

Cuadernos de cine

Título:

El amor y la muerte Hiroshima mon amour, film nihilista?

Autor/es:

Morin, Edagar

Citar como:

Morin, E. (1983). El amor y la muerte Hiroshima mon amour, film nihilista?. Cuadernos de cine. (3):5-18.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42549>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

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

Entidades colaboradoras:





**EL AMOR Y LA
MUERTE HIROSHIMA
MON AMOUR, FILM
NIHILISTA?**

Edgar Morin

Tu n'as rien vu a Hiroshima!

A.A.V.V.

Edit. du Seuil - Paris

Traducción: Vicente Sureda

El tema del amor ocupa un lugar tan central en Hiroshima mon amour (1), que topamos inmediatamente con los temas esenciales de lo que Denis de Rougemont llamaría "el amor en occidente". Estos temas han mantenido siempre una estrecha relación con el tema de la muerte, bien sea desde un plano espiritual, bien sea desde un plano sexual. En el plano espiritual constituye el mito de Tristán e Isolda, es decir el amor de unos amantes que encuentra su cumplimiento en la muerte. Los obstáculos que dificultan el cumplimiento del amor, que triunfan sobre el amor (la boda de Isolda, el esposo de Isolda, la propia vida y sus avatares) serán a su vez vencidos en la muerte. Muerte no es pues únicamente el tema negativo, el tema de un obstáculo, también es el tema del cumplimiento. La muerte en cuanto ausencia de diferenciación, en cuanto ausencia de particularidades individuales, se convierte en absoluto; la muerte como cumplimiento del amor se viste con las galas del absoluto. Con la reserva, por supuesto, de que existe una ambivalencia: el amor vence a la vida en la muerte, pero a su vez es vencido por la misma muerte.

Este tema de Tristán e Isolda se sitúa en el nivel de lo que podría denominarse la "ideología" del amor. Por otra parte existen en el plano de la sexualidad múltiples puntos de contacto entre el amor y la muerte. El acto de hacer el amor evoca y conlleva símbolos de muerte, bien sea ese espasmo al que se llama "la petite mort", bien sean todos los símbolos desintegradores de pérdida de sí mismo que acompañan al acto de hacer el amor.

En Hiroshima mon amour, la asociación primera es la asociación entre el tema de la sexualidad y el tema de la muerte. Desde un principio, los cuerpos están recubiertos de cenizas, desde un principio se produce, surgiendo de los dos cuerpos que permanecen abrazados, un diálogo sobre la muerte de Hiroshima, sobre la destrucción, sobre la desintegración de Hiroshima. Y las nubes de desintegración atómica, el hospital, las heridas, los horrores, las agonías, van a ocupar el mismo tiempo que el abrazo entre los dos amantes. Más adelante, la frase famosa "tu me matas, tu me haces bien" establece de nuevo una asociación de muerte o de asesinato con el tema del

amor sexual. La asociación es real aunque sea oscura, aunque no esté conceptualmente explicitada. No obstante, la interpenetración entre el tema de la sexualidad y el tema de la muerte es algo tan evidente y tan asombroso en su absoluta evidencia que merece nuestra reflexión. Encontramos de nuevo esta relación en el amor alemán, cuando la mujer está echada sobre el cuerpo de su amante-soldado mortalmente herido. Parece pues que cada vez que se trata de mostrarnos el momento culminante del amor, del amor de los cuerpos, este queda asociado a un símbolo de muerte en lo que la muerte puede significar de horror extremo, en lo que hay de más profundo quizá en el tema de la muerte: la descomposición.

Todo ello exige un análisis en múltiples planos. Antes que nada exige el plano latente —digamos psicoanalítico— de las asociaciones entre la sexualidad y la muerte, bien conocidas desde que el psicoanálisis existe. Este plano resulta muy evidente en el film y no deseo insistir más en él. Me referiré pues al segundo plano, el plano psico-sociológico. El amor de los amantes se sitúa en un universo en el que la muerte constituye no solo el horizonte sino también en algún sentido el tejido, el sustrato; dicho de otra manera, este amor entre la mujer francesa y el amante japonés se sitúa en un universo en el que no existe absolutamente ninguna trascendencia, ningún valor, y esta ausencia de trascendencia, de valor, es ocupada por una presencia, que es la del horror, la de la descomposición.

