

HIROSHIMA MON AMOUR: EL DIÁLOGO TEXTO-IMAGEN EN LIBERTAD



Fidel Munnigh

Filósofo y escritor. Doctor en filosofía por la Universidad Carolina de Praga, República Checa. Profesor adjunto y vicedecano de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Santo Domingo (UASD). Autor de los libros *Huellas del errante* (2002), *La memoria incautada* (2007), *La condición rebelde* (2010) y *Pensar la imagen, pensar la mirada* (2017).

Hiroshima mon amour (1959), la película de Alain Resnais, con guion y diálogos de Marguerite Duras, es una obra representativa de la *nouvelle vague* francesa de finales de la década del 50 del siglo pasado.

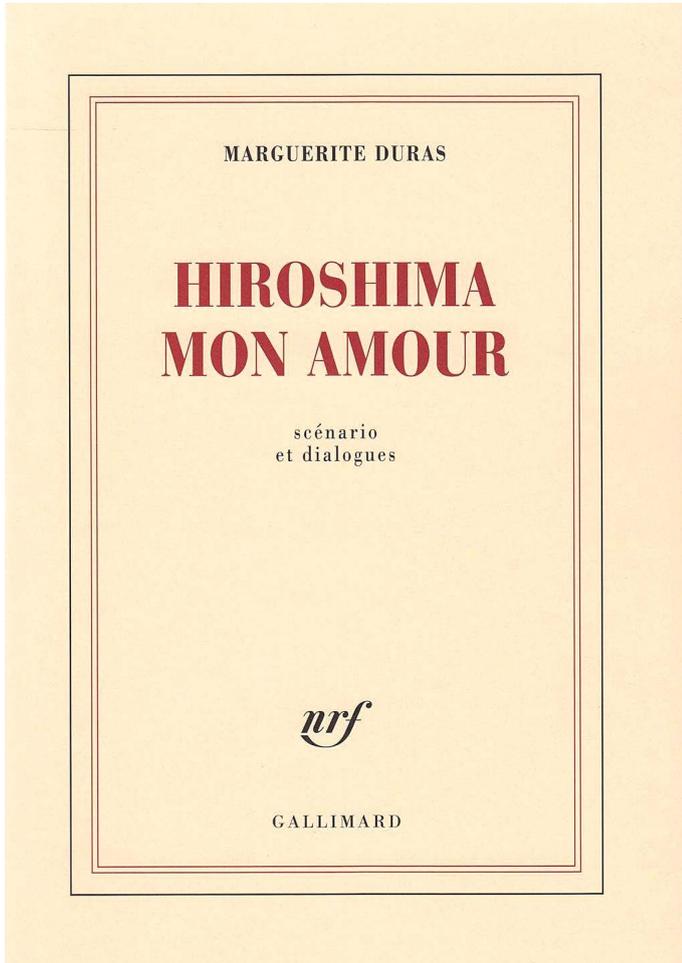
Todos conocemos el horrible hecho histórico. El 6 de agosto de 1945, un piloto estadounidense a bordo del avión Enola Gay lanzó una bomba sobre la ciudad japonesa de Hiroshima. La explosión de la primera bomba atómica causó doscientos mil muertos (algunas fuentes dicen ciento cuarenta mil) y ochenta mil heridos, todo en apenas nueve segundos. Tres días después, otro piloto norteamericano dejó caer desde su avión una segunda bomba atómica sobre la ciudad de Nagasaki, ocasionando setenta mil muertos. Después vinieron los estragos, los efectos secundarios: niños deformes, criaturas monstruosas, hombres estériles, mutaciones.

Amor, horror, locura

La acción de la película transcurre en el verano de 1957, en el mes de agosto, en Hiroshima, Japón, doce años después del acontecimiento histórico. Es la historia del encuentro de una joven mujer francesa con un japonés en Hiroshima. Ella ha viajado hasta allí a trabajar en una película edificante sobre la Paz. Mujer y hombre anónimos.

No tienen nombres, no importan los nombres. Son sólo El y Ella. (En los apéndices del texto literario, el personaje de la francesa será llamado Riva, por el apellido de la actriz principal de la película).

