

**Clichés románticos en Hiroshima Mon Amour:**

**Un análisis de *Ella* y *Él***

Nicole Emily Cruz Roa

Universidad de La Sabana

2019

**Notas del autor**

Nicole Emily Cruz Roa es estudiante del pregrado en Comunicación Audiovisual y Multimedios de la Facultad de Comunicación, Universidad de La Sabana.

Esta investigación monográfica se realizó a manera de proyecto de grado, bajo la asesoría y valiosa ayuda del docente catedrático Dedtmar Garcés.

Contacto: [nicolecro@unisabana.edu.co](mailto:nicolecro@unisabana.edu.co)

## Resumen

El presente trabajo es un relectura crítica del amor romántico representado en el filme *Hiroshima Mon Amour*. La finalidad de este examen es poner en duda el “carácter novedoso” del modelo romántico de la obra pues, a pesar de que se erigió como parte de una vanguardia cinematográfica, hace uso de elementos del típico modelo romántico hollywoodense.

Para alcanzar este objetivo acudo a la metodología de análisis de personajes propuesta por José Patricio Pérez, junto con la taxonomía del género romántico ideada por Steve Neale. De igual manera, las propuestas de Lapsley y Westlake, Eva Illouz, Marilyn Yalom y Susan Buck-Morss me permiten identificar las formas de inequidad entre personajes, así como otras contradicciones en el filme.

*Palabras clave:* romance, estereotipo, Hollywood, Nueva Ola Francesa.

## Abstract

This dissertation re-examines the romantic model represented in *Hiroshima Mon Amour*, aiming to question the innovation that the movie claims for its romantic model, since, even though it was considered part of an irreverent avant-garde movement, it uses Hollywood’s archetypical romance model.

To achieve this, I use the character analysis methodology proposed by José Patricio Perez, along with the romance taxonomy effected by Steve Neale. Additionally, the proposals of Lapsley and Westlake, Eva Illouz, Marilyn Yalom and Susan Buck-Morss allowed me to reveal inequalities between both characters as well as other contradictions within the movie.

*Key words:* romance, stereotype, Hollywood, French New Wave.

## Índice de contenido

<b>Objetivos.....</b>	<b>5</b>
<b>Pregunta Investigativa .....</b>	<b>5</b>
<b>Justificación.....</b>	<b>6</b>
<b>Estado del Arte .....</b>	<b>8</b>
<b>Marco Teórico.....</b>	<b>14</b>
<b>Hipótesis .....</b>	<b>32</b>
<b>Metodología.....</b>	<b>33</b>
<b>Un análisis de Ella y Él.....</b>	<b>34</b>
<b>Ella (Emanuelle Riva). .....</b>	<b>35</b>
<b>Él (Eiji Okada).....</b>	<b>49</b>
<b>Un apropiado romance hollywoodense... en la zona cero .....</b>	<b>54</b>
<b>Primacía de la mujer sobre el hombre. ....</b>	<b>54</b>
<b>Primacía del hombre sobre la mujer. ....</b>	<b>57</b>
<b>Valores tradicionales de romance. ....</b>	<b>61</b>
<b>Otras formas de inequidad entre personajes .....</b>	<b>65</b>
<b>Personajes de consumo, bienes y placer .....</b>	<b>66</b>
<b>Fantasmagorías en la construcción de personajes.....</b>	<b>69</b>
<b>Conclusiones.....</b>	<b>73</b>
<b>Anotaciones .....</b>	<b>76</b>
<b>Referencias bibliográficas.....</b>	<b>80</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>81</b>

### **El fraude romántico en Hiroshima Mon Amour**

“Él: Dime...cosas como... esta ¿te pasan a menudo?

Ella: No muy seguido... pero me pasan. Tengo una debilidad por los hombres. (Pausa).

Tengo una moralidad dudosa, sabes. (Se ríe).” (Duras, 1960, p.35).

*Hiroshima Mon Amour* relata la historia de una actriz francesa que, estando en Hiroshima por motivos laborales, se enamora de un japonés. A pesar de que ambos personajes están “felizmente casados”, se envuelven en un adulterio que parece especialmente nocivo para la protagonista, quien posee amplia experiencia en la infidelidad conyugal. El japonés evoca en ella la imagen de un hombre alemán: su primer amante y compañero sexual, y cuya muerte y ausencia causó en la protagonista un fuerte dolor. Ante esto, la noche servirá como espacio para la terapia y el exorcismo femenino; la mujer se enfrenta al regreso de su pasado, y a la presente separación de su amante japonés.

Este filme posee, innegablemente, varios elementos innovadores: dentro de estos están el montaje, la inclinación del director hacia los diálogos y la intensidad que caracteriza la relación entre los personajes. También, se reconoce el filme por su interés en tratar de una forma distinta un conflicto histórico: *la Segunda Guerra mundial y las consecuencias de la bomba atómica en Hiroshima*, razón por la cual cualquier intento de analizarlo hace necesario reparar en una indagación compleja y extensa en torno a la memoria y la guerra. Creo que, en el filme, estos componentes innovadores tienen un vínculo ético con el romance y, en ese sentido, ¿por qué no examinar este ingrediente, a pesar de haber sido ignorado en varios análisis?

Este vínculo debe ser examinado en detalle, en tanto que el enamoramiento de los personajes — un tema tan importante en la vida e interacción humana— semeja y a la vez revela un patrón en la representación filmica de relaciones románticas “más contemporáneas”. Aunque algunos espectadores y críticos se han empeñado en desmentir las tramas románticas de Hollywood, al mismo tiempo y de manera incoherente, han idealizado otras figuras románticas que, revisadas con minucia, no distan mucho de los modelos convencionales.

¿En qué consisten los modelos convencionales? ¿Cómo se alimenta *Hiroshima Mon Amour* de estos modelos? ¿Cómo su participación de estos modelos hace que el filme contradiga su propia ideología? Estas cuestiones son las que abren camino al presente trabajo, y la respuesta a las mismas comprueba la urgencia de repensar críticamente la representación de las relaciones amorosas en el medio cinematográfico.

## **Objetivos**

La meta de este trabajo es demostrar cómo la relación romántica retratada en la película *Hiroshima Mon Amour* se sirve de los modelos tradicionales de romance cinematográfico. De forma más específica, busco identificar momentos en los cuales, prolongando asimetrías entre los amantes, se brindan privilegios a uno sobre otro; de esta forma, procuro establecer una nueva posibilidad de análisis frente a los estudios tradicionales que ya se han hecho de la película.

## **Pregunta Investigativa**

La pregunta que resuelve este texto es ¿cuáles son los elementos característicos del romance hollywoodense que apropia el filme *Hiroshima Mon Amour*? Para resolver esta inquietud es necesario recordar qué propone el modelo romántico de Hollywood y cuál es su fundamento;

sólo así se revelará el modo en el cual la película no resulta tan revolucionaria, al menos en este aspecto.

### **Justificación**

Creo que la representación del romance en esta película tiene igual relevancia que la representación de otros temas como la memoria, el olvido o las cuestiones epistemológicas que han sido señaladas por varios autores. A pesar de que Resnais fue contratado para realizar un documental, su decisión de acudir a Marguerite Duras para escribir el guion evidencia su intención de acercarse al romance, imprimiendo al film el tinte novelístico propio de la escritora:

Esta es una de las principales metas de la película: Apartarnos de describir el horror con horror, dado que esto ya lo han hecho los mismos japoneses, y hacer que este horror se levante de sus cenizas, *incorporándolo en un amor que será necesariamente especial y maravilloso*. (Duras, 1960, p.9).

Si bien este romance se ha atendido en algunos pocos textos, estos resultan insuficientes por tres motivos principales. En primera instancia, ignoran los clichés planteados en el filme y retratan a la protagonista como “una heroína que evade la institución matrimonial”, sin embargo, tal representación prolonga la estereotípica maniobra de transgresión social.

Luego, otra razón por la que estos análisis se quedan cortos es que abordan el romance en el filme de forma superficial, limitándose a un acercamiento general e ignorando el significado de escenas o diálogos concretos. También, estos análisis se sirven vagamente de los componentes visuales sin reparar en las implicaciones que los mismos pueden tener.

Finalmente, otro motivo por el que es necesario complementar los textos existentes es que estos limitan la relación romántica entre los protagonistas a un papel secundario respecto a los discursos sobre la memoria o algunos problemas epistemológicos.

Vista como parte de la Nueva Ola Francesa —un conjunto de películas reconocidas por su innovación— *Hiroshima Mon Amour* podría resultar hasta incoherente, dado que en lugar de deshacer el modelo romántico hollywoodense, se adhiere a él: recae en la inequidad entre sexos, los clichés de sufrimiento y la naturalización del dolor en la relación amorosa, así como la primacía de occidente sobre oriente —evidente en la relación entre los protagonistas—, todos valores característicos del romance cinematográfico norteamericano.

Este texto no se centrará en los efectos del cine en el espectador, no obstante, cabe reconocer que desde la primera década del siglo XX el cine se erigió como una fuente de aprendizaje y como referente de lo romántico. A partir de una investigación realizada en los años 30, Herbert Blumer (1933) identificó que los jóvenes creían y ahnelaban la experiencia amorosa retratada en las películas. Este imaginario tuvo desde sus inicios un fundamento quimérico:

La novedad de los medios masivos como la publicidad y el cine consistía en aportarles a las imágenes de la felicidad, el amor y el consumo un halo de fantasía acompañado por un fuerte enfoque realista. De este modo las películas y las publicidades entran a ocupar una posición central en los ensueños colectivos. (Illouz, 2009, p.72).

Reconociendo la dimensión pedagógica del cine, y la forma en la que el modelo reproducido por el cine comercial condiciona al espectador, es posible afirmar que la tarea del cine de vanguardia —dada su vocación insurgente— es proponer una alternativa más “abierta” para las relaciones amorosas. Entonces, resulta pertinente revisitar esta obra cinematográfica, catalogada como “cine de vanguardia”, para ver de qué modo participa en la prolongación de modelos románticos que pueden considerarse “conservadores”.

Aunque este seguramente no es el único film dentro de la Nueva Ola Francesa que reproduce el modelo romántico de Hollywood, el análisis de esta película en particular es pertinente por tres motivos:

Primero, porque no sólo fue parte de la Nueva Ola Francesa, sino que fue *insignia* de este movimiento, reconocido por su inconformidad y rebelión hacia lo tradicional. Segundo, porque plantea una relación romántica que *vence múltiples barreras*: geográficas, lingüísticas y personales; tercero, por la importancia de la tragedia atómica que sustenta y se asoma de vez en cuando en la historia de amor. Este texto demostrará cómo los anteriores motivos se quedan cortos a la hora de revolucionar un modelo de amor romántico —como parecen haberlo deseado Resnais y Duras— y, por el contrario, lo alinean con el estilo hollywoodense.

### **Estado del Arte**

Aunque los textos referentes al romance en el cine abundan y se encuentran fácilmente, no es mucho lo que se ha escrito de *Hiroshima Mon Amour* como un representante de este género. Esto se debe, en mayor parte, a que los análisis hechos sobre esta película se han inclinado por la memoria colectiva e individual, por el tratamiento del tiempo o por algunos problemas epistemológicos. Aún así, autores como Janis L. Pallister o Rosamund Davies se sirven de la obra y leen su componente romántico como se verá a continuación.

En primer lugar, Janis L. Pallister (1986) asevera que el *Eros* y el *Thanatos* freudianos son los principios que fundamentan la trama del filme. Para ella, estos principios se evidencian en la relación conflictiva que lleva la protagonista con su pasado y con su amante, y están representados simbólicamente en algunos objetos del relato obra. Así, Pallister (1986) establece que el romance



adúltero en el que *Ella* participa puede identificarse como *Eros* en tanto deseo sexual, pero también como *Thanatos*, por su capacidad destructiva.

En palabras de Pallister (1986), este es un amor utópico porque desafía tanto normas sociales, como el pasado del personaje femenino. Así, este tinte utópico dota la historia de universalidad, pues las dificultades y prohibiciones que condicionan a los protagonistas se asemejan a las de muchas otras historias de amor. La autora considera que, aunque los protagonistas se esfuerzan por sobrellevar algunas dificultades para dar paso al *Eros*, el *Thanatos* domina la narrativa y se impone sobre todo indicio de vida. De esta manera, Pallister (1986) establece que el conocimiento de la tragedia atómica es netamente secundario, en el caso de la protagonista.

Al conectar la historia de la francesa con el bombardeo, Pallister (1986) da cuenta del carácter trágico de la película; este carácter permite la formulación de un amor imposible, ideal y arquetípico, pues resulta más factible que el espectador se identifique con víctimas, que con personajes que no han tenido ninguna dificultad para construir su relación.

Si bien esta lectura facilita la asociación entre el romance *Ella-Él* y los romances propuestos en los filmes de Hollywood, la escritora provee una definición muy limitada de los términos freudianos. Para Pallister (1986) el *Eros* tiene una connotación positiva y denota el amor propio y el deseo sexual *de la protagonista*; el *Thanatos*, igualmente, prioriza el sufrimiento y la experiencia personal. El problema con ambas definiciones es que se concentran en el “yo”, restando importancia a la experiencia del *otro* participante de la relación romántica: amor a *mí* mismo y a *mis* necesidades sexuales. Así se encubre el egoísmo con positividad, cayendo en un esquema romántico inequitativo.

Para Pallister (1986), *Ella* evidencia estos principios desde el inicio, puesto que es un personaje que sufre dominada por el *Thanatos*. Esta lectura se queda corta en su evaluación del rol del hombre: ¿acaso no es debido a la muerte *de un hombre* que la domina el *Thanatos*? De la misma manera, es *otro hombre* quien detona la reactivación del *Eros* entendido como vida y como sexualidad activa. En mi opinión, el *Eros* y el *Thanatos* están encarnados por los personajes masculinos del filme y sus manifestaciones no se limitan a la protagonista y su estado emocional.

Si, para la autora, tanto el *Eros* como el *Thanatos* son impetuosos, la protagonista es relegada al rol de *víctima*. Al hacer esta consideración, Pallister subestima la capacidad de decisión del personaje, subalternizando el rol femenino: *Ella* no es una hoja que se deja llevar de un lado a otro por el viento, más bien, es un agente que *piensa* y *actúa* para construir la relación romántica. El carácter trágico se origina en las acciones pasadas de la protagonista y en sus presentes decisiones, no sólo en el acontecimiento nuclear en Hiroshima.

En un segundo texto, Vincent Grégoire (2018) examina la relevancia que Marguerite Duras dio al elemento adúltero en la historia pues, para él, la escritora anticipó la revolución sexual de los años 60 y utilizó a Riva como su musa revolucionaria e independiente. Así, para el autor el adulterio revela una inconformidad de ambos protagonistas, que afirman ser felices pero en realidad no lo son (Grégoire, 2018). Por este motivo, la película estaría promoviendo una “nueva moralidad”, la cual Grégoire (2018) caracteriza como un amor apasionado y entregado, que puede pasar por encima de algunos compromisos y paradigmas sobre la sexualidad para probarse fuerte.

Grégoire (2018) plantea una pregunta que servirá a nuestro propósito: ¿es el adulterio un instrumento para “hacer más creíble” el relato? En este sentido, ¿puede el espectador *identificarse* con la relación entre protagonistas gracias a que es una relación prohibida? De ser así, el adulterio

prolonga el paradigma de un amor prohibido y de la separación inevitable de los amantes, dando pie a un romance al estilo hollywoodense. En adición, aunque Grégoire (2018) da por sentado que *Ella* es una mujer icónica e independiente por su atrevimiento de “desafiar la tradición matrimonial”, la protagonista es en realidad dependiente de un rol masculino, el cual da sentido a su pasado y presente.

El autor asegura que el adulterio tiene sentido porque tanto *Ella* como *Él* están insatisfechos con su relación conyugal (Grégoire, 2018). En mi opinión, esa insatisfacción también es producto de una cultura alienada por el consumo, cultura que depende de la “oferta” que encarna la imagen de una relación fugaz. Así, este trabajo evaluará la “nueva moralidad” que postula Grégoire (2018) en términos de *bienestar, consumo y placer*.