Es aquí donde quizá se muestra más claramente el carácter profundamente nihilista de este film. La familia no constituye más que una indicación: sabemos que los amantes están casados, pero esto es una mera indicación, nunca un obstáculo. Tampoco el problema de la diferencia de raza está planteado como tal problema, ni siquiera afloran posibles problemas de nacionalidad o de carácter político. En este universo no existe otro valor que el amor ni otra presencia además del amor que la de la muerte. Y en este universo absolutamente nihilista, el efímero encuentro de dos seres humanos parece ser la única necesidad, necesidad externa en el sentido de que se han encontrado como consecuencia de

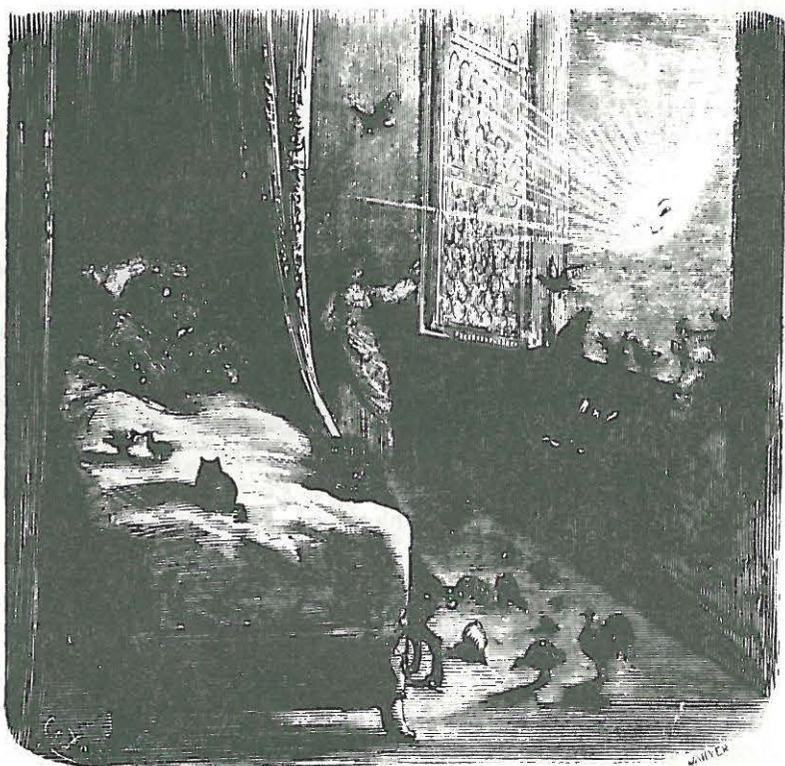
un acontecimiento exterior, pero también necesidad interna si nos referimos a la filosofía implícita del film. Este plantea que en este universo sin trascendencia y sin valor no existe efectivamente otra cosa que dos seres atraídos el uno por el otro que permanecen juntos, uno contra el otro, el mayor tiempo y sobre todo lo más intensamente posible. Así pues, la temática del amor en Hiroshima remite a la temática de la muerte y, en último término al nihilismo.

Esta temática de la muerte constituye quizá lo más particular del film, lo más extraño. Habría que ver lo que constituye de ordinario la temática de la muerte en el cine. Los films suelen presentar multitud de falsos muertos, es decir, de muertos que en realidad expresan algo bien distinto de la muerte real. Puede decirse que en el cine se plantean cuatro temáticas acerca de la muerte. En primer lugar existe el tabú sobre la descomposición: nunca verán ustedes en un film de aventuras una muerte presentada bajo el aspecto de descomposición, a excepción quizá de la presentación alusiva (en Buñuel encontrarán ustedes temas de carroña, en Hitchcock podrán encontrar cadáveres obsesionantes, en Clouzot falsos cadáveres, falsos ahogados). Pero es un hecho que el cine, exactamente como lo hace el ser humano en la vida, se esfuerza en enmascarar la descomposición. En general no encontrarán ustedes el tema de la descomposición más que en reportajes, en raros momentos de tensiones extremas, por ejemplo en los reportajes sobre los campos de concentración alemanes de la última guerra, en momentos en los que había que mostrar el horror, no tanto de esos montones de cadáveres como el horror que había ejercido el enemigo.

