amorosa de dos seres anónimos y felizmente casados cada uno. Ella, francesa, de 30 años, que está terminando allí su trabajo en una película sobre la paz, donde hace el papel de enfermera. Él, un culto japonés, arquitecto de oficio, que además hace política y habla perfectamente el francés, por aquello de querer saber sobre la Revolución francesa... Ella dice saber todo y haberlo visto todo acerca de Hiroshima: los diarios, los noticieros, el hospital, el Museo, «el hierro retorcido y vulnerable como la carne», las piedras derretidas y las «cabelleras anónimas», la Plaza de la Paz calcinada a 10000 grados, los sobrevivientes, la reconstrucción... los turistas que lloran para soportar el espectáculo abominable, que salen entristecidos del Museo para no perder la razón... Ella sabe y ha visto todo eso, y algo más: «*Hiroshima reconstruido. Vulgaridad*» (Duras, 1984, p. 17). Enfatiza: todo esto «no me lo he inventado», esto «se repetirá», por más que los monumentos, los desfiles y las manifestaciones sean «ocasiones buenas para hacer pensar». Pero, a cada tanto, él le replica impasible que ella no ha visto nada, ni sabe nada de Hiroshima, ella lo ha inventado todo.

.....
* Aunque fue proyectado como cortometraje terminó siendo el primer largometraje dirigido por Resnais, y el primer guion de Duras, tras el cual ella escribirá muchos otros: *Moderato cantabile* (Dir. Peter Brook, 1960). *Le Marin de Gibraltar* (Dir. Tony Richardson, 1967). *Dix heures et demie du soir en été* (Dir. Jules Dassin, 1967). *En rachâchant* (Dir. Jean-Marie Straub, Danièle Huillet, 1982). A partir del cuento *Ah Ernest* (1971). *La Maladie de la mort* (Dir. Peter Handke, 1985). *L'Amant* (Dir. Jean-Jacques Annaud, 1992). Como sabemos, en parte por la inconformidad que le generaban a Duras las adaptaciones que se hacían de sus guiones, pero sobre todo por la gran pasión que le producía el cine, decide adaptar ella misma sus relatos para la gran pantalla, dándose a conocer en 1975 como directora con la magistral *India song*, luego vendrán *La música*, *El camión*, *La mujer del Ganges*, etc.

Cada uno encarna una memoria intraducible a la del otro, son naufragos de dos mareas lejanas: Hiroshima y Nevers de Francia. En cada caso, «los acontecimientos no se suceden simplemente, no tienen meramente un curso cronológico, sino que sin cesar se reestructuran según su pertenencia a tal o cual capa de pasado...» (Deleuze, 1987, p. 163).^{*} Como en el amor, ella tiene la ilusión, ante Hiroshima, de que jamás olvidará; y como él, ella también conoce el olvido, ha luchado contra él, también *ha olvidado su dolor fundamental*.

Pero el propio pasado, convulso, doloroso y soterrado –del cual ella no habla, mientras que sostiene que acerca de Hiroshima lo sabe todo y lo ha visto todo– retorna cuando menos lo espera: mientras observa cómo duerme el japonés, de repente, la mano de él es también la mano de su primer amante que agoniza lentamente en el jardín del muelle de Nevers, la mano de aquel enemigo de Francia del que ella bebió su sangre. De repente, en ese instante, el desastre de una joven mujer rapada en Nevers y el desastre de Hiroshima colisionan; y ella que sabía todo de Hiroshima, enfrenta ahora su propia y oculta catástrofe: ¿cómo fue que enloqueció de rabia y de dolor en un frío sótano en Nevers? ¿Cómo soportó semejante exceso? ¿Cómo paulatinamente se tragó el dolor de seguir viviendo, mientras su amante seguía igual de muerto? ¿Qué es entonces lo insostenible de su duelo, acaso el horror del olvido inevitable, puesto que algo en uno –porfiado en sobrevivir, en respirar– evita acumular pensamientos sobre el dolor?