Opuesto a los textos previos, Martin J. Medhurst (1982) asegura que abordar el filme por su romance o por la memoria colectiva es inútil, y prefiere inclinarse por la representación de problemas epistemológicos. Para el autor, el argumento central de la obra de Resnais es que el hombre crea símbolos para fundamentar su realidad (Medhurst, 1982). Así, afirma que el hombre tiende a adherirse a la realidad, y sólo consigue extraer fragmentos de la misma por medio del arte; entonces, el arte termina falsificando la realidad, y se hace pasar por ella (Medhurst, 1982). De esta manera, la historia romántica sería un mero accesorio frente al mensaje sobre el paso del tiempo y lo que Medhurst (1982) denomina habilidades perceptuales y comunicativas del hombre.

La interpretación de Medhurst (1982) innova al conjugar la película finalizada con la cosmovisión resnaisiana. Aún así, ejemplifica lo que muchos autores han hecho en sus lecturas del film, pues excluye la posibilidad de analizar el romance y le resta importancia. Tanto Duras como Resnais enfatizaron siempre su intención de evitar un mero documental y, más bien, se esforzaron

en la creación de una historia de amor de carácter universal. El romance en la película no puede tener importancia secundaria, dado que esta obra se basó en y se adaptó a este tradicional género cinematográfico: *si el romance realmente no importara, la historia podría haberse contado como comedia o terror, pero no fue contada así.*

Frente a la idea de que el romance no es el punto focal en la narrativa, Rosamund Davies (2010) reafirma que tanto director como guionista se alejaron intencionalmente de una realización meramente documental para dar vida a la relación amorosa. De la misma manera, la autora considera que la memoria, el tiempo y lo epistemológico sostienen roles importantes en la narrativa; sobre esto señala que la bomba de Hiroshima fue para los personajes “únicamente una experiencia de segunda mano” (Davies, 2010, p.151).

En su texto, Davies (2010) plantea que como el conocimiento de los personajes respecto a la realidad se ve limitado, la memoria y el tiempo se tornan *irrepresentables*; en palabras de Duras: “es imposible hablar de Hiroshima. Lo único que se puede hacer es hablar de la *imposibilidad de hablar de Hiroshima*” (Duras, 1966, p.9).

Según Davies (2010), el japonés es un terapeuta que permite el desahogo de la mujer francesa, pues es él quien escucha las tormentosas anécdotas concernientes al alemán; y en esta especie de sesión terapéutica la mujer evidencia que sufrió un trauma similar a los que cualquier persona podría padecer en la vida real. De acuerdo con Pingaud (1960) “su amante japonés toma el rol de psicoanalista y la ayuda a que, finalmente, pueda contar en su totalidad su aventura con un soldado alemán” (Davies, 2010, p.151).

Siguiendo la lectura de Davies (2010), las estrategias que Duras usa para dar fuerza al romance son la *oposición*, la *repetición* y la *yuxtaposición*. Un ejemplo de *repetición* se evidencia

en el discurso inicial de los personajes: ante la afirmación de la francesa, el japonés niega, reiteradamente, con palabras repetidas<sup>1</sup>.

La propuesta de Davies atiende acertadamente los elementos audiovisuales que sustentan lo romántico en la película. Empero, la escritora ignora el origen de los conceptos de romance difundidos en el filme, dejando de lado el discurso político que se hace a través de la relación romántica entre protagonistas.

Por último, la relación entre los sexos dentro de la Nueva Ola es abordada, según Arnau Vilaró (2016), por Serge Daney (1998) de la siguiente forma:

La Nouvelle Vague [...] asumió la carga de algo totalmente distinto: un hombre y una mujer, la guerra de los sexos y una eventual resolución de esa guerra. En eso se invirtió toda la energía artística y creadora, entre 1960 y 1980. Había que cambiar el cine del ideal, es decir el cine masculino (solo los hombres tienen ideales), por un cine que dejara aparecer a las mujeres. (Vilaró, 2016, p.224).

Para Arnau Vilaró (2016) esta nueva interacción entre sexos se demuestra en el recuerdo y el acceso al pasado. De la misma manera, dentro de esta interacción, el contacto entre los cuerpos de los enamorados hace posible el intercambio de valor en la relación de los protagonistas.

A la luz de estos textos se revela la necesidad de profundizar en el romance propuesto en esta película, identificando la *satisfacción* como “meta” de los personajes. Esta meta guiará las acciones y decisiones de los personajes, determinando el dominio del *Eros* o el *Thanatos*. Entonces, la satisfacción es la base de la interacción entre sexos y de la relación romántica, por lo que se hace necesario identificar cómo los personajes alcanzan la satisfacción.

En principio, el adulterio —a diferencia del matrimonio— parece responder esta demanda, no obstante, se debe cuestionar la originalidad de esta solución a la luz del romance hollywoodense, teniendo en mente que para Resnais esto termina “falsificando la realidad, haciéndose pasar por ella” (Medhurst, 1982).

### **Marco Teórico**

¿De qué herramientas podemos servirnos para hacer frente a las carencias de los textos antes vistos?.

En su *Introducción a la sociología del amor*, la socióloga Eva Illouz (2009) sugiere — como lo hace en casi toda su obra— una forma de leer las asimetrías presentes en el amor romántico. A la luz de sus argumentos, el amor romántico se articula con el capitalismo mediante los escollos que deben enfrentar los “amantes modernos”. Según Illouz (2009) las relaciones románticas se construyen por conveniencia económica y política (como aquellas normalizadas en siglos anteriores).

Para la autora el amor, entendido como una emoción, es la conjugación entre cuerpo, cognición y cultura. Esta última adquiere especial importancia porque otorga sentido, marcos de evaluación, normas sociales y símbolos a los sentimientos románticos. De forma paralela al “amor universal” de Pallister (1986), Illouz (2009) propone que la experiencia amorosa individual se adhiere a modelos culturales colectivos, y que el romance es un instrumento capaz de prolongar estructuras sociales de poder. Así mismo, la división entre clases halla esperanza en la fantasía de una pasión sin disgregaciones, pues “(...) se ha infundido al amor romántico un aura de transgresión al mismo tiempo que se lo ha elevado al estatus de valor supremo” (Illouz, 2009, p.27).

En adición, la autora presenta una oposición entre el amor romántico y el amor conyugal: por un lado, en el amor romántico hay un mayor desborde de emoción —y por tanto cierta índole sagrada—, por el otro, el amor conyugal se acerca al capitalismo por el *esfuerzo y trabajo* que supone mantener esta relación en la cotidianidad (Illouz, 2009).

De acuerdo con Illouz (2009) esta segmentación del amor se debe, parcialmente, a las nuevas prácticas y definiciones establecidas en lo concerniente al matrimonio. Así, se desligó la pasión del vínculo matrimonial, colocando en manos de la esposa la responsabilidad de avivar la llama seductora, la cual sólo se adquiere a través de instrumentos ajenos a la relación: *productos de cuidado personal, para la manutención del hogar*, entre otros.

De tal forma, en acuerdo con Rothman (1984), Illouz (2009) enfatiza la pérdida de solidez en el matrimonio: “[las parejas de novios posteriores al año 1900] ya no identifican el hogar con el poder trascendental del matrimonio. Lo que unifica y sostiene a la pareja deja de ser la vida doméstica y pasa a ser la sexualidad” (Rothman, 1984, p.267).

En ese orden, el matrimonio ya no es sinónimo de pasión ni de solidez, sino de ansiedad, y “para apaciguar esos nuevos temores, la industria publicitaria recomendaba el consumo de experiencias románticas intensas y de productos que estimularan la seducción, destinados a conservar la emoción inicial del romance.” (Illouz, 2009, p.70). Más adelante, la socióloga ratifica: “(...) Los avisos publicitarios empezaban a mostrar el matrimonio como un estado natural de aburrimiento, salvo que uno tomara *las medidas necesarias para mantener el estímulo de la juventud y la seducción.*” (Illouz, 2009, p.70).

Tras haberse referido a las fallas en las relaciones conyugales de la época, Illouz (2009) menciona el paso del cortejo a las citas románticas, evaluándolo como una transición del amor

público al amor privado. Así, da razón a los críticos que diagnosticaron la sobresaturación de un "yo" privado que corta sus lazos de pertenencia al ámbito público de la sociedad y la política.

El texto de Illouz (2009) brinda luces sobre una serie de características propias de la relación romántica en el marco del capitalismo. La cultura estructuró con jerarquías y símbolos las prácticas amorosas priorizando el beneficio personal; esto impregnó las creencias acerca del matrimonio, el adulterio, las actividades propias de la pareja y los lugares que debían frecuentar y, así, el modelo capitalista alimenta el modelo hollywoodense de romance.

*Hiroshima Mon Amour* parece estar impregnada por estas creencias, así como la Nueva Ola Francesa en general. Darío Martínez (s.f) trae a colación el tratamiento que Godard hace de este tema en *Masculin Féminin*; según él, Godard se refiere a lo norteamericano, al consumo, e incluso expone a uno de los personajes a la luz de “las convenciones femeninas de Hollywood”, convirtiéndolo en una especie de producto dispuesto ante la cámara.

Así, *Masculin Féminin* expresa las latentes contradicciones dentro de la Nueva Ola Francesa, razón por la cual es válido examinar *Hiroshima Mon Amour* en busca de manifestaciones semejantes: “Godard podría estar cayendo en la complicidad al explotar la mujer como imagen en la sociedad de consumo, tropezándose con su propia crítica.” (Martínez, s.f, p.4).

Para acercarnos a estas incoherencias cabe preguntarse cuál es la definición que los franceses dieron al amor, pues sólo así es posible comparar el modelo francés con el capitalista para evaluar su cercanía o distancia. En su libro *How The French Invented Love*, Marilyn Yalom (2012) hace un extenso recuento de las definiciones de amor difundidas en Francia a través de la literatura y el teatro. Su recorrido histórico inicia en el siglo XII con el *amor cortesano* desarrollado



en una sociedad dominada por figuras masculinas. En esta era inconcebible una relación entre el matrimonio y el “amor verdadero”, dada la creencia de que este último era —tal como el *Thanatos* freudiano— “una fuerza irracional y destructiva” (Yalom, 2012).

Yalom (2012) asevera que, mediante la literatura, el *amor cortesano* popularizó dos personajes que, con su adulterio brindaban “encanto y vivacidad a la historia” (Yalom, 2012): el caballero valiente y la dama refinada. Su aparición tuvo fuertes consecuencias en la sociedad, pues la infidelidad conyugal se tornó “el modelo principal de romance en la Francia medieval” (Yalom, 2012) y, finalmente el fundamento de toda representación amorosa occidental<sup>2</sup>:

Esta nueva concepción de las relaciones amorosas entre los sexos, surgida inicialmente en canciones y en papel, a la larga evolucionaría en un modelo para todos los hombres y mujeres de Occidente, con o sin el componente adúltero. Hoy en día lo llamamos amor romántico. (Yalom, 2012).

El adulterio era consecuencia de la importancia que se brindaba a la sexualidad y a la satisfacción de sí mismo en la sociedad francesa; incluso, en algunos escritos recopilados por la autora se describe con gran alegría el encuentro sexual entre amancebados. De acuerdo con Yalom (2012) el amor verdadero era el resultado de la transgresión de convenciones sociales y de la superación de toda clase de dificultades; a su vez, esto permitió la asociación del amor con el sufrimiento y la perseverancia, haciendo a los amantes dignos el uno del otro.

Con el fin de prolongar la relación adúltera, el personaje masculino —retratado como un caballero— debía amar hasta el dolor y, también, estaba obligado a demostrar su eterna fidelidad y *sumisión* a la dama cortejada: ella era quien mandaba, y sus deseos eran demandas irreprochables (Yalom, 2012). Por el contrario, como se evidencia en la recopilación de Rosenberg y Tischler (1995) la mujer utilizaba la infidelidad conyugal para saciar *su* sexualidad incompleta: “Mi esposo

no puede satisfacerme / Como compensación tendré un amante.” (Yalom, 2012). De esta forma, la mujer se convirtió en protagonista de la relación amorosa, dando vía libre a sus deseos y convirtiéndose, al mismo tiempo, en objeto del deseo masculino.

Marilyn Yalom (2012) da a entender que la insatisfacción generalizada entre las mujeres casadas se debía a la percepción del matrimonio como un acuerdo de mutua *obligación* que excluía la espontaneidad propia del amor verdadero. Lo anterior desencadenó en el pensamiento francés la separación y oposición entre el amor verdadero y el amor conyugal; esto se asemeja a la perspectiva de los norteamericanos en los años 30, para quienes el matrimonio era una relación de mucho trabajo y esfuerzo.

Otra convergencia entre el pensamiento norteamericano y el francés tiene que ver con la supresión de las divisiones sociales pues, en el *amor cortesano* “el amor verdadero conseguía hasta disolver las diferencias de rango, haciendo a un hombre o mujer humilde igual a un príncipe o princesa” (Yalom, 2012).

Al mismo tiempo, el *amor cortesano* fundó la demanda de que los potenciales enamorados se adhirieran a un canon para ser considerados amantes adecuados. Acorde a Yalom (2012), la belleza y elocuencia hacían a una mujer deseable, mientras que la valentía y lealtad favorecían al hombre. A partir de este canon se establecieron *valores tradicionales*, como se ejemplifica en el siguiente texto de Marty-Dufaut (2002), recopilado por la autora:

No hable mal de otros.

No divulgue los secretos de su amante.

En cada circunstancia, sea cortés y educado.

Al entregarse a los placeres del amor, no exceda el deseo de su amante.

Sea digno de la caballerosidad del amor. (Yalom, 2012).

Para Yalom (2012) el paso del tiempo trajo consigo la evolución de un *amor cortesano* a la *galantería* propia de los siglos XVI al XVIII, la cual promovía la complacencia del sexo opuesto —en especial de la mujer— con encantos y decoro, pero sobretodo, sin el *compromiso* ni la devoción exigida en el *amor cortesano*. Entonces, los reyes y nobles franceses ideaban ingeniosas estrategias para cortejar numerosas mujeres con el propósito de mejorar su reputación entre sus pares. Así, la poligamia se convirtió en la nueva norma para las relaciones de pareja, prolongando el pensamiento de que el matrimonio era una carga o un arreglo social mas que una decisión inspirada por el amor verdadero (Yalom, 2012).

En paralelo, el siglo XVII fue testigo de dramaturgos como Molière y Racine, que exploraron la dimensión psicológica de las relaciones amorosas al tiempo que propagaron la eliminación de las barreras sociales entre amantes. Yalom (2012) afirma que Molière, por una parte, trabajó la temática de la emancipación femenina y, siguiendo los presupuestos del *amor cortesano* y la *galantería*, asoció el matrimonio con la ausencia de libertad.

Racine, por otro lado, se caracterizó por sus tramas trágicas y sumamente pasionales, llenas de diálogos y palabras vitales para estimular el enamoramiento. En su obra *Phèdre*, la protagonista —sometida hasta el final a la autoridad paterna— es interceptada por impulsos sexuales que la abordan con la fuerza de una poción mágica o un encanto mitológico. Al dejarse llevar *involuntariamente* por ellos, debe enfrentar numerosas consecuencias, y el castigo divino (manifestado en sentimientos de culpa y angustia) conduce al público a identificarse con ella, apiadándose de su situación y del inevitable final funesto (Yalom, 2012).

Más adelante, la escritora se concentra en el siglo XVIII, cuando el erotismo y la libido adquieren un papel central en diversas manifestaciones artísticas. Yalom (2012) enfatiza que la *galantería* de este siglo implicó una mayor tendencia a las relaciones de corta duración, evitando

cualquier lazo emocional permanente entre los atraídos: su único objetivo era el encuentro sexual. De acuerdo con la autora, este juego entre personas era menos personal que una relación de compromiso: “mientras que el amor era y es esencialmente un asunto personal entre dos personas, la *galantería* era y es un fenómeno social con reglas similares para todos” (Yalom, 2012).

Con este cambio, la mujer se habituó nuevamente a prácticas adúlteras, causando desgracia a muchos hombres. Así, dio vida al concepto de *femme fatale* (Yalom, 2012). Las prácticas de la época generaron incompatibilidad entre el terreno emocional y el corporal pues, para atender las exigencias de uno era preciso renunciar al otro. Con frecuencia, el cuerpo y las urgencias sexuales dominaban a los personajes, y como resultado terminaban en la desgracia y la infelicidad absolutas: ambas consecuencia del amor impulsado por la emoción y el placer (Yalom, 2012).

Haciendo frente a esta manera de pensar, Jean-Jacques Rousseau se refirió al amor verdadero como “puro y ennoblecedor” (Yalom, 2012). De esta forma, se opuso a las intenciones de la *galantería*, haciendo un llamado a la sensibilización y a priorizar los sentimientos sobre la razón, ya que estos eran la clave para la virtud y la moralidad.