En la vida la descomposición es un tabú. En cuanto existe un cuerpo muerto se le esconde, se le camufla, se le recubre, se le mete en una caja, se le entierra, se le mete en un agujero. El hombre, la sociedad, rehuyen la imagen de la descomposición.

Es interesante destacar también un segundo punto: los films presentan muertos que son muy frecuentemente asesinados, es decir, casos extremos de agresión: films de

aventuras, films de acción, films de crímenes, films policíacos presentan muertes espectaculares en las que siempre se da una víctima. Es una especie de juego en el cual la agresividad es mucho más importante que la muerte. Es decir, no se piensa en la muerte en cuanto fenómeno horrible sino en la muerte castigo, corrección, derrota o victoria.



Hay veces, sin embargo, en las que aparece un elemento que va más allá de este puro y simple escamoteo: la muerte-sacrificio. La muerte-sacrificio aparece cuando la comparsa o el personaje simpático del film muere. En estos momentos su muerte es captada como una especie de sacrificio que hace caer sobre esa pobre comparsa, sobre ese amigo, la muerte que normalmente estaba destinada al héroe. A veces el héroe muere. Entonces penetramos en el universo de la tragedia en la que la

muerte adquiere una función sacrificial. El héroe -tanto el del teatro griego como el de una tragedia policíaca actual- es alguien que atrae hacia sí la fatalidad, una especie de pararrayos de la fatalidad y de la muerte. La muerte tiene para el público una función catártica, una función liberadora o purificadora. En efecto, se lleva a cabo un acto que constituye el eco debilitado de las ceremonias mágico-religiosas del sacrificio. El sacrificio del chivo expiatorio, el sacrificio del cordero, el mismo sacrificio humano como el de Ifigenia o de Isaac, constituyen formas por medio de las cuales, en un momento dado, un ser inocente toma sobre sí la muerte y asume la culpabilidad: se trata del gran tema de las religiones sacrificiales de salvación. Es interesante señalar que en el cine la muerte del héroe va a menudo acompañada de signos redentores, sacrificiales, cósmicos. En *Le jour se lève*, por ejemplo, se da una coincidencia entre la muerte de Gabin y la salida del sol, exactamente como en un mito solar en el que es preciso un sacrificio que de nueva vida al astro. La muerte de Pépé le moko y todas las muertes presentadas con el mar como fondo vienen asociadas a símbolos marítimos y acuáticos que a su vez remiten a los temas de la fecundidad, de la perpetua vuelta a la vida. Dicho de otra manera, a menudo la muerte viene encuadrada por una especie de cosmicidad y en algún sentido queda presente de forma más o menos implícita la idea de rescate, la idea consoladora o la idea purificadora.

En cuarto lugar, vemos aparecer el tema de la muerte bajo los aspectos clásicos de las sombras, del doble, del viento. Se trata de aspectos fantasmáticos que por una parte provocan la angustia, la inquietud de la muerte y por otra tranquilizan la angustia y la inquietud transfiriéndola sobre una cierta noción de doble o de fantasma, remitiéndonos así a la gran concepción arcaica según la cual el muerto muere pero su doble sobrevive. Hay algo que permanece y que es el alter-ego, personaje indestructible como lo han concebido todas las religiones primitivas y que podemos denominar espíritu o fantasma.

