

HIROSHIMA MON AMOUR Y EL AMANTE: EN BUSCA DE LA HISTORIA

HIROSHIMA MON AMOUR AND THE LOVER: IN SEARCH OF THE STORY

Ana Belén VERDUGO GONZÁLEZ

Universidad de Granada

anabgonzález@correo.ugr.es

Resumen: El lenguaje poético no es exclusivo de la escritura, aunque sea a través de ella donde alcance su máxima expresión, por ser las palabras el vínculo más estrecho con el pensamiento. El lenguaje poético reinventa el símbolo al dotarlo de una nueva significación, haciendo por lo tanto de él estética, imagen. Es en este juego entre las distintas formas de proyección del pensamiento en el ámbito de arte, donde se sitúan las relaciones intermediales y transmediales. Un ejemplo de ello lo encontramos en dos de las obras de la autora francesa Marguerite Duras; la película *Hiroshima mon amour* y la novela *El amante*, sobre las que este artículo establece una comparación para mostrar la interacción pensamiento-imagen en la expresión poética o artística. Apuntando hacia aspectos aparentemente irreconciliables como los binomios la realidad y la memoria, lo personal y lo político, el pasado y el presente, lo masculino y lo femenino, el deseo y la moral, o la razón y la poesía, este artículo indaga en la intención presente en ambas obras de desarticular la idea asumida sobre estos elementos como opuestos, para mostrarlos como partes iguales de un todo.

Palabras clave: Intermedialidad; transmedialidad; lenguaje poético; Marguerite Duras

Abstract: Poetic language is not exclusive of writing, although it is through writing it can reach it maximum expression, being words the most solid bond to thinking. Poetic language is an updating of the symbol, therefore, aesthetics and image. It is in this game about the different ways of projecting thought on artistic expression, where intermedial and transmedial relations can be found. An example of it can be traced in both works by the French author Marguerite Duras; the film *Hiroshima mon amour* and the novel *The Lover*, about which this article intends to establish a comparison to show the thought-image interaction in poetic or artistic expression. Pointing to aspects apparently irreconcilable like the pairings reality and memory, personal and politics, past and present, masculine and feminine,

desire and moral, or poetry and reason, this article explores the intention present in both works of disarticulating the assumed idea about these elements as opposed, to show them as equal parts of a whole.

Keywords: Intermediality; transmediality; poetic language; Marguerite Duras

TROPELIÁS

1 Lo íntimo como político

Imagen 1

Confundo el tiempo de la guerra con el reinado de mi hermano mayor. Veo la guerra como él era, propagarse por todas partes, penetrar por todas partes, robar, encarcelar, estar por todas partes, unida a todo, mezclada, presente en el cuerpo, en el pensamiento, en la vigilia, en el sueño, siempre, presa de la pasión embriagadora de ocupar el territorio adorable del cuerpo del niño, el cuerpo de los menos fuertes, de los pueblos vencidos, porque el mal está ahí, a las puertas, contra la piel (Duras, 1984: 81).



A pesar de que la relación de la película *Hiroshima mon amour* y la novela *El amante*, guionizada y escrita respectivamente por Marguerite Duras, no corresponde a lo que generalmente se entiende por adaptación, las dos comparten elementos tan esenciales a sus historias, que no dejan lugar a dudas de la relación intrínseca entre ambas, tanto en el contenido como en la forma.

La historia de *El amante* se basa en una «cicatriz» individual e íntima, consecuencia del ambiente de pobreza y violencia que rodea a su protagonista y narradora, aunque no está exenta de referencias a un sistema social patriarcal, que propicia de manera externa de su circunstancia personal. En *Hiroshima mon amour* nos encontramos en una relación similar respecto a lo privado y lo político, a través de la «interactuación» de la historia íntima de la protagonista y su amante, con la historia colectiva del bombardeo atómico sobre la ciudad de Hiroshima. Ejemplo de esta «interactuación» entre los niveles personales y políticos en la historia, lo encontramos al comienzo mismo de la película, en la que aparece la imagen de los cuerpos de los amantes cubiertos de ceniza, que gradualmente se transforma en sudor, como modo de relacionar lo político —la ceniza representa los cuerpos incinerados por la explosión de la bomba, del exterior—, con lo privado —el sudor que emana de los cuerpos unidos limpiando esa ceniza, como símbolo de la victoria del amor sobre el odio; de la naturaleza contra la sistematización.