Con la adaptación de este guion, uno de los textos más bellos de Duras, una auténtica «escritura del desastre»,^{**} Alain Resnais se confirma no tanto como cineasta –pues ya era uno de los más prometedores de la Nouvelle vague–, sino como «sismógrafo», pues logra captar el acontecimiento terrible y definitorio de la modernidad, a saber: en el cine –como en la literatura y en el arte– había que «contar con un personaje de

.....
* A juicio de Joël Magny (1998), comentado por Deleuze, con este guion, Duras altera radicalmente la concepción de flash-back, ya no se trata de traer a la memoria los eventos del pasado en cuanto pruebas que explican cómo se ha llegado hasta el presente, sino que se trata de hacer cohabitar el pasado y el presente en una misma imagen, donde el pretérito toma la consistencia del ahora.

** En efecto, *Hiroshima mon amour* dialoga con la escritura abisal de Jean Cayrol en *Noche y niebla*; con Maurice Blanchot en *El instante de mi muerte*, *La locura del día*, *La espera el olvido*, *La escritura del desastre*; con Primo Levi y su trilogía a la que pertenece *Si esto es un hombre*; y, por supuesto, con Robert Antelme: *La especie humana*.

más: la especie humana. Pero este personaje acababa de ser negado (Campos de Concentración), disminuido (la tortura) y el cine tradicional era incapaz de “traducir” eso. Había que encontrar una forma» (Daney, 2004, p. 182). Y la forma la encuentra a través de Marguerite Duras,^{***} con quien se sigue «interesando en los estados-límite de la especie. En la tabula rasa, en el retorno al cero, en la supervivencia, la amnesia, el lavado de cerebro y la educación relleno. En esos estados-límite no puede ya haber singularidad: el desastre es anónimo; el individuo, el personaje, desaparecen» (Daney, 2014, p. 182).

Estados límite como el de la joven loca en Nevers, en esa ciudad que ahora le da miedo y le hace daño, a la que nunca regresó. Pero, pregunta él:

¿Cómo era tu locura en Nevers?

ELLA. — La locura es como la comprensión, ¿sabes? No se la puede explicar. Exactamente como la comprensión. Se te viene encima, te llena y entonces se la entiende. Pero cuando le abandona a uno, ya no se la puede entender en absoluto. (...)

ÉL. — ¿Cuándo se te pasó, a ti, la locura? En voz muy baja, tal como debería decirse:

ELLA. — Poco a poco, se fue pasando. Y luego, cuando tuve hijos..., qué remedio (Duras, 1984, pp. 26-7).

Locura de dolor, acrecentado por la doble violencia del silencio: defensivo y ofensivo. Duelo entonces a la espera de una palabra, a la espera de ser nombrado o inscrito, espantosa forma de socavar la humanidad, en tanto se erradica lo que Jean Allouch denomina la «función social del duelo», en este caso por rechazo al contacto con ella a raíz de la deshonra de todo un pueblo. La joven rapada^{****} y encerrada en un pequeño

.....
*** En las entrevistas con Leopoldina Pallota della Torre, Duras comenta que le dio las «indicaciones y las ideas» a Resnais, y «él me siguió, me secundó. Godard fue uno de los primeros en notar que la película, y eso es algo que se nota de inmediato, es ante todo una película mía» (Duras, 2014, p. 164). Ciertamente, Godard afirmó: «Comencemos por decir que es literatura», y más adelante enfatiza: «Hay algo no de inmoral, sino de amoral en mostrar así el amor o el horror con los mismos primeros planos. Es quizá ahí donde Resnais es verdaderamente moderno» (citado en Duras, 2014, nota 16, pp. 164-5).