Si tratamos de examinar *Hiroshima mon amour* en rela-

ción a estos cuatro temas de la muerte en el cine, ¿que encontramos? De momento asistimos a una violación parcial del tabú de la descomposición, violación exigida por un acontecimiento excepcional. Esto sucedía en Noche y niebla : resultaba imposible evocar Auschwitz sin violentar el tabú. En lo que respecta a Hiroshima, el tema mismo exigía también esta violación del tabú. También el horror se muestra allí no solamente en las imágenes de muerte, sino además en los seres vivos desfigurados, mutilados, los seres vivos que llevan sobre sí la marca misma de la muerte, la desfiguración. Bien es cierto que en cuanto film de muerte, Hiroshima es un caso extremo y que penetra en la zona efectivamente más inquietante. Violación del tabú de la descomposición -violación parcial- y al mismo tiempo ausencia del tema de la muerte como agresión: no se muestra ni el asesinato de la muerte del amante alemán de la heroína ni tampoco la explosión de Hiroshima. Los acontecimientos que forman parte de un folklore cinematográfico que gusta de ordinario de mostrar aspectos como la explosión, la agresión, el disparo, la batalla, son eludidos quedando centrada la atención de la cámara sobre la descomposición. Tampoco encontramos el aspecto sacrificial o redentor de la muerte. El amante alemán de la protagonista muere, pero de esta muerte no resulta para ella una vida mejor, una cierta salvación. El muere y la protagonista resulta siempre agredida, aniquilada. Esta muerte, lejos de salvarla o de liberarla, la sumerge por el contrario en un marasmo del que tardará mucho tiempo en salir y con sus propias fuerzas. Igualmente el tema de Hiroshima carece de una prolongación redentora. Habría podido decirse quizá: "bien es verdad que 200.000 japoneses murieron en Hiroshima, pero su sacrificio no fue en vano, ya que gracias a este sacrificio nunca más habra bombas atómicas, etc." e imaginar toda una serie de elementos tranquilizantes y optimistas. Sin embargo me parece que resulta evidente la ausencia de estos elementos. Por último, tampoco aparecen en el film ningún símbolo que sugiera una resurrección, ninguno de esos símbolos cósmicos tranquilizantes como por ejemplo símbolos musicales. A menudo, cuando un film nos muestra la muerte de un personaje, esta muerte queda como trascendida por una música exaltada, patética. bien se trate de un tema extremadamente romántico, bien

de un coro de ángeles que en un movimiento apoteósico eleva el alma hacia el cielo. Sin embargo la banda sonora de Hiroshima carece de cualquier tema musical exaltante o compensador en relación a la muerte. No se encuentra en el film ningún símbolo de resurrección, ninguna indicación de una cierta compensación. Nada circundante aparece pues en el tratamiento de los temas de la muerte en Hiroshima. Y esto es muy significativo teniendo en cuenta que el simbolismo cinematográfico, como simbolismo arcaico o usual de la muerte, tiende a ser profundamente tranquilizador en el sentido de que la muerte sugiere un renacimiento, una nueva vida, una fecundación.

¿Pueden considerarse como elementos positivos una cierta toma de conciencia contra la bomba atómica, o bien el aspecto pacifista, progresista del film? Si observamos atentamente las escenas de muerte, estas aparecen un poco como pretextos, parecen haber sido corroidas en su interior por la verdadera ideología nihilista del film. La protesta ante la guerra que mata queda realmente muy en segundo término ante la evidencia de la destrucción llevada a cabo que se presenta con carácter de irreparable.

De esta manera nos enfrentamos a una maraña de temas: el tema de una mujer, el tema del amor y el tema de la muerte. El primer tema nos presenta una mujer enamorada, autodeterminada, nihilista y que busca el absoluto del amor más allá del amor único. Así aparece en este film un elemento bastante peculiar que es el divorcio entre el tema del amor único y el tema del absoluto. En efecto, el tema del amor único puede desembocar bien en la muerte inmediata de los amantes como en Tristán e Isolda bien en el caso de Filemón y Baucis en la vejez conyugal -o de concubinato, poco importa- en la que el amor único va quedando paulatinamente sumergido en el tiempo, en la cotidianidad, en el prosaísmo. Sin embargo, el amor absoluto necesita la intensidad de su fiebre primera y cuando esta desaparece busca otro amor absoluto. En otros términos, el tema del amor absoluto implica una multiplicidad de amores absolutos y con ello queda opuesto frontalmente al tema del amor único. Con

ello llegamos a algo bien conocido: se ama no tanto al partenaire como a la imagen del amor, a la realidad del amor. Ello conduce a una evolución real en la que encontramos efectivamente una multiplicación de amores considerados en sí mismos como únicos. Estos amores suponen en realidad una multiplicidad de amores absolutos que, por esta razón, se hayan fuertemente relativizados. En Hiroshima se nos presenta una protagonista que ha eludido dos amores absolutos, siendo el segundo en cierto sentido una repetición del primero, sin dejar por ello de estar profundamente diferenciado. Nada nos impide pensar en consecuencia que ella puede conocer un tercero.