En *El amante* encontramos este mismo énfasis en la relación entre lo íntimo y lo colectivo, a lo largo de la novela. El fragmento extraído de la novela, que acompaña la *Imagen 1* es un ejemplo de ello, donde la protagonista compara la convivencia con el hermano mayor con el tiempo de la guerra.

2. Imagen como memoria narrativa

Imagen 2

Quince años y medio. El cuerpo es delgado, casi enclenque, los senos aún de niña, maquillada de rosa pálido y de rojo. Y además esa vestimenta que podría provocar la risa pero de la que nadie se ríe. Sé perfectamente que todo está ahí. Todo está ahí y nada ha ocurrido aún, lo veo en los ojos, todo está ya en los ojos. Quiero escribir (Duras, 1984: 30).



Además de lo personal y político, y en cierto modo como consecuencia de ello, en *Hiroshima mon amour* y *El amante* confluyen separada y conjuntamente narrativa e imagen. En la primera ese material imaginario aparece implícito, además de en el soporte mismamente cinematográfico de la obra, en el juego metaficcional del cine dentro del cine —la trama trata sobre el rodaje de una película en Hiroshima—, así como en la presencia de los museos, donde se exhiben «objetos» —recreacionales y reales— sobre la catástrofe que causó la bomba atómica. En la historia íntima, la imagen como memoria aparece del mismo modo literal y sugestivamente, a través las continuas revisitaciones al pasado de la protagonista. Este recurso es a su vez la esencia misma de la historia de *El amante*, al servirse la protagonista y narradora de las imágenes de su memoria, como material para el relato de la historia. Algunas de estas imágenes se hacen recurrentes, como la de la escena en la que atraviesa el río Mekong en un transbordador, como se muestra en el fragmento de la novela que acompaña la *Imagen 2* de este capítulo. Esa recurrencia remite a la idea de la repetición, que no es otra cosa que la condición misma de la imagen; una forma cohesionada y continuada en el tiempo, que es aquello a lo que las protagonistas aspiran desde su fragmentada experiencia. Si en la novela la memoria nos lleva una y otra vez a las imágenes, en la película es el elemental carácter narrativo forjado a través de los diálogos, lo que nos lleva desde el mismo recurso de la repetición a la idea de la imagen evocada por la memoria, que interactúa con la imagen del formato cinematográfico, lográndose con ello, como ocurre en la novela, diluir los límites entre ficción y realidad, en esa búsqueda de sentido de la existencia: de la propia historia. Solo en esta «interacción» entre imaginación y verdad puede aspirarse a una «memoria narrativa» desde una «memoria traumática», como señala Pierre Janet en su obra *El automatismo psicológico*; una imaginación que actúa en varios niveles, pues además de lo ficcional, la realidad en la mente traumática ha sido reducida a imágenes en forma de sueños, pesadillas, flashbacks o imágenes en sí mismas.

3. Pasado como presente



Imagen 3

Pienso con frecuencia en esta imagen que solo yo sigo viendo y de la que nunca he hablado. Siempre está ahí en el mismo silencio, deslumbrante. Es la que más me gusta de mí misma, aquélla en la que me reconozco, en la que me fascino (Duras, 1984: 9).

Tanto en *Hiroshima mon amour* como en *El amante*, el presente transcurre en una continua búsqueda del pasado, confundiéndose ambos como si de un mismo tiempo se tratase. Así, ficción y realidad se entrelazan en un mismo entramado a partir de los nudos de las historias tanto biográficas como de ficción, pues toda trama es una configuración de estos nudos que actúan como desencadenantes de la experiencia tanto vital como poética.