El guion de Duras aborda el mundo de los encuentros cotidianos, de los amores fortuitos y adúlteros. La pareja fortuita vive una aventura de una noche. En esa sola noche los amantes se buscan, se conocen, se aman, sus almas se acercan y se alejan, dialogan, callan y luego se separan definitivamente. Viven juntos una brevísima historia de amor en Hiroshima, cargada de recuerdos dolorosos y evocaciones nostálgicas del pasado de la mujer en una ciudad francesa llamada Nevers. La breve historia de amor fortuito en Hiroshima está atravesada por la sombra viva del incidente de Nevers. Porque hay otra historia de amor, infeliz: el amor degollado, el de la chica con el soldado alemán. Tras la liberación, Ella, apenas una muchacha es públicamente humillada y castigada por haber amado a un enemigo de su país. Su amor, su primer amor –y también su primer dolor- es un invasor, un ocupante extranjero. Ella es una traidora. Su amor es una traición, una deshonra. Su pelo es cortado al rape. En Francia, acabada la guerra, el castigo para las traidoras a la patria era ser rapadas en público. Un día tiene que dejar Nevers y marchar a París. Al llegar allí se entera del bombardeo de Hiroshima. Años después, ya mujer madura, visita Hiroshima. Su vida estará ligada a la ciudad bombardeada.



Portada de libro *Hiroshima mon amour*: Scénario et dialogues Autora: Marguerite Duras (1960).

Nevers parece competir en protagonismo con Hiroshima. Nevers es el pasado, Hiroshima el presente. El pasado es tormentoso y el presente incompleto y azaroso. Nada es pleno, todo es carencia. Esta película podría haberse llamado también Los amantes de Nevers. Pero entonces sería otra historia con otro escenario.

Hiroshima mon amour evoca el hongo atómico, la nube atómica, la muerte atómica. Es curioso: la socorrida imagen del hongo mencionada en el texto no aparece en el filme. Pero el diálogo deviene silencio. Es imposible hablar de Hiroshima. Todo hablar se reduce a mera narración y comunicación verbal, escamotea y oculta su verdad esencial, una verdad que trasciende el relato y escapa al lenguaje mismo. Porque en definitiva no se puede hablar de Hiroshima, y lo único que se puede hacer es hablar de la imposibilidad de hablar de Hiroshima.



Cartel de *Hiroshima mon amour*, película franco-japonesa de 1959. Debut del realizador Alain Resnais. La cinta está protagonizada por Emmanuelle Riva, Eiji Okada y Bernard Fresson.

La película de Resnais se propone evitar describir el horror por el horror y más bien procura hacer renacer este horror de las cenizas situándole en medio de un amor singular. Amor y horror, vida e historia. El horror, tan inconmensurable como el dolor, no se inscribe por sí mismo, sólo se puede inscribir en una historia de amor particular, tan efímera como imposible.

Duras y Resnais comparten la idea de que la obra de arte sirve de ocasión para hacer pensar a la gente. No se trata sólo de disfrutar, sino también de pensar. El acto estético mismo es un acto a un tiempo lúdico y reflexivo. El diálogo de los amantes no omite la reflexión sobre la historia. Ella monologa:

“La cólera de ciudades enteras tanto si lo quieren como si no, contra la desigualdad establecida como principio por ciertos pueblos contra otros pueblos, contra la desigualdad establecida como principio por ciertas razas contra otras razas, contra la desigualdad establecida como principio por ciertas clases contra otras clases” (*Hiroshima, mon amour*, p. 32).

Hiroshima funciona como escenario, como fondo, como espacio de encuentro fortuito donde erotismo, amor y desdicha fluyen y confluyen con el espectro de la guerra. La historia como relato y referencia. Hiroshima es un símbolo del horror atómico universal. Pero el símbolo se vuelve tópico, ironía, relato sobre el relato. Se rueda una película edificante sobre la Paz. La gente pasa por delante, pero nadie mira, nadie se fija en nada, pues en Hiroshima están acostumbrados a ver rodar películas sobre Hiroshima.

La historia personal de los amantes anónimos se impone siempre a la historia forzosamente demostrativa de Hiroshima (p. 60). *Hiroshima mon amour* es una película sobre el amor y el horror de la guerra, pero también sobre la memoria y el olvido. Lo que se pregunta es el porqué de recordar. Lo que se responde es la necesidad evidente de la memoria, la toma de conciencia, desde el presente, de un hecho pasado. Ese hecho puede ser tanto colectivo (el bombardeo atómico de una ciudad) como individual (un episodio de juventud). En cualquier caso, es un hecho que marca nuestra vida y nuestro destino, que de algún modo determina lo que somos y lo que podemos ser. Y esa toma de conciencia es siempre dolorosa y angustiante. El pasado y el presente transcurren en un continuo indisoluble.

El amor y la imposibilidad de amar, el amor y la ilusión de la imposibilidad del olvido. El amor nos hace creer que somos capaces de no olvidar jamás. Lo mismo Hiroshima. Es imposible olvidar Hiroshima, olvidar el horror, la muerte radioactiva, el espectáculo abominable de los escombros y los sobrevivientes, las heridas y las llagas.