Al reparar en el testimonio de dos mujeres que vivieron la Revolución Francesa, Yalom (2012) da cuenta de cómo el evento fue caldo de cultivo para el amor pues, a diferencia de tiempos pasados, la virtud y la fidelidad a la institución matrimonial y a los ideales políticos eran muestra de un carácter admirable. La Revolución desencadenó un giro radical en la concepción del amor: el adulterio dejó de ser la norma y pasó a ser intolerado, además, la mujer pasó a ser altamente deseable por su castidad y prudencia (Yalom, 2012). Aunque los padres continuaron influyendo de manera significativa en el matrimonio de sus hijas, el orden patriarcal y los preceptos de la religión, se comenzaron a cuestionar.

Los excesos de la galantería se habían ido, junto con su seductor séquito de adúlteros, amantes y enamorados. Los amantes y cónyuges republicanos equivalían a buenos ciudadanos, enseñados a sacrificar sus deseos personales por el bienestar de sus familias y su país. (Yalom, 2012).

Continuando con la línea temporal elaborada por Yalom (2012), la definición del amor recibió la influencia de los *románticos* a partir del siglo XIX. Este grupo situó sus relatos en escenarios naturales y trató temas como el dolor de la memoria, la pérdida del ser amado y el tiempo compartido con este, los celos, el sufrimiento, la infidelidad y la muerte. Esta última adquirió un papel central, pues para los *románticos* era cuestión de

(...) amor o muerte, amor y muerte, amor *en la* muerte, amor, amor, amor como el valor supremo en la vida. Valía la pena vivir y morir en nombre del amor. En las novelas y obras de teatro mujeres y hombres morían de desamor (...). (Yalom, 2012).

En últimas, la disputa entre sentimientos y sexualidad nunca dejó de ser palpable en los personajes que, conducidos por sus emociones, se disponían a abandonar todo por el ser amado (Yalom, 2012). Así las cosas, la definición de amor instaurada desde la Revolución Francesa parecía prolongarse en el tiempo: “¿Cuál de los románticos no es descendiente de Rousseau?” (Yalom, 2012).

El mismo siglo dio a conocer a Gustave Flaubert, quien concibió el amor de forma opuesta a los *románticos* franceses. El escritor se empeñó en retratar la relación amorosa objetivamente, acudiendo a la cotidianidad y a “la banalidad de la existencia”; gracias a esto surgió el *realismo* y

la “des-romantización” del amor (Yalom, 2012). Para Flaubert el romance era causante de desgracias, desilusión, de una moralidad retorcida y finalmente, de muerte. Su misión era desenmascarar la definición idealizada de amor, fundamentada en los “falsos” paradigmas establecidos en la literatura de siglos anteriores (Yalom, 2012).

Para alcanzar su propósito, en *Madame Bovary* el autor ridiculiza al personaje femenino, que vive en una realidad totalmente ajena a sus ideales. Mientras está casada con un hombre estable, poco apuesto y aburrido, anhela una vida llena de lujos y aventura; por este motivo recurre al adulterio, y esto la conduce a un sinnúmero de deudas, desgracias y, en últimas, al suicidio (Yalom, 2012). Para la autora, la obra de Flaubert es un espejo de la sociedad francesa de mediados del siglo XIX, entre otras cosas porque para la población general el matrimonio dejó de proveer seguridad a las parejas, y se tornó un mero instrumento para extender la raza humana (Yalom, 2012).

Medio siglo más tarde, la definición de romance nuevamente se vio transformada por el pensamiento de Marcel Proust. Marilyn Yalom reconoce en él una tendencia a los *amantes neuróticos* que siempre deben enfrentar finales tristes, dado que ellos son el origen de su propio sufrimiento (Yalom, 2012). En el primer volumen de *En busca del tiempo perdido*, Swann —el personaje masculino— se enamora de Odette gracias a la “asociación estética” (Yalom, 2012): el favorecimiento de la imagen del ser amado a través de dispositivos<sup>3</sup>. Yalom (2012) repara que en esta historia los celos, el temor a la pérdida y a no ser amado son neurósisis prominentes, al igual que en toda la obra de Proust.

Así, sus personajes son consumidos por sus padecimientos, y se adhieren a la distinción entre el enfermo de amor (love-sickness) y el amor como enfermedad (love-as-sickness). Aunque

el primero sufre, muestra luces de una eventual superación; mientras tanto, el último no da esperanzas para el doliente: este jamás podrá amar e, inmerso en su propia desgracia, es incapaz de preocuparse por su pareja (Yalom, 2012).

En los escritos del Proust el paso del tiempo y sus consecuencias en la relación amorosa también cobran importancia (Yalom, 2012). Para él, los enamorados y lo que sienten el uno por el otro cambia inevitablemente con el tiempo; por este motivo, algunos de sus personajes tienden a aferrarse a sus parejas, sabiendo que lo que son y lo que sienten desaparecerá en el futuro.

Una manifestación alternativa de la neurosis en la literatura de Proust es la urgencia de uno de los amantes por controlar al otro<sup>4</sup>. Esta urgencia disminuye exclusivamente cuando el objeto de control pierde su autonomía y su capacidad de decidir, pues es indefenso frente a la acción del controlador (Yalom, 2012). Así pues, la ansiedad, el misterio y la fugacidad son intrínsecas a las relaciones proustianas:

El amante quiere lo imposible —poseer al amado en cada aspecto—, incluyendo su ausencia y su pasado. Irónicamente, su misterio es un ingrediente esencial para el amor y como fuente de tortura para el amante: “uno ama únicamente lo que uno no posee”. Si el misterio desaparece los amantes dejan de estar enamorados. (Yalom, 2012).

En líneas generales, la tradición capitalista y la tradición francesa comparten posturas y problemas muy parecidos. Considero que *Hiroshima Mon Amour* atiende, al mismo tiempo, a dos modelos de amor romántico: el hollywoodense y el francés. Así, su carácter conservador se duplica y hace pertinente una relectura del relato. La siguiente tabla ilustra algunas similitudes entre ambas perspectivas, y mi propósito es dar a entender la doble reproducción del modelo romántico tradicional en el filme de Resnais:

Tabla 1

*Convergencias entre el modelo capitalista y el modelo francés de amor romántico*

	<b>Modelo capitalista (Illouz, 2009)</b>	<b>Modelo francés (Yalom, 2012)</b>
<b>Transgresión social</b>	Relaciones entre personas de clases y condiciones económicas diferentes.	Relaciones entre personas de clases ( <i>amor cortesano</i> ), edades ( <i>galantería</i> ) y condiciones económicas diferentes.
<b>Concepción del matrimonio</b>	Requiere esfuerzo y laboriosidad. Además, mitiga toda sexualidad activa y es sinónimo de aburrimiento.	Es una carga, una obligación ( <i>amor cortesano</i> ) o un arreglo social. Representa ausencia de libertad ( <i>Molière</i> ) y una sexualidad insatisfecha. Sinónimo de virtud y excelencia ( <i>Revolución Francesa</i> ).
<b>Recursos para la sexualidad</b>	Productos adquiridos: cosméticos y productos para el aseo del hogar.	Adulterio.
<b>Rol de los sexos</b>	Estructuras establecidas culturalmente.  La mujer está encargada de “avivar la llama y la pasión” ausentes en la vida matrimonial.	Jerarquía entre los sexos:  - El hombre sobre la mujer: sociedades dominadas por figuras masculinas ( <i>amor cortesano</i> ), hombres que controlan a sus amantes ( <i>Proust</i> ).



		- La mujer sobre el hombre: damiselas excelsas ( <i>amor cortesano</i> ) a quienes se debía complacer, <i>femme fatale</i> ( <i>galantería</i> ).
<b>Características ideales</b>	Provenientes de productos externos: cosméticos y productos para la manutención del hogar.	Belleza, elocuencia, valentía y lealtad en el <i>amor cortesano</i> . Encantos, decoro y estrategias ingeniosas de conquista en la <i>galantería</i> . Diálogos y palabras ( <i>Racine</i> )

*Nota:* Autoría propia.

Finalmente, Yalom (2012) cierra su recorrido por el siglo XX al enfocarse en la obra *The Lover*, de Marguerite Duras. Para ella, en Duras el amor es una fuerza incomparable, causa de felicidad, éxtasis, desgracia, celosía y dolor al mismo tiempo. Duras quiebra los límites raciales y culturales con relaciones transgresivas que se apoderan de sus participantes y que son, esencialmente, carnales (Yalom, 2012).

La recopilación histórica de Yalom demuestra que Duras es fiel reproductora de la tradición francesa, y el modelo de amor romántico francés se erige con fuerza en *Hiroshima Mon Amour* gracias a elementos como: el enamoramiento a través de las palabras, el dolor y la neurosis proustiana —en la que el sufrimiento es autoinfligido—, la urgente necesidad de activar la sexualidad por medio del adulterio, y el sufrimiento causado por la infidelidad. Asimismo, la presencia de una mujer galante al estilo *femme fatale*, el temor a la pérdida, a no ser amado, al cambio y la fugacidad en la relación, son factores que dan cuenta de un arraigo al modelo francés que, en últimas, se asemeja al modelo romántico hollywoodense.

Steve Neale (1992) amplía la definición de este último, enumerando cuatro elementos característicos del romance de Hollywood, los cuales llevan consigo una carga ideológica de la cual es muy difícil separarlos. El autor identifica estos elementos en lo que él define como “*nuevo romance*”: un nuevo ciclo de comedias románticas, cuya emergencia “puede interpretarse como una afirmación desde y en contra de los valores (si no las ‘reglas’) del romance heterosexual ‘tradicional’” (Neale, 1992, p.287). En estas relaciones, los participantes suelen tener un proceso de aprendizaje que, si bien los involucra a ambos, tiende a ser mayor para uno de los dos: “Resultan aún menos comunes los filmes en los que el hombre sabe mucho menos y, así, debe aprender más que la mujer” (Neale, 1992, p.293).

El primer elemento de los cuatro es la *excentricidad*, la cual tiende a presentarse en uno o en ambos personajes envueltos en el romance. Este elemento posee una facultad “curativa”, dado que si alguno de los personajes presenta una neurosis, esta mejorará gracias al contacto con la excentricidad de su amado. Beatriz Morales (2015) traduce el segundo elemento como la *transformación “inevitable”* que se da en uno de los personajes a causa del otro. Así pues, los rasgos excéntricos de los personajes son, algunas veces, “neutralizados” por la influencia de su amado (Morales, 2015).

En tercer lugar, otro elemento típico del romance consiste en *evocar y aprobar signos y valores propios del romance de tiempos anteriores*. Algunos ejemplos dispuestos por Neale (1992) son la manera poética en la que un personaje declara su amor al otro, o el personaje caballeresco que siempre sale en rescate de una dama en apuros. Otras estrategias utilizadas para evocar estos signos son el uso de canciones clásicas o el empleo de ancianos para mostrar la longevidad de una relación.

Ahora bien, existe un conflicto entre los valores de antaño y la excentricidad propios del romance. Neale (1992) destaca que *la excentricidad de los personajes y del filme mismo es artificial, ya que las obras parecen estar más comprometidas con prolongar lo tradicional que con cuestionarlo.*

Para terminar, un cuarto y último elemento será la tendencia a *contrarrestar cualquier intento de independencia femenina*, impidiendo a toda costa que la mujer alcance un éxito apartado de su rol arquetípico en el hogar, bajo el dominio y “cuidado” de un hombre (Neale, 1992).

El texto de Neale (1992) adquiere una importancia central para nuestro objetivo, dado que responde a la pregunta “¿Qué es una relación romántica dentro del marco hollywoodense?” Añadida a la propuesta de Illouz (2009), la taxonomía de Neale (1992) nos ayudará a ver cómo el modelo romántico presentado en *Hiroshima Mon Amour* se acopla al canon norteamericano, así como los desbalances en la participación de “los amantes”. El tercer elemento es central en nuestro propósito, ya que clarifica que *el estereotipo de Hollywood tiene por cimiento otros estereotipos*: los valores tradicionales del modelo de amor romántico de Hollywood reproducen los del modelo francés.

En otro orden, Lapsley y Westlake (1992) descubrieron en el género romántico una tendencia a plantear al hombre como el héroe. La mujer, llena de carencias, dependerá de la acción masculina para recuperarse y ser salva; además, sus acciones estarán parcialmente condicionadas por la instrucción masculina: él le da dirección y determina su comportamiento (Morales, 2015).

Al analizar el filme *Pretty Woman*, Lapsley y Westlake (1992) hacen hincapié en que esta obra se autoproclama “un cuento de hadas” que el espectador quiere creer, a pesar de saber que es inverosímil. Ambos aseguran que el romance se concentra en la relación entre sexos y, bajo una

lectura lacaniana, ejemplifican cómo el amor romántico es una desilusión, despojándolo de su papel utópico.

Para Lapsley y Westlake (1992) Lacan asemeja el romance con un espejismo propio del imaginario en el inconsciente, el cual es en realidad *un autoengaño*: “(...) the lovers’ dream of harmonious wholeness belongs to the imaginary, is nothing more than a ‘reciprocal mutually agreeable self-deception’” (Schneiderman, 1990). Así, en el romance tanto el hombre como la mujer se esfuerzan en vano por *ofrecer satisfacción* al otro, pues esto excede sus capacidades.

La posibilidad de una buena relación entre los sexos se construye con a la estructura narrativa del romance y a las figuras que esconden la falta en el Otro<sup>5</sup> (Lapsley y Westlake, 1992). Primero, en lo referente a las figuras destacan *los personajes que aparentan ser fuertes y autosuficientes*; estos personajes son, frecuentemente, hombres que no demandan nada de otros participantes del filme ni demuestran sus necesidades afectivas (Lapsley y Westlake, 1992). Por lo general, se ven envueltos en tramas violentas en las que se convierten a ellos mismos en “el Otro”, colocando a la mujer como el sujeto incompleto.

Al hacer esto se afirma que la mujer en el filme es el único personaje necesitado y defectuoso; sus carencias se sacian únicamente a través del hombre quien, por lo anterior, se convierte en un falso héroe. De esta manera, el sujeto que inicialmente está incompleto (es decir, el hombre) se transforma en agresor de otro, en este caso, de la mujer. En otros casos, la violencia busca eliminar al Otro para alcanzar una falsa plenitud y una existencia más tolerable. Para Lapsley y Westlake (2012) esta “liberación del Otro” es quimérica, pues el sujeto *depende* del Otro, por lo que la muerte del Otro conlleva la muerte propia.

Otra figura que enmascara la insuficiencia en el Otro, permitiendo la relación entre sexos y finalmente el romance utópico hollywoodense es *la mujer* (Lapsley y Westlake, 1992). Si la mujer cumple ciertos estándares de belleza para saciar la insuficiencia del hombre, entonces esta insuficiencia debe ser bien vista. Según los escritores, “detrás de esta farsa no hay nada; todas estas mujeres hermosas son pura apariencia” (Lapsley y Westlake, 1992, p.36). Así las cosas, si una mujer es considerada atractiva será sólo para encubrir y *justificar* la insuficiencia del hombre; si es considerada poco atractiva, se convertirá en receptora de la violencia masculina.

Por otra parte, la autopercepción del personaje filmico permite que el espectador se identifique con este: la mujer se ve a sí misma de cierta manera y quiere que el espectador la reconozca igualmente (Lapsley y Westlake, 1992). El que otros vean a la protagonista —o al personaje femenino en cuestión— como ella quiere ser vista implica narcisismo y es un ideal imposible de alcanzar; en realidad, es el Otro (y no uno mismo) quien establece los términos según los cuales uno puede ser visto<sup>6</sup> (Lapsley y Westlake, 1992).

Como se ha dicho, el romance hollywoodense también se construye por su narrativa romántica (Lapsley y Westlake, 1992). Para que esta funcione debe existir dialéctica entre el texto filmico y el espectador; así la película proveerá al espectador *deseos que sólo ella puede satisfacer* y, finalmente, él podrá identificarse con sus personajes. Si el cine romántico narrara relaciones perfectas y cien por ciento sólidas, el espectador no tendría nada que desear; sin embargo, si la pareja debe enfrentar dificultades para conseguir estar juntos, el espectador tendrá algo que desear y podrá identificarse con uno o varios personajes: “Los espectadores no se identifican únicamente con figuras idealizadas, sino con aquellas que están incompletas” (Lapsley y Westlake, 1992, p.39).