En la película se muestra cómo el bombardeo de Hiroshima, ha pasado a ser parte de la identidad de los habitantes de la ciudad, de igual modo que la trágica historia de amor de la protagonista, ha pasado a ser parte de la identidad de la protagonista. La temática del bombardeo se ha transformado en la cultura misma de la ciudad, como si de una atracción turística se tratase. Además de atraer a numerosos proyectos cinematográficos, la ciudad de Hiroshima dedica sus museos a exhibir muestras reales y ficticias sobre el trágico acontecimiento, a organizar desfiles que muestran imágenes y mensajes que evocan una y otra vez la catástrofe, como un reclamo de denuncia y esperanza a la vez, ya que, solo asimilando los hechos pasados, expresando de alguna manera a esa memoria traumática para hacerla narrativa, puede lograrse avanzar hacia un futuro.

Del mismo modo, en *El amante* el presente se concibe desde una rememoración del pasado, en esa búsqueda de dar forma a la historia para dotarla de sentido, y poder así, como sucede en *Hiroshima mon amour* a nivel íntimo y político, *pasar página*. En el fragmento que acompaña la fotografía de la película en este apartado, la narradora se centra en la imagen de su memoria que más se relaciona con el nudo central que configura su experiencia, como único material disponible en esa *creación* con la que intenta dar sentido a su vida.

4. Deseo como verdad

Imagen 4

Y vi: bajo el sombrero de hombre, la delgadez ingrata de la silueta, ese defecto de la infancia, se convirtió en otra cosa. Dejó de ser un elemento brutal, fatal, de la naturaleza. Se convirtió, por el contrario, en una opción contradictoria de ésta, una opción del espíritu. De repente, se hizo deseable. De repente me veo como otra, como otra sería vista, fuera, puesta a disposición de todos, puesta a disposición de todas las miradas, puesta en la circulación de las ciudades, de las carreteras, del deseo (Duras, 1984: 20).



El conflicto en la vida de la protagonista de *Hiroshima mon amour*, surge a raíz de su romance con un soldado alemán en la Francia ocupada por los nazis; algo por lo que pasa a ser repudiada por los habitantes de la ciudad en la que vive, Nevers, que al igual que el nombre de Hiroshima, se repite como un *leitmotiv* a lo largo de la película. Más allá del debate político o histórico, la significancia de este hecho en la película es de un orden simbólico, que sitúa lo íntimo —el amor, la comunicación—, como trasgresión de lo público —la guerra, el no entendimiento—. El deseo se configura así, como única verdad de lo humano; aquello que permite al cuerpo *decir*, en contraste con el *silencio* de la muerte.

Esa opción del deseo, es tanto en la película como en la novela el nudo que conformará las vidas de sus protagonistas, de ahí a que ambas necesiten visitar el pasado una y otra vez, en busca de la clave de su pérdida; ese fragmento del recuerdo, esa imagen que las defina como individuos desde la *soledad* de lo personal, frente de las convenciones impuestas del colectivo.

En la película, este deseo de narrar de la protagonista surge de ese fragmento de memoria con el que más se identifica, aquel en donde se ve claramente situada entre el espacio de lo privado y lo público, y en la que más se reconoce; la figura de esa amante repudiada, de algo construido que pasa a ser destruido, dejando solo el recuerdo, las *ruinas*, de lo que fue (véase la *Imagen 4*). Este mismo deseo de reconstruir, de «salvar» un pasado para lograr dar un sentido al presente, es el que mueve a la protagonista narradora de *El amante*, amante repudiada también ella misma por haber elegido del mismo modo a un hombre que le está «prohibido» por ser chino, rico y mayor que ella. Es en esa elección, en ese desafío a las convenciones sociales, que la muchacha se *rebela* contra estas para *crear* su propia individualidad, así como la palabra poética busca diferenciarse desde la resignificación; y esta forma de rebelarse es haciéndose con aquello precisamente que no le está permitido, pues más allá de las convenciones, el deseo natural por el que se dejan llevar ambas protagonistas, representa una búsqueda de *fusión* —con lo masculino—, que supere el sistema de oposición binaria que alimenta el sistema falocrático, y que es el causante de esos conflictos colectivos. Esa decisión de rebelarse de la