El amor tiene algo de misterio insondable. El amor fortuito y efímero, anónimo, tiene algo de irreductible. Escapa a toda explicación. Es una transgresión, y toda trans-

gresión tiene algo de maldad, de perversidad, de locura. Como la locura de maldad de Ella. Los amantes se atraen y se aman. Su amor transgrede las reglas sociales y desafía las normas de la moralidad. Ese amor escapa a cualquier intento de análisis, no es analizable, ni psicoanalizable. Ellos engañan y adulteran, pero no por ser infelices. Él es un hombre que es feliz con su mujer. Ella es una mujer que es feliz con su marido (pp. 70-71). ¿Por qué entonces, si son felices, son infieles a sus parejas?

Duras descarta cualquier explicación racional al amor fortuito y adúltero, cualquier interpretación simple y reductora. Los amantes no son infelices: “Son personas felices en el matrimonio y que no buscan juntos ninguna compensación a una infelicidad conyugal” (p. 14). Pero si no buscan compensarse mutuamente, el acto amoroso es un acto completamente gratuito. El amor adúltero es transgresión, pero también pura gratuidad. No se puede explicar racionalmente. Simplemente es. Pasa. Sucede.

Lo intertextual y lo dialógico

Entre la literatura y el cine existe una vieja relación de colaboración y complicidad íntimas. Esta relación data de los orígenes mismos del cine. Tomar prestados argumentos de la ficción literaria para rodar películas es una vieja costumbre de la cinematografía. Desde siempre el cine se ha valido de la literatura, una de sus fuentes de inspiración, proveedora de historias y temas. Las películas basadas en reconocidas obras literarias -novelas, cuentos, dramas teatrales- forman parte vital de la historia del cine, una historia que no se podría escribir sin las adaptaciones cinematográficas.

El cine es un lenguaje de imágenes en movimiento, una escritura por imágenes. En el discurso filmico se estructura el mensaje. El filme como totalidad es obra comunicante. La lectura crítica de un filme es un encuentro personal con su director, su lenguaje, su estilo, sus intenciones. El director es el “auteur” del filme, pero el filme –pese a su autoría- no es un producto personal sino colectivo, un trabajo de equipo. La lectura del crítico se convierte en tarea y compromiso cultural.



Marguerite Duras (1914-1996), fue una novelista, guionista y directora de cine francesa. Fotografía de Lipnitzki / Roger Viollet / Getty

El análisis ligado a la obra filmica debe penetrarla y adherirse a ella. El director-autor se realiza en las imágenes de su filme, que constituye un universo propio. El relato cinematográfico no oculta al narrador, antes bien lo revela. Más que una obra con un argumento, que desarrolla determinado tema en torno a un asunto, el filme es la obra de un autor que se expresa en sus imágenes. Ahí radica la intencionalidad y la sensibilidad del director-autor.

Lo que se llama “versión filmica” de una obra literaria no es otra cosa que una integración de los elementos temáticos, formales y narrativos de un material literario, una transcripción de ciertas formas literarias -las más “filmables” y adaptables, se pudiera decir- al libreto cinematográfico, primero, y al rodaje, después. Se trata de transcribir, de traducir palabras en imágenes visuales móviles. Este hecho no agota la riqueza semántica de una obra literaria. Todo lo contrario: habla bien de ella, la favorece, la acrecienta. Ya el hecho mismo de ser “adaptada” habla por sí solo de la obra. La versión filmica de un libro no es literatura en el cine (literatura hecha cine), sino la traducción de un material narrativo a un lenguaje de imágenes en movimiento. Y así como la ilustración gráfica de un libro no es mero decorado estético, pues el texto y la imagen dialogan de forma permanente, el texto-guion tampoco es simple “complemento” literario o apoyatura del discurso filmico.

La teoría del cine ha debatido bastante sobre la cuestión del posible valor literario del guion cinematográfico. El guion de *Hiroshima mon amour* es mucho más que un buen guion filmico: es un texto literario con valor estético. Pero tampoco la película de Resnais es la mera versión filmica del texto literario de Duras. En *Hiroshima mon amour* texto e imagen dialogan en plena libertad, en correspondencia mutua, en relación de unidad orgánica. Hay un vínculo estrecho entre el guion como texto literario y la película como texto filmico. Se establece así una relación biunívoca entre ambos géneros.

De lo que se trata es de reconocer, primero, dos lenguajes distintos, dos prácticas artísticas diferentes, dos expresiones diversas y autónomas; a seguidas, de admitir que literatura y cinematografía guardan una relación intertextual y dialógica. Se trata, pues, de una relación de intertextualidad. Siguiendo a Julia Kristeva, podemos observar que hay un sujeto de la escritura, un hipotexto (el guion o texto literario), un hipertexto (la película) y un destinatario, que es el espectador/lector.