Vista bajo la perspectiva de Lapsley y Westlake (1992), *Hiroshima Mon Amour* tiene un doble efecto de consumo. En primera instancia, el filme utiliza los valores tradicionales del amor romántico —propios de Hollywood y de la tradición francesa— y las figuras que inclinan la balanza a favor del personaje masculino para que sus espectadores se identifiquen con él, planteando una narrativa romántica que *satisface la necesidad del espectador/consumidor*. En segundo lugar, el filme plantea dos personajes que *buscando satisfacer sus propias necesidades, demandan cosas que su amado no puede suplir*.

Unido al ánimo de Lapsley y Westlake (1992) de facilitar el análisis de diversas obras cinematográficas, José Patricio Pérez (2016) acude a autores como Casetti, Di Chio y Linda Seger (2011) para proponer una metodología de análisis del personaje. Su propuesta toma como punto de partida la definición de personaje como *unidad psicológica y de acción*, y se compone de once puntos; de estos, nueve guían al lector a un análisis de su personaje, y dos lo explican como un actante dentro de la historia, o como una representación incapaz de ejercer alguna acción que modifique el curso de la misma. El texto de Pérez (2016) servirá como eje central en la metodología, y permitirá la evaluación de los personajes, sus acciones, decisiones y reacciones.

Por último, Juan David Cárdenas (s.f) hace una propuesta adicional para el análisis de la imagen desde una perspectiva política. Apoyado en textos de Georges Didi-Huberman (2014) y Susan Buck-Morss (2001), Cárdenas (s.f) escribe *Las imágenes de las víctimas y sus peligros*, como reacción a la alta demanda de retratos audiovisuales de las consecuencias del conflicto armado en Colombia.

Para él, algunos intentos de atender la voz de las víctimas desencadenan la banalización de los efectos de la guerra y la *estandarización* de las personas, convirtiéndolas en *personajes*

dispuestos para el *consumo* de los espectadores (Cárdenas, s.f). El autor asevera que una herramienta que descarría estas producciones audiovisuales es la *omisión*, manifestada en la exclusión imperceptible del contenido, acorde con la voluntad del realizador.

Además, el autor llama *espectacularización* a las imágenes que se sirven de modelos para retratar a las víctimas: “La víctima como un héroe que resiste, el victimario como un monstruo subhumano, el niño como un ángel, la madre soltera como una guerrera o el viejo como un sabio son solo ejemplos de esta retórica del estereotipo.” (Cárdenas, s,f, p.3). Al final, esta presentación a manera de cliché de las víctimas del conflicto las incorpora en un “*star system del dolor*”, que termina expulsándolas del mismo una vez que su historia, opacada por otras nuevas, se torna obsoleta (Cárdenas, s.f).

Conforme al autor, algunas realizaciones fuerzan a sus personajes a utilizar aparatos ortopédicos en aras de ofrecer un discurso político de resistencia, denuncia, transformación y esperanza (Cárdenas, s.f). Así, la imagen no puede reflejar el mundo a manera de espejo, sino que se convierte en una *herramienta* alimentada a partir de un contexto social y unas determinadas condiciones de producción para ser efectiva y entendible (Cárdenas, s.f).

A manera de ejemplo, Cárdenas (s.f) atiende una pieza audiovisual en la que el líder de una comunidad indígena somete su discurso a la lengua española para darse a entender. De esta forma, el español reemplaza su lengua materna y actúa como prótesis, pero también como *instrumento de sumisión*, posibilitando la comprensión del público a expensas de su dificultad para pronunciar:

Así, la dificultad con la que el lenguaje es enunciado por Zafiama contiene, pero a la vez oculta, esta doble extranjería en la que *la propia voz* sólo se alcanza por una subordinación respecto de la voz del Estado con todo su aparataje técnico-legal. En esta medida, *alcanzar la propia voz depende de la obediencia a la voz de otro con unas características especiales.*

(Cárdenas, s.f, p.6)

Cárdenas (s.f) enlaza la dominancia de una de las partes del discurso sobre la otra con lo que Susan Buck-Morss (2001) denomina *fantasmagoría de lo político*, es decir, la presunción de un cambio político que en realidad no existe, y cuya falsedad se evidencia en la desigualdad establecida como requisito para el diálogo entre las partes políticas.

La estereotipada imagen de las víctimas parece enmascarar a los personajes de *Hiroshima Mon Amour*: por un lado, la protagonista es víctima de un conflicto personal, por el otro, el japonés representa a las víctimas de un conflicto bélico. Ahora bien, ¿es posible hablar de espectacularización u omisión en este filme? ¿Hay alguna prótesis que someta el discurso de una de las partes a la otra? A la luz de Cárdenas (s.f) y Buck-Morss (2001) es contingente otro tipo de *consumo*: el de los espectadores que creen que *Hiroshima Mon Amour* ofrece únicamente un discurso romántico de transgresión cuando, en realidad, este discurso comparte sus bases con films hollywoodenses que no ofrecen un discurso de transformación.

## **Hipótesis**

Frente al interrogante planteado, considero que *Hiroshima Mon Amour* reproduce un modelo de amor romántico en el que la mujer es un sujeto dependiente e incapaz de felicidad sin otro masculino; así mismo, el romance concede a una de las partes más importancia que a la otra: *la cultura, el idioma, el lugar de nacimiento y la historia personal de una de las partes prima sobre la otra*. Tal asimetría da paso al amor como *forma de consumo: cada participante de la relación busca el beneficio y el placer personal*.



En mi opinión este film retrata el amor como un cuento de hadas, y la imposibilidad de postergar la separación es la que da vivacidad a la historia y sentido de pertenencia al espectador con la misma. Estas estrategias dan al relato un gran parecido con el modelo romántico hollywoodense, aún cuando la pieza se ha incluido dentro de un grupo de filmes revolucionarios y diferentes. En este sentido, *Hiroshima Mon Amour* es una prolongación de una perspectiva “conservadora” del romance y, por ello, plantea una forma alternativa de leer la Nueva Ola Francesa.

### **Metodología**

Para hacer frente a mi pregunta de investigación emplearé, primeramente, la metodología propuesta por José Patricio Pérez (2016). Utilizando sólo siete de los once puntos que el autor recopila, llevaré a cabo un examen de los personajes. Dado que sus “elementos caracterizadores del personaje” y sus “elementos extradiscursivos” (Pérez, 2016) exceden mi propósito, no los tendré en cuenta.

Tras hacer uso de su metodología, identificaré las situaciones o segmentos del film que se adaptan a la lectura que hace Steve Neale (1992) sobre el romance y, de la mano de Eva Illouz (2009), revisaré el comportamiento de los personajes y la forma en que se evidencia una lectura del amor como forma de consumo. Para sustentar que *Hiroshima Mon Amour* se adhiere a las ideas de estos dos autores, atenderé el texto de Lapsley y Westlake (1992) así como el compendio histórico de la definición de amor en la tradición francesa, de Marilyn Yalom (2012). Con la finalidad de identificar con mayor profundidad los límites de la irreverencia política del filme, abordaré los textos de Cárdenas (s.f), Buck-Morss (2001) y Didi-Huberman (2014).

A lo largo de todo el proceso me serviré del guión de Duras (1961), y no sólo del producto dirigido por Resnais. Además, dado que en los apéndices del guion se da a conocer al alemán bajo el nombre de *Fresson*, el trabajo se referirá a este personaje con ese nombre. Finalmente, es de saber que en este texto abordaré la película desde sus personajes, sus diálogos y la relación que resulta entre ellos; por tanto, el tratamiento audiovisual: los planos, secuencias, escenas, la música y el montaje, serán tratados sólo en la medida en que sirvan a este propósito.

Desde su estreno en 1959 *Hiroshima Mon Amour* ha recibido prestigiosos premios, así como la atención de la crítica y los académicos, quienes aún en la contemporaneidad reflexionan en torno a la obra. Desafortunadamente, la mayoría de estas reflexiones son lecturas que, concentradas en la representación de la memoria, el olvido, el tiempo o cuestiones epistemológicas, dejan de lado el ingrediente romántico en el producto. Lo anterior resulta insuficiente con tan solo atender al género de la película y, por este motivo me propongo analizar la relación romántica entre *Él* y *Ella*, partiendo de un examen de la construcción de ambos personajes.

### **Un análisis de *Ella* y *Él*.**

Para analizar ambos personajes me serviré de la metodología propuesta por José Patricio Pérez (2016), con la cual será posible entender mejor el carácter de la relación romántica de los protagonistas<sup>7</sup>.

Esta metodología define al personaje como “unidad *psicológica* y de *acción*” (Pérez, 2016, p.538), lo que quiere decir que el personaje no es el resultado *pasivo* de una serie de sucesos que “exceden su control”. Por esto considero injusto tratar a los protagonistas como “(...) una

consecuencia necesaria, pero derivada de la lógica temporal de la historia” (Chatman, 1990, p.121), o como un simple accesorio del discurso acerca de la memoria, el tiempo y el olvido. De hecho, aunque el proyecto inicial se planteó a manera de documental, tanto Resnais como Duras se esforzaron en dotar a los personajes y su relación de una *personalidad*<sup>8</sup> y de un tinte romántico que no debe quedar relegado a un papel secundario.

### **Ella (Emanuelle Riva).**

En el caso de *Ella*, debemos clasificarla como el personaje redondo del que hablan Casetti y Di Chio (1998), ya que posee una amplia variedad de rasgos: es una mujer casada (lo cual implica que su vida está —en cierta medida— regida por el tradicionalismo), atrapada por un amorío anterior. Además, *Ella* es un personaje que sorprende<sup>9</sup> con una historia del pasado, y está llena de dudas e inestabilidad, lo cual impregna las relaciones que construye. Otro indicador de que *Ella* es un personaje redondo es su semejanza con una persona de la vida real<sup>10</sup>, dada la cantidad de información que trae consigo para dar viveza a la historia. Esta información se irá revelando a medida que, tanto japonés como espectador, pasan tiempo con ella.

En un segundo apartado, Pérez (2016) aborda la apariencia del personaje: esta es la que constituye su soporte (Casetti & Di Chio, 1998, p.178). En *Ella* esta identidad varía de acuerdo con tres momentos en el tiempo. Ordenados de manera lineal, podrían entenderse de la siguiente forma:

Tabla 2

*Construcción de la identidad física de Ella en los tres momentos del filme*

Pasado A:	Pasado B:	Presente:
Relación amorosa con Fresson.	Encierro en el sótano.	Matrimonio y adulterio.
<i>Ella</i> tiene dieciocho años, su cabello es largo, y su piel luce perfecta. Su vestuario se adapta a su figura y está ceñido en la cintura, atendiendo el código cultural de feminidad.	<i>Ella</i> se ve mucho mayor, desgastada, su cabello y uñas están muy cortos y la piel de su rostro está manchada con sangre y algunas marcas oscuras. Además, se evidencian sus ojeras. Cuando le cortan el cabello, está vestida de flores, mientras que en el sótano sus prendas son muy grandes, sueltas y simples: una bata blanca y un abrigo oscuro.	Cabello corto, treinta y dos años. Sus uñas han crecido un poco y su piel se ve radiante y perfecta: parece no tener defectos. Los vestuarios que ella utiliza en este momento son: un vestido de enfermera, un kimono, una bata con flores y un vestido ajustado en la cintura y un abrigo —ambos completamente blancos—.

*Nota:* Autoría propia.

La apariencia de la protagonista revela algo que, si bien puede parecer obvio, es de suma importancia. Si la historia fuera contada únicamente desde el Pasado A y el presente, *Ella* podría *aparentar* que es una mujer como las demás, ya que la edad marca la única diferencia relevante en estos dos momentos. En ese sentido, la carga del Pasado B se acentúa: ¿qué hace que su apariencia cambie tan drásticamente en ese momento del relato? Una respuesta superficial es: la locura. No obstante, es necesario indagar qué causa su locura y cómo ese momento de su vida se vio marcado por la *imposibilidad de consumo*.

Continuando con su metodología, Pérez (2016) pasa a la expresión verbal de los personajes, la cual revela su personalidad tanto directa como indirectamente (Pérez, 2016, p. 543). En este filme el diálogo no se limita a un trabajo secundario, sino que cumple la función de “revelar a los personajes” (Pérez, 2016, p.543).

En el guion de Duras (1961), la protagonista revela *explícitamente* que ya no se siente tan joven como antes, que es “una mujer de moral dudosa” a la que “le gustan los hombres” y que es “feliz con su esposo”. En adición, también se refiere a ella misma como “torpe”, “cansada” y, cuando abandona el hotel con su amante, ella afirma que Nevers es en lo que menos piensa. A través de sus palabras, se hace *implícito* que se está enamorando del japonés de la misma manera en que se enamoró de Fresson<sup>11</sup> y, por igual, es su diálogo el que indica que “ya no sabe nada”, aunque quisiera entender lo que le ocurrió<sup>12</sup>.

Indirectamente da a entender que es una mujer infeliz, atormentada por el pasado y por Nevers, y también revela su carácter terco<sup>13</sup>. Luego, al referirse a su juventud *Ella* parece añorar fuertemente el pasado, lo que indica que hay en él algo más que amargura y tristeza. A su vez, con las expresiones verbales que evita dar acerca de Nevers y la muerte de su amado, la protagonista confirma su anhelo de resiliencia.

Una cuarta dimensión establecida por Pérez (2016) es el carácter del personaje, revelado a partir de sus decisiones (Aristóteles, 1974, p.150 -151), acciones (Vale, 1996, p.81) y reacciones (Alonso, 1998, p.228). Enmarcadas linealmente, sus decisiones, acciones y reacciones son:

Tabla 3

*Decisiones de la protagonista.*

	<b>Pasado A</b>	<b>Pasado B</b>	<b>Presente</b>
<b>Decisiones explícitas</b>	- Establecer una relación amorosa con Fresson.	- Esforzarse al máximo por no olvidar a su amado.	- Invitar al japonés a su habitación. - Tener relaciones sexuales con el japonés. - Evitar un reencuentro con el japonés. - Ignorar al japonés. - Dejar que <i>Él</i> vuelva a entrar a su habitación en el hotel.
<b>Decisiones implícitas</b>	- Desobedecer a su padre. - Traicionar a su familia y a su pueblo, con un enemigo en la guerra.	- Ignorar el sufrimiento y deshonra de su familia.	- Ser infiel a su marido. - Traicionar a Fresson, al contar su historia a un desconocido.

*Nota:* Autoría propia.

Tabla 4

*Acciones de la protagonista.*

<b>Pasado A</b>	<b>Pasado B</b>	<b>Presente</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Montar en bicicleta para encontrarse con Fresson.</li> <li>- Tener relaciones sexuales con Fresson en varios escenarios.</li> <li>- Besar a Fresson.</li> <li>- Correr.</li> <li>- Saltar.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Rascar las paredes.</li> <li>- Chupar la sangre de sus manos.</li> <li>- Observar a través de la ventana del sótano.</li> <li>- Gritar y correr a la ventana de su habitación.</li> <li>- Comer el salitre de las paredes.</li> <li>- Agarrar la canica que cae al sótano.</li> <li>- Sonreír.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Tener relaciones sexuales con el japonés.</li> <li>- Dar café a su amante.</li> <li>- Agarrar un taxi tras haber rechazado un reencuentro con <i>Él</i>.</li> <li>- Buscar a su amante con la mirada, en medio de una multitud.</li> <li>- Abrazar fuertemente al japonés.</li> <li>- Ir a casa del japonés.</li> <li>- Volver a tener relaciones sexuales con el japonés.</li> <li>- Beber cuando el japonés se lo dice.</li> <li>- Llorar.</li> <li>- Lavarse la cara en el lavabo.</li> <li>○ En la última parte del filme, <i>Ella</i> se limita a caminar por las calles de Hiroshima.</li> </ul>

		- Hablar con otro japonés en el bar <i>Casablanca</i> .
--	--	---

*Nota:* Autoría propia.