**** Son jóvenes, — «son héroes sin imaginación. Me cortan el pelo al rape, con mucho cuidado. Creen que es su deber rapar bien a las mujeres. — ¿Te da vergüenza? — No. Tú estás muerto. Estoy demasiado ocupada con sufrir» (Duras, 41). Durante, por las noches, la madre lleva a la joven del sótano al jardín y le “mira la cabeza con atención. Aún no se atreve a acercárseme”.

sótano, frío y salitre, y en ese lugar, le dice ella a su amante japonés, hasta «las manos son inútiles. Arañan. Se desuellan contra las paredes... hasta que sale sangre... es lo único que se le ocurre a uno hacer para aliviarse... y también para recordar...» (Duras, 1984, p. 38). Amordazada por su duelo inconmensurable y por el desprecio y la condena por parte de los otros –el primero, el padre, que prefiere darla por muerta–.^{*} Locura de dolor o, literalmente, loca de amor, esa es la circunstancia de esta joven, pues simultáneamente se ve despojada de su ser amado, expuesta en su condición de amante de un enemigo del pueblo y sometida públicamente al ultraje y la sanción. Inevitable el desfallecimiento de lo simbólico, el aturdimiento. «Y sin embargo te llamo. Incluso muerto. Luego, un día, de pronto, grito, grito muy fuerte, como si estuviera sorda» (Duras, 1984, p. 38). Grito-promesa de no gritar más-silencio-miedo... Llega su cumpleaños número veinte, «después, ya no sé nada». Así pasa mucho tiempo, «la eternidad».

Y así, durante meses, rapada para el mundo, evadida, enclaustrada física y anímicamente, la joven de Nevers, recuerda ahora en Hiroshima lo que decían los otros: «No podemos hacer nada por ella, esperar que el dolor tome en ella una forma razonable y decente» (Duras, 1984, p. 57). Hasta que un día, de repente, parece recobrar la sensatez, y su madre le «anuncia» que tiene que marcharse a París en medio de la noche. La gran ciudad parece diluir el espanto que la joven lleva impreso, por más que ahora sea razonable y por más que su cabello esté más decente. Aquí, su duelo se traslapa aún en medio del nuevo horror que hace trepidar al mundo: Hiroshima en todos los medios, en todos los periódicos.

Referencias

- Daney, Serge. (2004). Alain Resnais y la escritura del desastre. En *Cine, arte del presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Deleuze, Gilles. (1996). *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, Gilles. (1987). *La imagen-tiempo, Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman, Georges (2015). Arde la imagen. En *Falenas, Ensayos sobre la aparición 2*. Cantabria: Shangrila.
- Duras, Marguerite. (1984). *Hiroshima mon amour*. Barcelona: Seix Barral.
- Duras, Marguerite. (2010). *India Song*. La música. Buenos Aires: Cuenco de plata.
- Duras, Marguerite. (2010). *Los cuadernos de la guerra*. Madrid: Siruela.
- Duras, Marguerite. (2014). *La pasión suspendida, Entrevistas con Leopoldina Pallota della Torre*. Buenos Aires: Paidós.
- Duras, Marguerite. (1985). *El dolor*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Guionista reflexiva. (2011). *Noche Y Niebla: El Grito Sin Fin*. [Mensaje en un blog]. Recuperado de <http://reflexionesdeguionista.blogspot.com.co/2011/01/noche-y-niebla-el-grito-sin-fin.html#ixzz3jhCU82JG>
- VV. AA (2014). Marguerite Duras, Movimientos del deseo. Monográfico de la revista *Shangrila Derivas y ficciones aparte*, 20-21. Santander: Cantabria.

* «Qué dolor en el corazón. Es de locura... Se canta la Marsellesa por toda la ciudad. Cae el día. Mi amor muerto es un enemigo de Francia. Alguien dice que hay que pasearla por la ciudad. La farmacia de mi padre está cerrada por culpa de la deshonra. Estoy sola. Los hay que se ríen. De noche, vuelvo a casa» (Duras, 1984, 41).