protagonista de *El amante*, surge de esa imagen de la memoria de sí misma (como muestra el fragmento elegido en este apartado), en la que aparece vistiendo complementos de hombre como manera de atraer lo masculino en su forma esencial, fuera de las convenciones morales impuestas, pues la manera de hacerlo es una original, con la que establece su propia individualidad, un sentir natural frente a las normas sociales impuestas; «Ninguna mujer, ninguna chica lleva un sombrero de fieltro, de hombre, en la colonia de esa época» (Durás, 1994: 20). De la nada que supone ser una niña en ese contexto patriarcal, la muchacha pasa a completarse, a ser mujer, a través de la elección de hacerse con esa masculinidad pura que la complete, consiguiendo con ello configurar una personalidad a través de la expresión, así como el lenguaje poético busca distinguirse del lenguaje ordinario, para significar.

5. Poesía como razón

Imagen 5

Creo que tengo, vagamente, ganas de estar sola e incluso me doy cuenta de que ya no estoy sola desde que dejé la infancia, la familia del Cazador. Escribiré libros. Eso es lo que vislumbro más allá del instante, en el gran desierto bajo cuyos trazos se me aparece la amplitud de mi vida (Duras, 1984: 139).



Hiroshima mon amour y *El amante* son ambas, entera y especialmente, una búsqueda de una historia, un ímpetu de *contar*. En el largometraje este impulso se traduce tanto en la narración que la protagonista hace de su vida, así como en el juego metaficcional de la película dentro de la película, y la intertextualidad sobre obras cinematográficas. En la novela, el impulso narrativo es la esencia misma del relato, no solo por el deseo de la protagonista de contar su pasado, sino por el empeño a su vez de constatar que solo está contando a través de otro juego metaficcional, el de la autoficción, del que vemos un ejemplo en el fragmento superior

El narrar es una consecuencia del signo, un mirar y mostrarse diferentes para distinguirse de la *realidad*. Tanto en la narración fílmica como la literaria, esta distinción se produce a partir del *amor* en contraste con la *violencia*, por la elección de esos amantes prohibidos; y es solo a través de ese contraste, de ese «negro sobre blanco», por el que el significado podría producirse. El relato por lo tanto no podría *ser* sin ninguna de esas partes, sin el origen del que partir que es este extraño contexto del mundo, y sin un lugar al que llegar; la elección individual dentro de las opciones que permite ese contexto, y que solo es posible a través del deseo del propio cuerpo: único *lugar* en el que habita el humano, único espacio que le es propio y desde el que solo puede comunicarse a través de los sentidos

y el intelecto. Es desde esa *incapacidad*, la de hallarse solo en uno mismo, desde la que surge la necesidad de inventar *lo otro* a partir de su experiencia, de esos nudos que constituyen el trauma y la trama de las historias reales y ficticias. Esa capacidad del deseo, que es la capacidad del amor, es por lo tanto la única forma de coherencia humana. María Zambrano supo definir esto bien al decir que «El orden ha sido cosa del amor» (Zambrano, 1939: 100). Ese amor-deseo que empuja a contar, a narrar como forma de existir en una realidad dispersa e inasible, es el que mueve a ambas protagonistas, agotándose sus relatos en sí mismos una vez «contados», quedando de ellos nada más que la *huella* de ese transitar sin fin que es vida y ficción; modo del pensar humano, método humanístico, concebido y desarrollado por la misma Zambrano, en su razón poética.

Bibliografía

DURAS, Marguerite (1984): *El amante*. Barcelona, Tusquets. 24.^a ed., 2001.

ZAMBRANO, María (1939): *Filosofía y poesía*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 6.^a ed., 2016.