Hay que señalar por otra parte que en este amor queda trastocada la imagen común según la cual el amor es a la vez un compuesto de espiritualidad y sexualidad. En esta imagen común, la espiritualidad y la sexualidad ejemplifican respectivamente el aspecto superior y el aspecto inferior del amor. En el film esta imagen queda anulada y se plantea como central el acto de hacer el amor. Este amor, por otra parte, por su carácter absoluto o intenso, es asocial, en él encontramos la esencia misma del

amor que es una fuerza exógama, es decir, una fuerza que rompe los límites del clan, del grupo, que va hacia el exotismo, hacia lo otro, hacia lo desconocido, hacia lo diferente. Este amor que impulsa a la protagonista hacia un "otro" absoluto que es alemán y, a continuación, hacia otro tipo de "otro" no menos radical que es japonés, nos revela un amor en su fuerza exogámica absoluta, en su tendencia hacia aquel que es distinto. Esta tendencia exogámica muestra que el amor no conoce barreras ni fronteras ni clasificaciones sociológicas. Encontramos aquí la misma temática del "amour fou" surrealista, con la diferencia capital de que en el "amour fou" surrealista el elemento de espiritualidad, elemento de misterio y de destino, elemento bien caro a la tradición del romanticismo clásico, ocupa un lugar mucho más destacado que en Hiroshima. En Hiroshima no hay ni rastro del romanticismo clásico, ni tampoco de la temática de Tristán e Isolda. Se trata de una situación que recuerda la de Tristán e Isolda y sin embargo es profundamente diferente. Dicho en otros términos, este amor asocial es también curiosamente un amor a-romántico pues no conlleva ningún tipo de aventura que fuerce a los amantes a exiliarse de la sociedad, que les lleve a proseguir su destino fuera de la sociedad. En Hiroshima la sociedad interviene: en el momento de la guerra, de la liberación, es ella quien destruye el amor alemán, y en el momento de la historia que refleja el film es el contrato de la actriz, son los acontecimientos quienes intervienen. Ella debe tomar el avión y el amor vuelve a comenzar. Su matrimonio no representa en absoluto ningún obstáculo como en Tristán, incluso puede decirse que en este caso es literalmente insignificante, no solamente en el sentido común del término, sino incluso en el sentido literal, es decir, está desprovisto de toda significación tanto positiva como negativa.

Se trata de un universo de valores muertos en el que el amor se da como un incendio, ni siquiera es afirmado como valor, no se afirma más que como existencia, como intensidad. Dicho de otra manera, pienso que el horizonte de este film es nihilista en tal grado que ni siquiera llega a la afirmación del amor como lo hicieran los surrealistas. Se sitúa a un nivel de pre-valoración del amor, de justificación cuasi existencial. Quede bien claro que estos ca-

racteres absolutos, estas temáticas, no hacen sino revelar temas que son reales en la vida cotidiana. Estos temas reales quedan en cierto modo sublimados en la mayor parte de films. Aquí no son sublimados sino afirmados con un rigor y una rigidez absolutos. Es evidente que Hiroshima revela la naturaleza de relaciones que van generalizándose en los círculos de la "intelligentia". Es una temática de amor propia de círculos intelectuales y en la medida en que la "intelligentia" es una capa representativa de la sociedad, en cuanto que las relaciones que se establecen dentro de ella tienden a generalizarse, es evidente que el film resulta revelador.