Tabla 5

*Reacciones de la protagonista.*

Pasado A	Pasado B	Presente
- Angustia, al ver a Fresson muriendo.	- Ante eventos como su cumpleaños, el movimiento de las personas fuera del sótano, su corte de cabello y su destierro de Nevers, no se muestra reacción alguna.	<p><b>Reacciones dialógicas:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Responder en oposición al japonés, en la secuencia inicial.</li> </ul> <p><b>Reacciones gestuales:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Al recordar el pasado, <i>Ella</i> golpea la mesa, frustrada.</li> <li>- Sorpresa ante el hombre que tose siempre a las cuatro.</li> <li>- Una de las reacciones más fuertes en el filme es su conmoción al ver la mano del japonés. Esto precede el primer flashback.</li> <li>- Reír cuando <i>Él</i> cierra el grifo de la ducha.</li> </ul>



		<ul style="list-style-type: none"><li>- Levantarse enojada cuando <i>Él</i> menciona Nevers.</li><li>- Cuando <i>Él</i> afirma que quiere verla nuevamente, ella se previene, para luego responder irónica.</li><li>- En el pasillo, <i>Ella</i> se muestra disgustada ante el tema de Nevers.</li><li>- Antes de subir al taxi, <i>Él</i> sugiere un reencuentro. <i>Ella</i> se muestra tranquila, y nostálgica. Luego, vuelve en sí y se enoja con su amante.</li><li>- Gusto al reencontrarse con su amante en el set de filmación.</li><li>- Cuando el japonés le quita su pañoleta, ella se ve nerviosa, se agacha y acaricia al gato junto a ella.</li><li>- Una de las pocas reacciones ocasionadas</li></ul>
--	--	---

		<p>por una acción y no por un diálogo toma lugar en el desfile de pancartas.</p> <p>Ante el afán del japonés por sumergirse en el desfile, ella hace un gesto para detenerlo.</p> <p>- Cuando escucha un “Te amo” de su amante, su expresión facial cambia.</p> <p>- Lo anterior es sólo el inicio de una actitud pasiva, pues cuando <i>Ella</i> recibe órdenes de ir con <i>Él</i>, no demuestra ninguna oposición.</p> <p>- Tras perderse entre el desfile, <i>Ella</i> se alegra cuando encuentra a su amante.</p> <p>- Cuando el japonés no da razones suficientes para querer conocer su historia, ella se molesta.</p> <p>- Una reacción abrupta ocurre justo después de</p>
--	--	---

		<p>que <i>Ella</i> se molesta, en casa de <i>Él</i>. “<i>No es eso</i>” dice, mientras realiza un radical giro de cabeza.</p> <p>Con esto se refiere a que, en su juventud, ella no era tan libre como lo planteó su amante.</p> <p>- Tras dejar la puerta de su habitación abierta, <i>Ella</i> vuelve corriendo, un poco acongojada.</p> <p>- Tras un periodo de reflexión, <i>Ella</i> retorna al salón de té, donde recibirá la orden del japonés de quedarse en Hiroshima. Su reacción es someterse a la voz ( y el deseo) de su amante.</p> <p>- A partir de lo anterior inicia un periodo de “no reaccionar”: el japonés la invita nuevamente a quedarse, un vehículo pasa muy cerca de ella, y</p>
--	--	--

		un nuevo japonés se le acerca. Aún así, no hay efecto evidente.
--	--	---

*Nota:* Autoría propia.

Al comparar las decisiones del Pasado A, el Pasado B y el presente, es fácil identificar una motivación común a los tres tiempos: *el hombre*. En otras palabras, las decisiones de la protagonista están *explícitamente* inclinadas a la *preservación del hombre* en la vida propia, aunque este esté físicamente ausente. Esta preservación acarrea *implícitamente* una *superposición del interés personal sobre el interés de otros*; no en vano sus decisiones pueden describirse a través de verbos como traicionar, desobedecer o deshonorar.

Igualmente, la protagonista *actúa en función del hombre* en los tres momentos del filme. En el Pasado A, el personaje demuestra una *enérgica* intención de *perseguir* a su amado: la mujer *salta vallas y corre largas* distancias por él. Los dos momentos restantes manifiestan acciones menos enérgicas: heridas autoinfligidas en el Pasado B y acciones sometidas a la orden masculina en el presente, así como un débil intento de huir caminando.

Finalmente, la mayoría de sus reacciones también están condicionadas por la *acción y la palabra masculina*. Al comparar la tabla de acciones con la de reacciones, se evidencia un desbalance: mientras que en el pasado la protagonista parece ser una mujer más inclinada a la acción, el presente evidencia una mayor tendencia a la reacción y, sobretodo, *a la sumisión de esas reacciones al hombre*. Asimismo, el presente parece tener *más actividad sexual* que el pasado, donde la protagonista compartió con “el hombre más importante de su vida”.

Cada persona es la suma de una serie de eventos, decisiones y acciones *pasadas* que le dan forma y personalidad (Pérez, 2016). Con los personajes ocurre lo mismo y el *backstory* es lo que

les proporciona coherencia y unidad a lo largo de la historia (Pérez, 2016, p.544). El autor recomienda recopilar los siguientes datos: a) época histórica del personaje, b) nacionalidad, c) ciudad en la que vive, d) origen familiar, e) origen social, f) origen religioso y g) infancia y formación.

Tabla 6

*Backstory de la protagonista.*

<b>Época histórica del personaje</b>	Ambos protagonistas están ubicados después de la Segunda Guerra Mundial.
<b>Nacionalidad</b>	Nacida en Nevers, Francia.
<b>Ciudad en la que vive</b>	Por lo expresado en los diálogos, sabemos que <i>Ella</i> vive en París desde que tiene aproximadamente veinte años.
<b>Origen familiar</b>	El guion de Duras (1961) establece que su madre estaba divorciada de su padre, o que era judía; cualquiera de las dos opciones da razón para que <i>Ella</i> sólo viva con su padre. Según el texto, él ama entrañablemente a su esposa, y además es dueño de la farmacia en donde <i>Ella</i> conoce a Fresson (Duras, 1961). A pesar de que no se mencionan hermanos ni otros familiares, Duras (1961) especifica que la relación entre <i>Ella</i> y su madre es bastante cercana y especial, pero que de algún modo hay sobreprotección. También se revela que en su juventud la protagonista obedecía fielmente a su padre, casi como una niña (Duras, 1961, p.91).
<b>Origen social</b>	Tanto por ser francesa como por la posibilidad de ser hija de una judía, la protagonista es enemiga del pueblo alemán.

<b>Origen religioso</b>	Si bien Duras (1961) sólo lo plantea como una posibilidad, su madre es judía y, por tanto, esto es lo más cercano que tiene el personaje a una raíz religiosa.
<b>Infancia y formación</b>	No es un tema muy tratado en el filme; aún así, si en el bombardeo a Hiroshima <i>Ella</i> tuvo aproximadamente veinte años, el inicio de la Segunda Guerra la habría alcanzado en su adolescencia, mientras que su infancia habría estado sumergida en un ambiente de posguerra (tras la Primera Guerra Mundial).

*Nota:* Autoría propia.

La anterior tabla describe un personaje que ha cambiado con el tiempo, tal como lo haría un personaje redondo (Casetti & Di Chio, 1998). A pesar de haber sido criada bajo la autoridad paterna y el régimen monogámico, *Ella* traiciona sus orígenes y el esfuerzo de sus padres al relacionarse con un enemigo y, más adelante, con múltiples amantes.

En un sexto apartado, Pérez (2016) recomienda analizar la dimensión social del personaje, dividida en tres ítems: vida profesional, vida personal y vida privada. En el guion y en el filme finalizado los ítems se plantean de la siguiente manera:

Tabla 7

*Dimensión social de la protagonista.*

<b>Vida profesional</b>	<p>El principal sostenimiento económico de la protagonista es su trabajo como actriz, y este le ofrece la posibilidad de viajar de un lugar a otro. Si bien, se da a entender que en el filme sobre la paz ella no es la protagonista, el filme que rueda en París le ha concedido especial importancia (si no, no tendría un atraso de casi un mes sólo por ella). Ni en el guion ni en el producto audiovisual se especifica su relación con otros empleados de su campo, sin embargo, no es descabellado pensar que su empleo como actriz resultó un rescate cuando ella estaba en las calles de París.</p> <p>Otro empleo mencionado en el guion de Duras (1961) es el que tuvo en la farmacia de su padre cuando era joven. De hecho, gracias a este empleo conoció a Fresson, pues el soldado entró a la farmacia para que le hicieran una curación en la mano.</p>
<b>Vida personal</b>	<p>Este ítem predomina en la película, ya que es abordado desde el presente, con mayor tiempo en pantalla. Ella es “feliz” con su marido, y gracias a él y a sus hijos, pudo “escapar de la locura” (Duras, 1961); a su vez, en sus diálogos la francesa sugiere que ha cometido adulterio más de una vez.</p> <p>La relación con Fresson se trata al volver al pasado: él fue su primer amor, el amor de su juventud y, de hecho, su primer marido<sup>14</sup>. Con el paso de los años, lo ocurrido con él se tornó una historia secreta que no debía ser traicionada.</p> <p>Este compromiso se quiebra cuando <i>Ella</i> cuenta su amorío al japonés y, es de notar que, mientras la protagonista se lamenta haber confesado su primer amor, no parece arrepentirse de las múltiples infidelidades que ha cometido</p>

	contra su actual esposo. Finalmente, el filme no construye amistades alrededor de este personaje.
<b>Vida privada</b>	<p>Para responder a la pregunta “¿Qué hace su personaje cuando está solo?” (Field, 1984, p.30) basta remitirnos a dos momentos en el filme: en el pasado, el encierro en el sótano, en el presente, el momento en que lava su rostro en el lavamanos.</p> <p>Así, cuando <i>Ella</i> está sola en el sótano, se limita a pensar en Fresson, a rasguñar las paredes, comer su salitre, y a observar el movimiento urbano y al gato que cohabita con ella. Su relación con Fresson abarca su tiempo a solas, llevándola a la reflexión en el presente: “No estabas del todo muerto. He contado nuestra historia...Te he engañado esta noche con ese desconocido. He contado nuestra historia.” (Duras, 1961, p.73).</p>

*Nota:* Autoría propia.

*La dependencia y tendencia al hombre* es visible una vez más gracias a esta clasificación. Como se ha descrito, su tiempo a solas es consumido por el *deseo* de recuperar y honrar a Fresson, aún después de su muerte. Además, lo examinado demuestra la importancia que tiene el adulterio para la protagonista: si su marido fue la cura para su neurosis ¿por qué la protagonista continúa viendo a otros hombres? Parece que, para ella, vale la pena arriesgar el bienestar psicológico en nombre de la sexualidad satisfactoria.

Aunque Pérez (2016) enfatiza la importancia de identificar la meta y la motivación del personaje, esta obra no se adapta en su totalidad a las estrategias convencionales de escritura de guion. En un intento de apropiarla a estas estrategias, la motivación de la protagonista es que lleva consigo la



carga de un amor pasado que no llegó a ser todo lo que prometió, lo cual explica su sufrimiento tanto en el pasado como en el presente.

Su objetivo, por otra parte, da espacio para dos posibilidades: *Ella* quiere olvidar a *Fresson* o, por el contrario, quiere aferrarse a *él*. Aunque ambas opciones tienen respaldo en las acciones de la protagonista<sup>15</sup>, considero que ninguna de las dos llega a definirse con claridad.

### **Él (Eiji Okada)**

*Él*, por otra parte, puede catalogarse como un personaje plano (Casetti & Di Chio, 1998): sus rasgos, carácter, y la información que de él es provista permanecen coherentes e inmóviles durante todo el filme. Le conocimos como un arquitecto, también adherido a la tradición conyugal, ausente durante el bombardeo en Hiroshima y terminaremos de ver el filme sin saber mucho más de él. *La luz principal está sobre Ella*, mientras que *Él* no da “(...) lugar para la duda, para la ambigüedad o la especulación acerca de su posible desarrollo” (Pérez, 2016, p. 541). Así, este personaje no presenta cambios significativos de carácter, actitud o comportamiento.

Dado que sólo conocemos el presente de este personaje, bastará describir su apariencia física como un hombre joven de cabello oscuro, ojos rasgados y contextura gruesa. Destacan también sus dientes organizados y su piel clara, tersa y sin defecto. Sobre este asunto, el guion establece que la caracterización del personaje debe alejarse de lo típicamente japonés. Así, Duras (1961) previene que el amorío entre personajes no es resultado de una atracción por lo exótico, evitando lecturas racistas. En oposición a la mujer, este personaje utiliza ropa oscura. Su vestimenta consiste en a) una camisa rayada y oscura, b) un saco formal, c) dos pantalones oscuros, d) una camisa blanca elegante, e) una corbata, f) zapatos oscuros y g) un único accesorio: un reloj de muñeca.

La mencionada oposición de colores indica que hay una fuerte relación entre ellos: *Ella* de blanco y *Él* de negro, *participando* el uno del otro en una suerte de hostilidad mutua. Esta “participación” no sólo se evidencia en la oposición: la desnudez, por ejemplo, es compartida y posibilita la intimidad.

A través de sus expresiones verbales, el japonés revela explícitamente que es un hombre “felizmente casado”, muy ocupado con su trabajo, interesado en la política y profundamente enamorado de *Ella*<sup>16</sup>. Además, en la primera secuencia del filme, el japonés asevera que es “completamente japonés”, a pesar de que su caracterización física está *intencionalmente* alejada de los rasgos orientales.

Indirectamente, el japonés se construye como un hombre seguro de sí mismo y protector, lo cual se contrapone a algunos rasgos de la protagonista. También, se implica que este hombre no conoce la historia de Hiroshima de primera mano, y que él no es el foco de la película: frente a la gran cantidad de diálogos que pronuncia la mujer, los suyos son reducidos; mas que hablar, él *escucha*. Sus diálogos también dan evidencia de su carácter decidido y perseverante<sup>17</sup>, construyendo a su alrededor una típica imagen masculina.

Si el carácter de un personaje se evidencia en sus acciones, decisiones y reacciones (Pérez, 2016), el carácter del japonés se resume de la siguiente manera:

Tabla 8

*Carácter del japonés.*

<b>Decisiones</b>	<b>Acciones</b>	<b>Reacciones</b>
<p><b>Explícitas:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Tener relaciones sexuales con la protagonista.</li> <li>- Invitarla a un reencuentro.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Tener relaciones sexuales con <i>Ella</i>.</li> <li>- Cerrar la ducha mientras <i>Ella</i> se está bañando.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- En la escena de apertura, él niega todo lo que ella dice, o responde con preguntas.</li> <li>- Esta no es una reacción</li> </ul>

<p><b>Implícitas:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Ser infiel a su esposa.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Agarrar bruscamente el rostro de su amante mientras bromean en la ducha.</li> <li>- Halar a la francesa para atravesar el desfile.</li> <li>- Cuidar a la francesa en el rodaje del filme internacional, cuando algunos letreros se cruzan por su camino. De manera similar, cuando ambos se separan en el desfile, es él quien se adentra en la multitud para sacarla.</li> <li>- Quitar la pañoleta a la protagonista.</li> <li>- Seguirle por las calles de Hiroshima.</li> <li>- Al charlar en el salón de té, él le ordena a la mujer que beba, y también le da a beber él mismo.</li> <li>- Parece que al salir del salón de té él la abandona por un rato.</li> </ul>	<p>violenta, es mas bien tranquila.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Su reacción más violenta es dar una bofetada a su amante, cuando ella entra en crisis en el salón de té.</li> <li>- Una reacción común a varios momentos en el filme es reír frente a los comentarios de la mujer.</li> <li>- Cambios abruptos de expresión: el protagonista de estar acongojado a sonreír.</li> <li>- Al enterarse de que sólo él conoce la historia de <i>Ella</i> se muestra muy feliz y la abraza.</li> <li>- Finalmente, cuando otro hombre se acerca a la francesa en el bar Casablanca, él no parece reaccionar como se esperaríaa: se limita a observar y esperar.</li> </ul>
---	---	--

	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Cuando <i>Ella</i> regresa al salón de té, <i>Él</i> le ordena que se quede en Hiroshima.</li> <li>- Fumar un cigarrillo.</li> <li>- Al día siguiente, él aparece en la habitación de hotel.</li> </ul>	
--	--	--

*Nota:* Autoría propia.

Recordemos que el carácter de la protagonista mostró una fuerte *inclinación al hombre*. Él, por su parte, no responde de la misma manera. Aunque sus acciones sí se dirigen al personaje femenino, muchas de ellas son detrimento para este: sus órdenes, burlas e imposiciones implican que él es una *figura de autoridad*. El personaje masculino tiende a ser más activo, y sus limitadas reacciones dan cuenta de su capacidad pedagógica y terapéutica, como se verá más adelante.