Los procedimientos de la narrativa contemporánea y las técnicas cinematográficas son muy semejantes. En literatura, la discontinuidad de la trama y la representación de

escenas individuales, el surgimiento imprevisto de pensamientos, imágenes y estados de ánimo, el fluir interior de la conciencia, la relatividad y la incoherencia de la medida del tiempo tienden a evocarnos los cortes, las elipsis, las disolvidas y las interpolaciones de una película. Pienso ahora en montajes y ritmos narrativos tan complejos y novedosos como los de las películas *Cara a Cara* (1976), de Ingmar Bergman, *Elisa, vida mía* (1977), de Carlos Saura, *Mon oncle d'Amérique* (1980), de Alain Resnais, o *Erase una vez en América* (1984), de Sergio Leone.

La estética experimental de Resnais aborda uno de los elementos fundamentales de la narrativa y la dramaturgia contemporáneas. Me refiero a la tendencia a superar las barreras del tiempo, haciendo coincidir pasado y presente, realidad e irrealdad, verdad y fantasía. Se trata de una acción conjugada en tiempo presente en la que los personajes se mueven alrededor de objetos que llegan a cobrar una presencia real o simbólica. Algo similar ocurre en el encuentro íntimo de los amantes de Hiroshima. A petición de El, Ella le cuenta su pasado tormentoso en Nevers. Mientras se lo cuenta, la escena va al pasado y vuelve al momento presente, a la habitación, al abrazo amoroso de los amantes fortuitos.

Sucesión de imágenes, imbricación continua de Nevers y del amor, de Hiroshima y del amor, de Nevers y de Hiroshima. Mientras camina sola por las calles, en un monólogo interior, se suceden y alternan imágenes de las dos ciudades: Hiroshima y Nevers, presente y pasado; Nevers y Hiroshima, pasado y presente. Todo se mezcla, se combina y yuxtapone, el hoy y el ayer, el ayer y el hoy. Todo fluye y confluye hacia un acto de toma de conciencia que preserva la memoria. Un acto individual (una mujer rapada en Nevers) se imbrica con un acto colectivo (una ciudad devastada por la guerra). El desastre personal de la muchachita loca en Nevers se corresponde con la desgracia total de Hiroshima.

Hiroshima es una ciudad hecha a la medida del amor. Él está hecho a la medida del cuerpo de Ella. Pero ¿quién es Él, el ingeniero japonés o el soldado alemán asesinado? ¿A quién realmente le habla, al amante japonés o al amor alemán ya muerto? Monólogo de Ella (Emmanuelle Riva):

*“Te encuentro.
Me acuerdo de ti.
Esta ciudad está hecha a la medida del amor.
Tú estabas hecho a la medida de mi propio cuerpo.
¿Quién eres?
Me estás matando.
Estaba hambrienta. Hambrienta de infidelidades, de adulterios, de mentiras y de morir.
Desde siempre.
Ya me imaginaba que un día tropezaría contigo.
Y te esperaba con una impaciencia sin límites, sosegada.
Devórame. Defórmame a imagen tuya para que nadie más, después de ti, comprenda ya en absoluto la razón de tanto deseo.
Vamos a quedarnos solos, amor mío.
La noche no tendrá fin.
El día no amanecerá ya para nadie.
Nunca. Nunca más. Por fin.
Me estás matando. Eres mi vida.
Lloraremos al día muerto con conocimiento y buena voluntad.
No tendremos ya nada más que hacer, nada más que llorar al día muerto.
Pasará tiempo. Solamente tiempo.
Y vendrá un tiempo.
Vendrá un tiempo en que ya no sabremos dar un nombre a lo que nos una. Su nombre se irá borrando poco a poco de nuestra memoria.
Y luego, desaparecerá por completo” (pp. 106-107).*

Al final, los amantes anónimos adquieren nombres. Los nombres que se dan uno al otro. Ella le dice: “Hi-ro-shi-ma. Hi-ro-shi-ma. Ese es tu nombre”. Y él le dice: “Ese es mi nombre. Sí. Y tu nombre es Nevers. Ne-vers-de-Fran-cia”. Y así es. Porque en definitiva somos los nombres de las ciudades donde vivimos y morimos, donde amamos y sufrimos.

En el prefacio a su obra, Duras habla de la relación fructífera que mantuvo con el cineasta Alain Resnais y de sus críticas siempre exigentes, lúcidas y fecundas. No podría hallar mejores adjetivos para el buen juicio crítico.



Alain Resnais (1961). Fue un director, guionista de cine y montador francés. Junto a François Truffaut y Jean-Luc Godard, fue una de las principales figuras de la Nouvelle vague ('Nueva ola') del cine francés, que revolucionó el concepto del montaje y la fotografía.