La muerte adquiere en Hiroshima, lo hemos visto, un carácter nuevo y radical, pero este carácter puede quedar camuflado bajo el tema progresista. Refiriéndonos a la historia misma del origen del film, parece incontestable que la idea originaria de rodar un film sobre Hiroshima ha sido enteramente eliminada por los temas introducidos por Marguerite Duras. Por mi parte me atrevería a decir que a pesar de que Alain Resnais y Marguerite Duras tuvieran la intención o estuvieran persuadidos de tener la intención de rodar un film sobre la bomba atómica o contra la bomba atómica, de hecho han realizado algo totalmente distinto. Dense cuenta ustedes que es muy frecuente ver a autores haciendo cosas diferentes de lo que en principio querían hacer. Esto ocurre no solamente a los artistas sino también a la mayoría de hombres y mujeres que tratan de hacer algo. Hiroshima no es tanto un film de concepción progresista como el film del nihilismo contemporáneo, de un cierto tipo de nihilismo activo que ya había aparecido por otra parte en la novela. Habría que establecer una comparación entre el nihilismo rosa de la Nouvelle Vague y el nihilismo negro de films como La mort d'un commis voyageur en el que queda abierta la posibilidad de una revolución contra la sociedad. Todos los films de la serie negra americana -los Dmytrick, los Benedeck y otros- son films en los que encontramos un fermento revolucionario y de amargura extremadamente explosivo y que difiere en lo fundamental del nihilismo ceniciento de Hiroshima. Nada hay de revolucionario en Hiroshima, nada más que dos seres que, en un momento dado, efectúan de manera casi ritual los actos individuales que les permiten

vivir aquello que consideran la significación misma de la vida. En este sentido puede decirse que se trata de un film post-revolucionario o pre-revolucionario. Post-revolucionario en el sentido de que -llegando después de la gran serie de films revolucionarios rusos o incluso americanos- presenta de hecho ideas revolucionarias totalmente secas o atrofiadas; es un film fruto de la descomposición de ideas revolucionarias. Film también pre-revolucionario en la medida en que sin duda ese mismo nihilismo originará nuevos fermentos revolucionarios. Pero hoy por hoy el nihilismo clausura el horizonte. Hiroshima ni es un film revolucionario ni tampoco un film de revuelta.

Para terminar, yo diría que este film en cuanto que refleja cierta problemática de la mujer ha tenido un gran impacto, especialmente entre un amplio sector del público femenino. Parte del éxito del film -al margen de sus extraordinarias cualidades formales- viene de una especie de coincidencia entre la revelación de ciertos aspectos acerca de la mujer todavía inéditos en la filmografía, y la necesidad por parte de las mujeres de esta revelación. En otros términos, es un film con el cual un cierto tipo de mujer puede sentirse directa y profundamente identificada, porque su problema es tratado desde el principio de una manera casi quirúrgica como por medio de un bisturí que penetra obstinadamente en él. El film ha sido pues correctamente captado desde este punto de vista. Incluso ha conseguido aquello que no era su intención conseguir pero que constituía probablemente su intención profunda: es un film -no digamos feminista porque la palabra ha adquirido unas connotaciones devaluadas y falsas- acerca del universo de la feminidad, y de la feminidad moderna. Por el contrario, a nivel ideológico ha sido, a mi entender, incorrectamente apreciado ya que han intervenido fenómenos de camuflaje. Parece como si hubiese que echar tierra sobre el tema profundamente nihilista del film para que este pudiese ser apreciado sin problemas de conciencia. Dicho de otra forma, parece necesario poder decir, por ejemplo: "¡Que gran denuncia contra la bomba atómica!" para poder reconocer sin sonrojo que Hiroshima nos ha gustado. Es incuestionable que el film ha resultado embarazoso a nivel ideológico. En cuanto al tema de la muerte que constituye quizá el tema esencial, yo creo que el tabú de la

descomposición violado por el film ha quedado oculto al espectador y que quizá este aspecto no ha sido apreciado -no digo apreciado en el sentido de disfrutado-, no ha sido percibido en toda su profundidad, en todo lo que tiene de extraordinario.



DESTRUIR

Maurice Blanchot

Détruire

Maurice Blanchot

Artículo extraído del libro Marguerite Duras

Edit. Albatros - Paris

Traducción: Alberto Villalba