En quinto lugar, el backstory de este personaje es más limitado:

Tabla 9

*Backstory del protagonista.*

<b>Época histórica del personaje</b>	Después de la Segunda Guerra Mundial.
<b>Nacionalidad</b>	Japonés.
<b>Ciudad en la que vive</b>	Su residencia se encuentra en Hiroshima.
<b>Origen familiar</b>	Lo único que se sabe acerca de su familia es que fue a la guerra. En el guion se menciona que este hombre tiene una esposa y dos hijos (Duras, 1961).
<b>Origen social</b>	Su trabajo como arquitecto, su gusto por la política y la apariencia de su residencia dan cuenta de que este hombre pertenece a la clase alta.
<b>Origen religioso</b>	No se especifica.

<b>Infancia y formación</b>	No se menciona nada respecto a su infancia; en cuanto a formación, se da a conocer que aprendió francés leyendo la Revolución Francesa (Duras, 1961).
-----------------------------	---

*Nota:* Autoría propia.

En mi opinión, este limitado trasfondo revela un desbalance en la construcción de los personajes, lo cual conduce a la elaboración de un discurso político de sumisión, donde ambas partes no alcanzan la misma relevancia. Es claro que, si bien la acción masculina parece perjudicar al personaje femenino, este último tiene una mayor exposición en la historia, a pesar del contexto bélico que rodea al relato.

Las dimensiones que componen la vida del personaje se retratan así:

Tabla 10

*Dimensión social del protagonista.*

<b>Vida profesional</b>	El japonés asegura que se dedica a la arquitectura y que, por otro lado, también ejerce la política. Su trabajo demanda mucho tiempo, “sobretudo por las tardes” (Duras, 1960, p. 46).
<b>Vida personal</b>	Al igual que su amante, <i>Él</i> dice que su mujer es bonita, y que es “feliz con ella” (Duras, 1961). Adicionalmente, Duras (1961) recalca que este hombre no cree en el adulterio, sino que asocia la fidelidad conyugal con la verdadera masculinidad. Ni en el guion ni en la película se hace referencia a sus padres, posibles hermanos, amistades, ni a un primer amor.

<b>Vida privada</b>	La vida personal de este hombre pasa a un segundo plano, dado que no se le muestra en soledad, ni se revela ningún detalle acerca de su pasado.
---------------------	---

*Nota:* Autoría propia.

Como se ha demostrado hasta el momento, este personaje no alcanza la misma relevancia que la protagonista, por lo que cualquier abordaje que se quiera hacer de su motivación sería superficial. Si se establece una conexión entre el personaje y su lugar de origen, su motivación podría estar delimitada por el sufrimiento de la guerra y la imposición del poder extranjero sobre el territorio propio. De igual manera, es verosímil que su objetivo sea lograr que *Ella* permanezca más tiempo en la ciudad, no obstante, esto es una conjetura somera en comparación con la meta de la protagonista.

### **Un apropiado romance hollywoodense... en la zona cero**

Una vez reconocidos ambos protagonistas, retomaré las ideas de Steve Neale (1992), junto con las de Lapsley y Westlake (1992), para ilustrar cómo los personajes se asemejan a los de un film romántico hollywoodense y, paralelamente, identificaré los momentos de inequidad entre los personajes.

#### **Primacía de la mujer sobre el hombre.**

Como vimos anteriormente, *Ella* es un personaje lleno de incertidumbre, dudas e inseguridades, por lo que no es descabellado pensar que sus relaciones interpersonales (en especial el adulterio construido con el japonés) están, igualmente, empapadas por la inestabilidad.

Si bien, el adulterio del que ella es partícipe puede verse como una rebelión contra la institución matrimonial (Grégoire, 2018) esta relación es, en realidad, un intento de cubrir un

vacío, aquello que Lapsley y Westlake (1992) llaman la falta del Otro en el sujeto. De lo anterior surge algo interesante: Esta no sería la primera vez que *Ella* procura “encontrar Otro que la complete”. De manera lineal, el primer intento explícito fue su relación amorosa con Fresson, sucedida por su matrimonio: un segundo intento. Implícitamente, existen más intentos: los numerosos encuentros adúlteros que ha tenido la protagonista, y de los cuales sabemos gracias a sus palabras en la secuencia inicial<sup>18</sup>.

Teniendo en cuenta lo precedente, *Ella* no debe ser vista como una mujer rebelde e icónica por ser adúltera. Al participar en un matrimonio y simultáneamente en un adulterio la protagonista es doblemente creyente en la falsa promesa de completitud en el Otro; si se tiene en cuenta que ha sido adúltera más de una vez, se entiende que la protagonista ha creído en la ilusión lacaniana durante casi toda su vida.

Así las cosas, la francesa es una mujer que ha pasado varios años de su vida demandando a los hombres algo que ellos no pueden proveerle, en otras palabras, es una mujer que sólo piensa en sí misma y en su satisfacción. Su temor a la pérdida del ser amado, anclado en eventos del pasado, le impide tener la capacidad en el presente de amar con abnegación. Inmersa en el dolor que en un principio está escondido, la protagonista no puede preocuparse por el bienestar del japonés.

Por otro lado, a pesar de que la francesa asegura que **ella** es feliz en su matrimonio, este parece ser una carga para ella, tal como lo fue para otras mujeres de la literatura francesa (Yalom, 2012), o para las mujeres casadas en Estados Unidos (Illouz, 2009). Por ello, se entrega totalmente a la infidelidad, sin reparar en las consecuencias que esto conlleva para su cónyuge: ¿podría decirse que su marido también es feliz? En la vida real, no son muchas las personas que se declaran felices al tener un cónyuge frecuentemente adúltero.

¿Cómo sus acciones y decisiones dan cuenta de esa búsqueda de satisfacción personal? Por un lado, *Ella decide* repetir el encuentro adúltero, aún sabiendo de antemano que no se quedará más tiempo en Hiroshima. Esto significa ignorar el futuro sufrimiento por la separación y la petición del japonés (quien le solicita que se quede en Hiroshima) y anteponer el contingente encuentro sexual que ofrece el presente. Adicionalmente, algunos de sus diálogos revelan cómo sus necesidades priman sobre las de su amante: “*Ella: (...) Yo tenía hambre. Hambre de infidelidad, de adulterio, de mentiras, hambre de morir.(...)*” (Duras, 1960, p.77), “*Ella: Oh, que bueno es estar con alguien, a veces.*” (Duras, 1960, p.68).

Este último diálogo parece inocente y puede generar identificación del espectador. No obstante, es “bueno estar con alguien, a veces” porque eso evita, **para ella**, un retorno al pasado y a la soledad, al tiempo que le permite satisfacer su deseo sexual.

De hecho, el pasado también es testigo de esa búsqueda de satisfacción. Allí, la protagonista entabló un romance con un enemigo en la guerra, lo que quiere decir que a ella no le importó burlar el honor y el sustento económico de su familia, ignorar la súplica y el estado emocional de su padre, o el origen de su madre: la protagonista se compromete sentimentalmente con un alemán, priorizando su deseo sexual.

Una manifestación alternativa de su priorización del deseo sexual tiene lugar cuando *Ella* camina por Hiroshima mientras su amante la persigue. En esta escena el deseo sexual vuelve a ser su preocupación central, como demuestra el siguiente discurso: “Él se acercará, **me** tomará por los hombros, **me besará. Me besará... y estaré perdida**” (Duras, 1960, p.76). *La insatisfacción es una amenaza* y así, cuando un nuevo hombre japonés la aborda frente a su adúltero amante, *Ella* pasa por encima de los sentimientos de *Él*, para olvidarlo y evitarse el dolor que ya ha tenido antes.



Todas las anteriores acciones y decisiones se someten a, y están causadas por, el adulterio de la protagonista. Al final, este constituye la mayor prueba de su interés por su satisfacción sexual (lo cual es, al final, egocéntrico); de esta manera, parece que la protagonista cantara los versos propios del *amor cortesano* en el siglo XII: “Mi esposo no puede satisfacerme / Como compensación tendré un amante” (Yalom, 2012).

### **Primacía del hombre sobre la mujer.**

Ahora bien, recordemos que Lapsley y Westlake (1992) dicen que el romance tiende a utilizar una mujer para enmascarar la insuficiencia en el Otro, más específicamente, la insuficiencia *del hombre*. Para que la mujer pueda llevar a cabo este propósito deberá estar ceñida a un canon de belleza convirtiéndose en el objeto de deseo masculino tal como las cortesanas del siglo XII (Yalom, 2012); de lo contrario, el personaje femenino será víctima de la acción violenta masculina.

De forma paralela a algunos personajes femeninos en Hollywood, tanto en el Pasado A, como en el Presente, *Ella* se ciñe a este canon de belleza: se ve joven y radiante. Gracias a esta apariencia estandarizada, *Ella* encarnará lo que Lapsley y Westlake (1992) denominan “la justificación del vacío masculino”, cumpliendo la función de *validar la necesidad del hombre*. Entonces, promete ingenuamente llenar este apetito, de forma similar a como lo han hecho otras mujeres en filmes románticos convencionales.

No obstante, cuando *Ella* no luce atractiva evidencia —al igual que otras mujeres en el género romántico— que es víctima de la violencia masculina. Su estado emocional es la semilla que germina en una apariencia desaliñada e inatractiva. Respecto a lo dicho es preciso enfatizar dos cosas: primero, esta apariencia descuidada responde a la *presencia física y emocional* de un

hombre. En otras palabras, dado que es por un hombre que ella enloquece y es marginada de la sociedad, es posible afirmar que ha sido alcanzada por la acción violenta masculina desde el momento en que la relación con Fresson se empieza a construir.

Segundo, la violencia masculina se manifiesta aún en la *ausencia* del hombre. No es fortuito que su caracterización descuidada coincida con el único momento en el que *no hay un hombre presente*, ni en su vida, ni visualmente en el relato. Esto permite concluir que sólo hay bienestar psicológico cuando un hombre está físicamente presente para influir en su vida y *para dar sentido a la misma por medio de la relación sexual*. En ese sentido, la ausencia del hombre significa ausencia de bienestar psicológico y, a su vez, esto conlleva un malestar físico: la protagonista lastima sus manos e ingiere su propia sangre.

Así pues, los Pasados A, B y el presente dan cuenta de que en el cine romántico la mujer es revestida de una apariencia que es en realidad pura farsa, con la finalidad de convertirla en un instrumento que “completa” la insuficiencia del hombre (Lapsley & Westlake, 1992). En el Pasado B, la desdicha de no poder suplir al hombre ni *ser suplida por él* se exhibe con la locura y la segregación; en el presente, el diálogo da cuenta de este sufrimiento: “*Ella: (...) Oh, que miserable soy...*” (Duras, 1960, p.75)

Lo anterior converge con el cuarto punto característico del nuevo romance expuesto por Steve Neale (1992). Como se ha hecho en algunas obras de Hollywood, director y guionista limitaron la independencia de su protagonista y de esto hay dos evidencias principales. En primer lugar, la protagonista justifica al hombre y es también receptora de su violencia, marcando así una dependencia de él. En segunda instancia, la protagonista se muestra carente de autoestima y menosprecia su apariencia física. En la escena en la ducha, el japonés le dice directamente y sin

tapujos que ella es una mujer fea. ¿Cuál es la reacción de la protagonista? Aceptar sin protestar su comentario, riéndose, en una suerte de aprobación.

La anterior incapacidad sale a relucir más adelante: cuando los personajes conversan en el salón de té, *Ella* se frustra al recordar cómo era en su juventud. Su apariencia, entre otras cosas, ha cambiado con el paso del tiempo, y esto no la hace feliz. Si, tal como propone Vincent Grégoire (2018), la francesa cargara consigo ideales revolucionarios, ella sería capaz de reconocerse bella, tendría seguridad en su aspecto físico y no se referiría a sí misma como una mujer “torpe” o “cansada” (Duras, 1961).

Si, al igual que otras mujeres del cine hollywoodense, la protagonista es un instrumento que justifica el vacío masculino, ella es un personaje secundario al servicio de otro. De esta manera se cumple el cuarto punto propuesto por Neale (1992) y, para proseguir examinaré los tres restantes.

El primero de ellos afirma que la relación romántica arquetípica es un proceso de aprendizaje para una o ambas partes involucradas. En *Hiroshima Mon Amour*, el personaje que más necesita aprender es *Ella*.

En la obra, la protagonista aprenderá a olvidar y a no olvidar a Fresson. Por una parte, a través de sus palabras demuestra que lo está olvidando<sup>19</sup>; por otra, el contacto con el japonés es lo que le enseña a no olvidar, ya que ayuda a mantener viva una parte de su pasado, sin dejarlo ir. Al referirse a los nuevos romances Neale (1992) asegura que es menos común que el hombre deba aprender algo nuevo; así las cosas, parece que el personaje “incompleto” o carente de experticia es el femenino, mientras que el personaje masculino usualmente posee sabiduría y destreza para los asuntos de la vida.

Por supuesto esta es una forma de inclinar la balanza a favor del hombre, y *Hiroshima Mon Amour* expone esta desigualdad. Como se vio en el análisis de personajes, el japonés —a diferencia de la protagonista— no se desarrolla a medida que avanza la trama; mas bien, es propuesto como un personaje *completo* que no necesita aprender y, gracias a esto, adquiere el rol de terapeuta: él escucha la historia de *Ella*, permite su liberación y, consecuentemente, su aprendizaje.

En resumen, la película construye dos personajes opuestos: mientras que la mujer necesita atravesar un arduo proceso de aprendizaje, el hombre es quien la guía por este proceso, a manera de lumbrera. Él, al igual que otros hombres representados en Hollywood, no necesita aprender nada.

Para Neale (2012), un segundo fundamento de los romances hollywoodenses es la excentricidad de uno o ambos personajes. A continuación describiré como ambos personajes están ligados a este adjetivo:

*Ella* es una mujer excéntrica comparada con sus contemporáneas, porque se ha atrevido a ser dueña de su sexualidad, excediendo a su gusto los límites matrimoniales (Grégoire, 2018). Sumado a esto, su excentricidad la conduce a desafiar la autoridad paterna, lo que era descabellado incluso para las francesas de siglos anteriores (Yalom, 2012). Añadido a ello, su excentricidad la lleva a ser excluida de la sociedad y condenada al encierro: su relación con Fresson fue, sin duda, algo fuera de lo común para la época. Asimismo, *Él* es un personaje excéntrico porque fue el único hombre que evocó en *Ella* la imagen del pasado y de Fresson. A diferencia de su marido y de los demás amantes, *Él* provocó en *Ella* la tentación de abandonar su presente vida para intentar, de nuevo, un romance ideal.

En este caso, la excentricidad del japonés predomina, y da pie para que la francesa sea transformada por su influencia. Tras proveerle la oportunidad de contar su historia, el japonés detona la metamorfosis de la francesa; entonces, la protagonista *pasa de ser* una mujer cohibida por su pasado a expresarse abiertamente respecto a este. Esta transformación no es cien por ciento positiva, ya que la influencia del hombre reactiva la *neurosis* femenina y hace que esta se exprese con mayor ímpetu: al inicio del filme ella es, aparentemente, una mujer mucho más tranquila, mientras que al final exhibirá sin máscaras su dolor y añoranza por el pasado.

Una evidencia adicional de la influencia masculina es que este adulterio hace que la francesa reconsidere su vida. La idea de quedarse en Hiroshima con su amante la lleva a una fuerte crisis hasta que, en un punto de la película, ella parece dispuesta a abandonar su vida presente, a su esposo e hijos. Si la voluntad del japonés, y su capacidad para satisfacerla sexualmente no tuvieran peso en su corazón, su postura sería absolutamente radical y el filme no tendría un final abierto: ella simplemente no consideraría quedarse.

### **Valores tradicionales de romance.**

El tercer fundamento expuesto por Neale (1992) afirma que el cine romántico de Hollywood prolonga valores y símbolos tradicionales. En *Hiroshima Mon Amour* la tradición continúa de la siguiente manera:

Por un lado, el japonés se apropia de un símbolo romántico por excelencia: el *caballero* que siempre está a disposición de su damisela. Cuando en el rodaje de la película una pancarta pasa muy cerca de ellos, él la rodea con sus brazos y la aleja para que nada le ocurra, convirtiéndose en su *protector*. De forma parecida, cuando *Ella* se pierde entre el desfile *Él* la busca rápidamente

con la mirada, queriendo acudir en su rescate. Igualmente, el *liderazgo* es propio de un caballero, y él lo demuestra de dos formas: diciendo “te amo” primero y ordenando a su amante que vaya con él “*Él*: Odio pensar en tu partida. Mañana. Creo que te amo. (...) Vas a venir conmigo, una vez más.” (Duras, 1960, p.43).

Evocando la imagen ideal para los cortesanos del siglo XII (Yalom, 2012), el japonés anima *valientemente* a su amada frente a la contingente separación: “No, no debes tener miedo” (Duras, 1960, p.52). Además, demuestra *sumisión* al disponerse a escuchar a la protagonista, concediéndole todo el protagonismo e importancia. Ante el acercamiento de su partida, él *persigue a su amada* por las calles de Hiroshima, dando a entender que no puede perderla.

La *belleza* y la *virtud*, tradicionales en los amantes ideales desde el *amor cortésano* (Yalom, 2012) son característicos de la pareja y se manifiestan en su apariencia joven y atractiva. De hecho, el filme advierte implícitamente que los rasgos occidentales son “mucho más tradicionales” que los orientales, y esto se difunde a través de dos presupuestos:

En principio, la protagonista es la única mujer de todo el filme que no tiene una apariencia *típicamente* japonesa. Aunque reconocemos a su madre en uno de los flashbacks, la mujer no pronuncia ningún diálogo. Recordemos que para los franceses el *diálogo* es vital como parte del cortejo tradicional, puesto que demuestra elocuencia y erudición (Yalom, 2012); en ese sentido, dado que la francesa es la única mujer que *habla* y que además *no es típicamente oriental*, ella es la única amante ideal dentro de la obra.

En segundo lugar, Duras (1961) escribe en el guion que el japonés *no debe tener una apariencia típicamente oriental*, a fin de evitar un amor explícitamente interracial. No obstante, es

bien sabido que los romances entre dos personas de distinta raza es, por excelencia, un tema durasiano (Yalom, 2012).

En otro orden, en los romances típicos los jóvenes amantes terminan envueltos en una *atmósfera aislada* y así, en sus actividades y el tiempo que pasan juntos sólo existen ellos dos. Los enamorados se miran fijamente, se acarician y disfrutan cada segundo juntos sin reparar en otros personajes. De hecho, el contacto que tienen ambos amantes con otros se limita en gran manera al pasado: aquí sólo importan ellos dos, y el dolor de su separación.

Tal como se vislumbra en la literatura proustiana (Yalom, 2012), el romance tradicional suele dar gran importancia al *recuerdo* y a la *memoria*: el olvido de las vivencias en pareja debe evitarse a toda costa. Este esfuerzo es el motor de la protagonista, quien lucha por no olvidar lo que vivió con Fresson y, al mismo tiempo, lo que está viviendo con el japonés. A su vez, el pasado con Fresson evoca un valor acentuado desde la Revolución Francesa (Yalom, 2012): la *monogamia* como única forma de felicidad en la experiencia romántica. Con Fresson la protagonista tiene todo lo que necesita y por eso, cuando él muere y *Ella* adúltera recibe como resultado la infelicidad absoluta.

El filme en su totalidad transmite otro valor tradicional: *el amor como prioridad en la vida*. Esto cobra mayor fuerza en el Pasado B, pues la muerte emocional de la protagonista prueba que “vale la pena vivir y morir en nombre del amor” (Yalom, 2012). De igual manera, la obra difunde que el amor tiene *un poder abrasivo y destructivo*, siguiendo el pensamiento de Flaubert, Proust y Racine (Yalom, 2012). Los *neuróticos personajes* de esta tradición difícilmente terminaban juntos y caían en  *finales trágicos*; en *Hiroshima Mon Amour* el *Thanatos* freudiano se apodera de la narrativa fílmica.

Siguiendo la tradición francesa, el amor en este relato se prueba capaz de *superar numerosas barreras*. La primera de estas es la distancia que los separa, pues él vive en Hiroshima y ella en París. Sumado a esto, los dos personajes están sometidos a la institución matrimonial que, en sus palabras, “los hace felices”. Visto desde otro punto de vista, el compromiso conyugal es una decisión del pasado que les impide dar pasos libres en el presente.

Un obstáculo de gran importancia es el estado emocional de la protagonista. Si bien este impulsa a los enamorados a conocerse más profundamente y les incita a compartir íntimamente en más de una ocasión, la neurosis de la protagonista amenaza con finiquitar los encuentros entre amantes.

Adicionalmente, la procedencia de ambos constituye un problema a superar. Los protagonistas fueron criados bajo costumbres y reglas propias de dos culturas diferentes, por lo cual es necesario alcanzar un punto de encuentro. Esto último se complica en la medida en que ambos viven en sitios diferentes. La dificultad de lo expuesto aumenta si se considera que este es el primer encuentro *relevante de la francesa con un japonés*:

“Él: ¿Has conocido muchos japoneses en Hiroshima?”

Ella: He conocido a algunos, sí... pero ninguno como tú...

Él: ¿Soy el primer japonés de tu vida?

Ella: Sí.” (Duras, 1960, p.33).

Evocando el sentimiento *romántico* del siglo XVIII (Yalom, 2012), en el Pasado A *Ella* traspasó varios impedimentos en nombre del amor. Estos impedimentos fueron físicos (vallas,



murallas o largas distancias) y de autoridad, ya que la protagonista ignoró la desaprobación de sus padres y la sociedad, con tal de encontrarse con *Fresson*.

Todo esto permite concluir que *Hiroshima Mon Amour* encaja perfectamente en la definición de romance establecida por Steve Neale (1992) y, al igual que otros productos de Hollywood *ajenos a los movimientos de vanguardia*, encuentra sus cimientos en el pensamiento francés acerca del romance.

Como se ha dicho, la protagonista no es un personaje revolucionario ni independiente. Por el contrario, esconde una personalidad insegura tras su apariencia física y, en su búsqueda de satisfacción sexual, intenta llenar un vacío propio con más de una relación amorosa. Aunque tanto *Ella* como *Él* comparten la excentricidad, es *Ella* quien tiene mucho por aprender y quien se ve transformada por la influencia masculina. Esta influencia no es puramente positiva ya que, como establece Neale (1992), puede entenderse como violencia y como supresión de la independencia femenina. Esta supremacía masculina propone que el hombre es vehículo de valores tradicionales y estos, al final, son ampliamente empleados en las narrativas románticas del cine hollywoodense.

### **Otras formas de inequidad entre personajes**

La Nueva Ola Francesa no sólo hizo frente a la tradición cinematográfica establecida. Muchas obras de este movimiento fueron también una herramienta de fuertes discursos políticos (Ortiz de Landázuri Yzarduy, & Piñas, 2000). En el caso de *Hiroshima Mon Amour* estos discursos son borrosos, primeramente, porque se alimentan del capitalismo, segundo, porque son fantasmagóricos (Buck-Morss, 2001).

### Personajes de consumo, bienes y placer

¿Cómo es que *Hiroshima Mon Amour* da un discurso a favor del capitalismo? Según Eva Illouz, las relaciones románticas comenzaron a colaborar con el capitalismo al oponerse a los acuerdos entre familias que sólo procuraban mantener su poder político y económico (Illouz, 2009). De esta forma, el romance pasó de darse entre dos individuos de igual estatus a brotar entre personas de diversas clases sociales y procedencias.

Sin embargo, lo anterior no diluyó las diferencias entre los individuos, por el contrario, *las acentuó*. En este sentido, los miembros de la relación no son pares, sino que se crea una jerarquía: uno es “el rico”, y otro, “el pobre”. Lo anterior es sólo una muestra de cómo la relación amorosa se torna inequitativa dentro del marco capitalista.

Si identificamos a los involucrados en la relación como *consumidores de bienes*, este desbalance se hace más evidente. Los individuos se hacen *consumidores* al convertir sus deseos insaciables en necesidades neutralizables. Para compensar estas demandas, los consumidores acuden a *bienes* que son efímeros y, por tanto, deben ser reemplazados tras cierto lapso.

La protagonista encarna la inequidad propia de un romance en el contexto capitalista. Como hemos visto antes, la francesa antepone su deseo sexual y su “falta en el Otro”, dejando de lado las necesidades de sus compañeros. Así pues, el japonés se torna un *bien* que satisface su necesidad sexual, al igual que la necesidad de exhumar su pasado. Aún así, él no es el único hombre que ha sido utilizado para saciar los apetitos de *Ella*.

Illouz (2009) afirma que gracias a la aparición del cine y la nueva publicidad las relaciones matrimoniales se empezaron a asociar con el aburrimiento, la falta de pasión y juventud. Según la

autora, la solución a las crisis conyugales era usar productos innovadores que “reavivaran la llama seductora” (Illouz, 2009). En *Hiroshima Mon Amour*, nos encontramos con una mujer casada, que ha cometido adulterio más de una vez. Mientras que su unión matrimonial demanda esfuerzo y dedicación (Illouz, 2009), el adulterio no demanda más allá del encuentro sexual. Por tanto, cada uno de sus amantes es, para ella, sólo un producto de uso recurrente que da la ilusión de salvar la diversión, la juventud y la sexualidad activa, ausentes en la relación conyugal.

A pesar de que su estabilidad matrimonial depende de la intervención de otros hombres, esta también es un *bien de consumo*. Si bien, su vínculo conyugal no le proporciona una sexualidad satisfactoria ni un espacio para el desahogo espiritual o sentimental (por lo cual acude al adulterio), este le otorga el *placer* de ser vista como una mujer respetable dentro de la sociedad. En el pasado, esta mujer fue considerada una traidora y como consecuencia fue condenada a la marginalidad. Ante esto, el adherirse a la institución tradicional del matrimonio fue un rescate en dos sentidos: inicialmente, le permitió volver a la cordura<sup>20</sup> y, además, la ayudó a reintegrarse a la sociedad.

Por otra parte, Fresson también es un *bien consumido* por la protagonista. No es fortuito que la mayoría de encuentros de la pareja sugieran la intimidad sexual, pues él sacia su deseo sexual por primera vez y hasta su muerte. Adicionalmente, el alemán es usado como un escape y desafío a la autoridad paterna, a quien *Ella* obedece de forma infantil (Duras, 1961). Así, cuando Fresson muere, es obvio que deja un vacío en la vida de su amada<sup>21</sup> tal como sucede dentro del sistema capitalista: una vez que se ha probado el *bien* y su vida útil *termina*, la consumidora buscará *adquirir* nuevos *productos* con tal de no sentirse vacía.

En resumen, la protagonista del filme es, dentro del marco del capitalismo, una *consumidora* que sólo pretende saciar su necesidad sexual y emocional. Con este fin ella acude a

varios *bienes*, todos encarnados en figuras masculinas. En primera instancia, acude a Fresson para saciar su deseo sexual, al igual que un anhelo de liberación paternal. Luego, acude a un marido que le ofrece el *placer* de una imagen digna en la sociedad, así como estabilidad emocional. Por último, la mujer utiliza a varios amantes con la esperanza de *evadir la laboriosidad* del matrimonio, buscando revivir la diversión y sexualidad austentes en este.

Dentro de este grupo, el japonés cobra especial relevancia, dado que él sacia una necesidad muy íntima formada tiempo atrás: la necesidad de recordar, de olvidar y de ser escuchada. Con todo, tanto esposo como amantes encarnan productos promocionados, “(...)destinados a conservar la emoción inicial del romance” (Illouz, 2009, p.70), es decir, condenados a preservar la emoción que provocó Fresson en *Ella*.

Ahora bien, las actividades que realizan la protagonista y su amante también son muestra de un romance guiado por presupuestos capitalistas, puesto que estas se llevan a cabo en dos únicos espacios: en sitios de consumo, o en casa (en su defecto, en un espacio cerrado que se hace pasar por el hogar).

Illouz (2009) trata los espacios de consumo al reparar en la transición que atravesó el romance desde la esfera privada —encuentros en casa, bajo la vigilancia de los padres— hacia la esfera pública: citas en cines, parques de diversiones, etc. La autora afirma que desde los años 30 las parejas se encontraban en sitios de ocio como cinemas, cafés o parques, y además realizaban viajes fuera del pueblo natal (Illouz, 2009). Así las cosas, los protagonistas se anexas a esta costumbre, pues comparten en espacios como el salón de té o el bar Casablanca<sup>22</sup>. Adicionalmente, la estación de tren es sin duda una referencia al viaje ideal en pareja, el cual se imposibilita con la partida de la francesa.

Los espacios interiores restantes son todos una representación del hogar, y en estos toda posibilidad de diversión está ligada al encuentro sexual. De ahí que el hogar también sea un punto de consumo del uno al otro, con el intercambio de valor que según Vilaró (2016) sólo el tacto posibilita. Verbigracia, en el Pasado A Fresson y la protagonista se encuentran en graneros y murallas, y luego se implica visualmente que han tenido relaciones sexuales.

Aún así, existen dos excepciones al consumo dentro del hogar<sup>23</sup>, y ambas tienen lugar en el Pasado B. Cuando la protagonista está en el sótano y en su habitación hace falta un ingrediente para que este *consumo*, es decir la relación sexual, pueda llevarse a cabo: Fresson. Ante la ausencia del personaje masculino y la consecuente imposibilidad de consumo, estos espacios se tornan tóxicos e insoportables y, finalmente, esta toxicidad provee la experiencia interior del sentimiento romántico: “(...) las definiciones modernas del amor lo transformaron en una interacción de naturaleza pública a la vez que infundieron privacidad en la experiencia interior de ese sentimiento.” (Illouz, 2009, p. 92).

### **Fantasmagorías en la construcción de personajes**

Entendida bajo el dominio del sistema capitalista, la obra de arte llamó la atención de Walter Benjamin y de Theodor Adorno. Como sugiere José Zamora (1999), los filósofos propusieron el concepto de *fantasmagoría* enfatizando la *pérdida de cualidad* que sufre la obra de arte al ser sometida a un sistema de intercambio masivo. En este contexto, las obras de arte de vanguardia no se opusieron a esta imposición; por el contrario, adoptaron la forma *serializada* de otros productos:

Frente a otras corrientes restauracionistas o nostálgicas, el arte vanguardista, por el que ambos están personalmente interesados y en el que indudablemente se inspira su pensamiento filosófico, no reacciona intentando restaurar el aura irremisiblemente perdida, sino, paradójicamente, asimilándose a la mercancía, para intentar romper así el hechizo de su fetichismo. (Zamora, 1999, p.130).

¿Cómo podemos relacionar lo anterior con el romance presentado en la película? Primero, debemos entender que la *mercancía* es el romance que la industria hollywoodense dispone a sus espectadores. Esta está envuelta por el fetichismo marxista, que dispone como producto la imagen de una relación utópica, ocultando sus condiciones de producción: la inequidad de género y la forma en la cual se producen personajes de consumo. En segunda instancia, *Hiroshima Mon Amour* representa la vanguardia que imita la mercancía con el ánimo de criticarla y revelar su fetichismo.

Una de las vanguardias que reparó en la situación fue el surrealismo; este halló en París sitios que desaparecían y se convertían en puntos de intercambio de mercancía (Zamora, 1999). Ahora, lo *fantasmagórico* se revelaba en la falsa promesa de “algo nuevo” cuando, tras la cortina, todo era un producto serializado y repetitivo (Zamora, 1999). Al fin y al cabo, esto es lo que ocurre con *Hiroshima Mon Amour*.

Si, para Cárdenas (s.f), la estandarización de las anécdotas de víctimas de la guerra en Colombia produce la caricaturización del conflicto, es pertinente cuestionar los efectos de la trivialización en *Hiroshima Mon Amour*. Es sabido que el filme trabaja el género romántico en

consonancia con el bombardeo a Hiroshima y, en ese sentido, es válido atender los personajes como participantes de una guerra.

La realización de Resnais convierte los individuos en *personajes de consumo* (Cárdenas, s.f), dada la clara *sobreexposición* (Didi-Huberman, 2014) de la francesa y la relativa *subexposición* (Didi-Huberman, 2014) del japonés. Por un lado predominan los diálogos y las reacciones de la protagonista y, aún más importante, predomina su historia personal. Por el otro, el japonés —que representa a su pueblo en el tratamiento del bombardeo— sufre la *omisión* y reducción de sus palabras.

Cárdenas (s.f) afirma que la omisión pasa desapercibida cuando el realizador pasa por alto cierto contenido para dar prioridad a otro. Esta manipulación censura al japonés para otorgar a la francesa la posibilidad de hablar sin cesar. En la preferencia por ella y por su historia hay una clara inequidad que estandariza al personaje y, al final, al relato.

Como ya se ha explicado, la protagonista es víctima del hombre, al tiempo que él es una víctima indirecta del bombardeo. Al plantearla como un personaje resistente e independiente, la mujer cae en la *espectacularización* (Cárdenas, s.f) y esto conduce, nuevamente, a la estandarización del personaje y de la historia. En adición, no es gratuito que el bombardeo tenga una relevancia secundaria en el relato. Cuando ambos personajes son adheridos al “star system del dolor” (Cárdenas, s.f) la protagonista recibe una atención desmedida que reemplaza la historia personal de japonés, es decir la historia del bombardeo en Hiroshima.

Como parte de la Nueva Ola, la película presume un discurso político que es ilusorio, dado que uno de sus personajes debe adaptarse y usar una prótesis para hacerse entender. Aún estando

en su tierra natal, el japonés se ve obligado a adoptar la lengua francesa, pues sólo así puede comunicarse con su amante. Esta obligación condiciona su voz de antemano y por tanto, evidencia otra forma de dominación: mientras la mujer puede expresarse libremente en su idioma nativo, el hombre debe “obedecer a la voz de otro” (Cárdenas, s.f). Irónicamente, el japonés parece estar seguro de su lugar en el discurso político, y no atiende al aparato ortopédico que lo envuelve: “Completamente. Soy japonés” (Duras, 1961, p.27).

En esta presunción de un cambio [en los modelos políticos y, por qué no, románticos] que es ilusorio, nos encontramos ante el concepto de *fantasmagoría* acuñado por Susan Buck-Morss (2001). La *fantasmagoría* “hace presencia en el campo político como un intento de divulgar un panorama social favorecedor, cuando de la realidad brota una escena depresiva que se coloca a merced del comercio, de lo capitalista y del deseo compulsivo que se busca fomentar en la masa (Cruz, 2017).

Entonces, a pesar de que la intención de Resnais nunca fue hacer un filme sobre la paz , el director tenía la tarea de difundir un panorama renovado de las relaciones románticas, y terminó sometiendo a sus personajes a formas insustanciales de representación del amor. En esto reside la fantasmagoría del modelo romántico del filme.



## Conclusiones

En este texto llevé a cabo una relectura crítica del modelo de amor romántico presentado en *Hiroshima Mon Amour*. Así, comparándolo con el modelo romántico de Hollywood, cuestioné el carácter insurgente del modelo propuesto por Resnais y Duras.

En primer lugar, atendí algunos textos sobre el filme que, si bien tratan el romance entre los personajes, lo relegan y someten a otras temáticas. En algunos de estos escritos se subestima la importancia del personaje masculino, así como la capacidad de decisión femenina; en otros casos, idealizan a la protagonista sin reparar en sus dependencias.

Por este motivo, acudí a las propuestas de Eva Illouz (2009), Marilyn Yalom (2012) y Steve Neale (1992) para conjugarlas con un análisis de personajes fundamentado en la metodología de José Patricio Pérez. Así, identifiqué las definiciones de romance capitalista, romance hollywoodense y amor romántico francés.

Al atender sus textos, encontré que la protagonista del filme está fuertemente motivada por *el personaje masculino*, lo cual se manifiesta en los cambios en su apariencia, en sus decisiones, acciones, y reacciones. En otras palabras, la importancia del hombre en su vida radica en que él es capaz de proveerle *satisfacción sexual*, tanto en el presente como en el pasado; a su vez, esto conduce a la protagonista a anteponer su bienestar sobre el bienestar de otros.

Al examinar el personaje masculino, se hizo evidente un desbalance en la importancia de ambos personajes, pues el japonés no presenta mayor desarrollo en el filme. No obstante, también revelé cómo el japonés está construido como un personaje maduro, *típicamente masculino* y que, además, en sus decisiones, acciones y reacciones tiende a perjudicar a la mujer.

Así pues, la reproducción del inequitativo modelo romántico de Hollywood se demostró vigente, porque la protagonista utiliza a los personajes masculinos para satisfacer (ilusoriamente)

sus necesidades y, al mismo tiempo, el japonés es quien enseña, rescata, influencia y violenta al personaje femenino.

Por otro lado, atendiendo las tradiciones de Hollywood y Francia, los personajes se adhieren a valores y símbolos románticos de antaño, como la transgresión social, el sufrimiento entre amantes y la supremacía de lo occidental sobre lo oriental.

Más adelante, reconocí que la protagonista se asemeja al *consumidor*, porque busca en Fresson, en su marido y en sus amantes, el placer y la satisfacción. Así, estos personajes se convierten en bienes valiosos únicamente por su carácter instrumental. En adición, confirmé que la obra reproduce los clichés capitalistas al fomentar que sus personajes atiendan lugares de consumo (incluido el hogar). En este último tiene lugar el encuentro sexual, que posee suma importancia para la protagonista.

Finalmente, puse en tela de juicio el carácter innovador del discurso político del filme, pues las estrategias empleadas para el tratamiento de los personajes indican una preferencia por uno de los dos, lo cual sostiene un discurso ilusorio de igualdad entre los participantes del romance.

Los resultados obtenidos acentúan la urgencia de repensar y reestructurar el modelo de amor romántico cinematográfico, dejando en manos de los realizadores el reto de acuñar un modelo más equitativo y menos ilusorio. Otra tarea evidente es reconsiderar el uso de la relación sexual y el adulterio dentro de la construcción de los personajes, dado que, cuando estos son el centro de atención, pueden tornarse instrumentos al servicio de un sistema económico desbalanceado.

Aún más grande es la tarea del cine de vanguardia, que debe generar discursos políticos acertados y no fantasmagóricos. En caso contrario, las producciones se asemejarán a la mercancía con la ilusión de hacer frente a su fetichismo, tal como ocurre con *Hiroshima Mon Amour*.

## Anotaciones

Todas las traducciones de Duras, Davies, Yalom (inglés a español), Neale, Lapsley y Westlake son mías. Así también, las cursivas.

1. Ver Parte I del guion original. Más adelante esto dará cuenta del carácter de ambos personajes.
2. No es fortuito que estos se parezcan tanto a los personajes que aparecen en el cine de Hollywood desde hace varios años.
3. Swann se percata de que Odette tiene un gran parecido con la Séfora retratada en una obra de Botticelli. Más adelante, en una cena con Odette, una pieza musical genera en Swann sentimientos que luego se fusionan con la imagen de Odette. Esto, conjugado con la independencia que demuestra el personaje, detona el interés de Swann (Yalom, 2012).
4. Yalom ejemplifica esto con la relación entre Marcel y Albertine en *A la sombra de las muchachas en flor*, la cual termina en tormento.
5. Con el “Otro”, me refiero al otro individuo participante de la relación romántica, aunque, si se quiere profundizar, recomiendo acudir al texto de Lapsley y Westlake.
6. Para examinar a profundidad la relación entre sujeto y “Otro” recomiendo retomar la teoría lacaniana.
7. Escogí hacer uso de su “modelo de análisis” porque evita el reduccionismo de modelos previamente establecidos y, en adición, se apoya en autores con excelentes aportes a la tarea de análisis fílmico, como es el caso de Casetti y Di Chio.
8. Al decir personalidad me refiero al carácter de persona que adopta el personaje cuando demuestra que piensa, decide y actúa, lo cual prueba que es activo y no está sujeto únicamente a cualquier azar del destino.

9. Pérez enfatiza que los “personajes redondos” deben ser capaces de sorprender. Considero que *Ella* lo logra desde el momento en que empieza a tener flashbacks, pues esto es lo que inicialmente cautiva la atención del espectador y le hace preguntarse ¿En qué estaba pensando? ¿Por qué le sucede esto?  
  
La protagonista se reafirma como personaje redondo y complejo gracias a que “sólo los personajes redondos pueden desempeñar papeles trágicos” (Pérez, 2016, p.541).
10. Este parecido acentúa la necesidad —cubierta por Pérez— de entender al personaje como unidad psicológica y de acción.
11. Cuando ambos se encuentran en la grabación de la película sobre la paz, *Él* le confiesa a *Ella* que ella le produce muchas ganas de amar. Ante esto, la mujer responde “*Siempre... los amores de encuentro*”. De antemano sabemos que el único amor de encuentro relevante que *Ella* tuvo fue el que vivió con Fresson.
12. Esto lo expresa cuando relata su historia en el salón de té. Allí, tras terminar su historia, dice “ya no sé nada”, a manera de conclusión.
13. Terca cuando, en su diálogo recitado a manera de poema, le lleva la contraria al japonés: “*He visto todo en Hiroshima*”, “*No me he inventado nada*”, “*Lo sé todo*”, “*Como tú, conozco el olvido*”...
14. En el guión, Duras escribe que Fresson y la protagonista se unieron en una especie de matrimonio al tener relaciones sexuales. Si la unión conyugal reside en el acto sexual, la protagonista estaría envuelta en múltiples matrimonios, lo cual permite pensar que *Ella* no hace frente a la institución matrimonial tal como afirma Grégoire (2018); por el contrario, se sirve de la misma por su tendencia a la “poligamia”.

15. Es posible creer que *Ella* quiere olvidar su primer amor porque se casó, o porque contó su historia a un desconocido. También es lógico pensar que no le quiere olvidar porque se rehúsa a quedarse en Hiroshima, o porque quiere regresar a Nevers, donde podría revivir la experiencia y los recuerdos con Fresson.
16. Él es el único de los dos que dice “Te amo”.
17. De no ser decidido y perseverante no habría insistido tanto en que *Ella* se quedara un tiempo más en Hiroshima.
18. “Él: Dime... cosas de... este tipo ¿te ocurren con frecuencia?  
*Ella*: No con frecuencia. Pero ocurren. Tengo una debilidad por los hombres (...)”  
 (Duras, 1960, p.35)
19. Algunos ejemplos de diálogos que demuestran este aprendizaje son:
- *Ella*: “Como tú, he intentado con todas mis fuerzas no olvidar. Como tú, he olvidado. (...)”  
 (Duras, 1960, p.23)
  - *Ella*: “Ni siquiera recuerdo sus manos muy bien...El dolor, aún recuerdo el dolor un poco”  
*Él*: “¿Esta noche?”  
*Ella*: Sí, esta noche, lo recuerdo. Pero algún día no lo recordaré más. Ni un poco. Nada”  
 (Duras, 1960, p.67)
  - *Ella*: “Mira cómo te estoy olvidando. Mira cómo ya te olvidé”  
 (Duras, 1960, p.73)
20. En el guion de Duras (1961) se establece que tanto sus hijos, como su esposo, permitieron a la protagonista finalizar su “proceso de sanación”, y cerrar el pasado en la locura.
21. O más bien, lo descubre, pues según Lapsley y Westlake (1992) este vacío no es inducido, sino propio de los sujetos.

22. Cabe resaltar que el salón de té es singularmente relevante, pues allí *Ella* confesará su pasado con Fresson, mientras su amante y ella *consumen* unas *cervezas*.
23. Con hogar me refiero a un espacio cerrado o habitación en donde los personajes puedan tener relaciones sexuales. Algunas veces esto sí coincide con un sitio de residencia —como la casa del japonés—, y otras veces es una imitación del hogar —como la habitación del hotel en Hiroshima—.

## Referencias bibliográficas

- Alonso De Santos, J. L. (1998). *La escritura dramática*. Madrid: Castalia.
- Aristóteles. (1974). *Poética* (Edición trilingüe de García Yebra). Madrid: Gredos.
- Blumer, H. (1933). *Movies and conduct*. The Macmillan Company.
- Buck-Morss, S. (2001). *Dialéctica de la mirada*. Madrid: La balsa de la medusa.
- Cárdenas, J. D., (s.f). *Las imágenes de las víctimas y sus peligros*. Ponencia, Bogotá D.C.
- Casetti, F. & Di Chio, F. (1998). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Chatman, S. (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*. Madrid: Taurus.
- Davies, R. (2010). Screenwriting strategies in Marguerite Duras's script for *Hiroshima, Mon Amour* (1960). *Journal of Screenwriting 1* (1), 149–173.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- Duras, M. (1961). *Hiroshima Mon Amour*. Nueva York: Grove Press, Inc.
- Field, S. (1984). *El libro del guión*. Madrid: Plot Ediciones.
- Grégoire, V. (2018). Aimer en toute infidélité: L'analyse d'un adultère hors-norme dans *Hiroshima Mon Amour*. *Romance Notes*, 58 (1), 17 - 27.
- Illouz, E. (2009). *El Consumo de la utopía romántica*. Madrid: Katz.
- Lapsley, R., & Westlake, M. (1992). From Casablanca to *Pretty Woman*: the politics of romance. *Screen*, 33 (1), 27-49.
- Martínez Romero, D. *Godard + Yoshida: Resonancias entre la Nouvelle Vague y la Nūberu Bāgu* [PDF].
- Marty-Dufaut, J. (2002). *L'amour au Moyen Age*. Autres temps.
- Medhurst, M. J. (1982). Hiroshima, Mon Amour: From iconography to rhetoric. *Quarterly Journal of Speech*, 68 (4), 345-370.
- Morales, B. (2015). *Roles y estereotipos de género en el cine romántico de la última década* (PhD, Universidad de Salamanca, España). Recuperada de “



- Neale, S. (1992). The Big romance or Something Wild?: romantic comedy today. *Screen*, 33 (3), 284-299.
- Ortiz de Landázuri, J., & Piñas, P. (Directores) (2000). *La Nouvelle Vague: El cine sin dogmas* [Película]. España: Canal + España.
- Pallister, J. (1986). Eros and Thanatos in Anne Hébert and Marguerite Duras: Kamouraska and Hiroshima mon amour. *Dalhousie French Studies*, 10, 56-71. Recuperado de "<http://www.jstor.org/stable/40836333>".
- Pérez, J. (2016). Metodología de análisis del personaje cinematográfico: Una propuesta desde la narrativa filmica. *Razón Y Palabra*, 29 (495), 534 - 552.
- Rosenberg, S., & Tischler, H. (1995). *Chansons des trouvères*. Le livre de poche.
- Rothman, E. (1984). *Hands and hearts*. Cambridge, Harvard University Press.
- Schneiderman, S. (1990). Art as symptom: a psychoanalytic study of art. *Lacan And Criticism*.
- Vale, E. (1996). *Técnicas del guión para cine y televisión*. Barcelona: Gedisa.
- Vilaró I Moncasí, A. (2016). Entre la representación y la figuración. El cine de la Nouvelle Vague: una revisión histórica. *Historia y Comunicación Social*. 21 (1), 221-239.
- Yalom, M. (2012). *How The French Invented Love: Nine hundred years of passion and romance* [Ebook]. Harper Perennial. Recuperado de <https://epdf.pub/how-the-french-invented-love-nine-hundred-years-of-passion-and-romance34708a0a830773cbe6d7e6c5021908f441962.html>.
- Zamora, J. (1999). El concepto de fantasmagoría. Sobre una controversia entre W. Benjamin y Th. W. Adorno. *Taula. Quaderns De Pensament*, 31-32 (1), 129-151.

## Bibliografía

- Arquero Calvo, L. (2010). *El guión: Análisis del punto de vista de Linda Seger aplicado al guión* [PDF].
- Canal Encuentro. (Productora). (2008). *Filosofía Aquí y Ahora: El fetichismo de la mercancía* [Video]. Recuperado de "<https://www.youtube.com/watch?v=Z3sXQOMU0a4>".
- Chalais, F. (Realizador). (1961). *Alain Resnais interview 1961* [Video]. Recuperado de "[https://www.youtube.com/watch?v=gTg\\_knL4cks](https://www.youtube.com/watch?v=gTg_knL4cks)".

- Cruz, N. E., (2017). *La ficción y la ilusión en Hiroshima Mon Amour*. Recuperado de [“https://www.academia.edu/35258329/La\\_ficci%C3%B3n\\_y\\_la\\_ilusi%C3%B3n\\_en\\_Hiroshima\\_Mon\\_Amour”](https://www.academia.edu/35258329/La_ficci%C3%B3n_y_la_ilusi%C3%B3n_en_Hiroshima_Mon_Amour)
- Mondale, S. (Directora). (1993). *Marcel Proust: A Writer's Life* [Película]. Estados Unidos: Wolfe/Carter Productions.
- Seger, L. (2011). *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*. Madrid: Rialp.
- Segura, S. A., Herrera, A. P., & Turbay de Mier, F. (2019). *Guía práctica para la elaboración de trabajos según el estilo APA*. Colombia: Universidad de La Sabana.