



Ética y Cine Journal

ISSN: 2250-5415

ISSN: 2250-5660

eticaycine@psi.uba.ar

Universidad de Buenos Aires

Argentina

Suárez, Claudia
El amor superviviente de Marguerite Duras
Ética y Cine Journal, vol. 6, núm. 3, 2016, Noviembre, pp. 23-27
Universidad de Buenos Aires
Argentina

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=564462725004>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UAEH
redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

El amor superviviente de Marguerite Duras

Hiroshima mon amour | Alain Resnais | 1959

Claudia Suárez*

Universidad del Aconcagua

Recibido: 8 de octubre 2016; aprobado: 24 de octubre 2016

Resumen

Luego de diez años de abordar el género documental, se le encarga al director Alain Resnais una producción que trate sobre la crueldad de la guerra y los mortíferos efectos de la bomba atómica en Hiroshima. Pero cambia de proyecto y decide hacer una película, para la cual elige a Marguerite Duras, escritora y también cineasta, para el guión. El resultado es el famoso filme *Hiroshima mon amour* (1959), que se constituye en su ópera prima. Según Marguerite, el designio principal de la película ha sido acabar con la descripción del “horror por el horror”. Para ello, relata una historia de amor fuera de lo común: su protagonista femenina va a recordar a su primer amor y su trágico final. La guionista destaca la experiencia de no morir de amor, mostrando en detalle un tránsito que va desde las sombras hacia la luz y enlaza la reflexión sobre Hiroshima (muerte) y el amor (vida). El título de este trabajo destaca el amor superviviente y su contenido relaciona la creación de Marguerite, en particular esa historia de amor, con algunos de los conceptos con los que se trabaja en psicoanálisis, como son: el objeto petit a, el amor y el duelo, siendo éste último un camino necesario para “no morir de amor”.

Palabras clave: *Hiroshima mon amour* | Psicoanálisis | objeto petit a | amor | duelo

The Surviving Love of Marguerite Duras

Abstract

After ten years of working on the documentary genre, director Alain Resnais is asked to work on a production which deals with the cruelty of war and the deadly effects of the atomic bomb in Hiroshima. But he changes the project and decides to make a film. He, therefore, chooses Marguerite Duras, screenplay writer and filmmaker. The result is the famous film *Hiroshima mon amour* (1959), which constitutes her debut. According to Marguerite, the main purpose of the film was to stop describing the “horror for its own sake”. To do so, the film describes a love story out of the ordinary: the leading lady will remember her first love and its tragic ending. The writer highlights the experience of not dying of love, showing in detail a path that goes from shadows to light and links reflections on Hiroshima (death) to love (life). The title of this work highlights the surviving love and its content relates Marguerite’s creation, especially that love story, to some of the concepts that we work in psychoanalysis, such as: the “petit a” object, and love and mourning, the latter being a necessary element “not to die of love”.

Keywords: *Hiroshima mon amour* | Psychoanalysis | object petit a | love | mourning

Introducción¹

La película *Hiroshima mon amour* (1959) es la ópera prima del director Alain Resnais. La misma ha recibido críticas diversas, de acuerdo a los diferentes gustos, pero es siempre valorada por aquel espectador que no busca productos comerciales ni clichés.

A Resnais, luego de diez años de realizar documentales, se le encarga mostrar la crueldad de la guerra y los mortíferos efectos de la bomba atómica en Hiroshima. Pero decide abordar el proyecto por un camino diferente, a través de un filme, y elige la escritora y también cineasta Marguerite Duras.²

Para expresar el motivo de este escrito, conviene recurrir a unas palabras que Jacques Lacan (1956/2010) le dirige a Marguerite:

Sin duda no podría usted socorrer a sus creaciones, nueva Marguerite, con el mito del alma personal. Pero la caridad sin grandes esperanzas con que usted las anima ¿no es acaso producto de la fe que usted tiene para dar y vender [de sobra], cuando celebra las bodas taciturnas de la vida vacía con el objeto indescriptible? (p.72)

La pregunta, al final de la cita, se refiere en parte a la novela: El arrebato de *Lol V. Stein* (Duras, 1964/2010) y la misma es una guía para buscar en el guión de *Hiroshima mon amour* alguna conexión con ese objeto indescriptible

* lic.claudiasuarez@yahoo.com.ar

y retomar dos de sus temas principales, que son el amor y el duelo.

El breve recorrido a seguir: primero presentar extractos del guión, segundo resaltar la temática que se estima sobresaliente y posteriormente mostrar una sencilla articulación con nociones psicoanalíticas.

Hiroshima mon amour

El argumento trata de una actriz francesa que ha viajado a Hiroshima para filmar una película sobre la paz. Cuando su trabajo ha finalizado, debe regresar a París, pero conoce a un ingeniero japonés y juntos viven una “brevísima historia de amor” (Duras, 1960/1984, p.7). Estos amantes en sus encuentros, si bien hablan de Hiroshima, también dialogan sobre los recuerdos juveniles de la actriz.

Ella³ relata su vida en su ciudad natal Nevers. Allí durante la guerra se enamora de un soldado alemán, mantiene con éste una relación secreta y planean juntos huir. El soldado es asesinado, ella lo encuentra moribundo y en ese instante comienza su largo proceso de dolor; es humillada por los pobladores y como castigo la rapan en público; después sus padres la protegen y la ocultan en un sótano por un tiempo hasta que escapa a París para no volver nunca más a Nevers.

Luego de contar su historia secreta, la actriz y el japonés se animan a vivir las últimas horas de un amor apasionado en Hiroshima.

Las aclaraciones de Duras

El propósito respecto al guión, Duras lo explicita al fundamentar la historia de los protagonistas:

[...] llegará a tener más importancia que HIROSHIMA. Si no se cumpliera esta condición, la película, como tantas otras, no pasaría de ser una película de encargo más, sin interés alguno a excepción del de un documental novelado. Si se cumple esta condición, se conseguirá una especie de falso documental que resultará mucho más probatorio de la lección de HIROSHIMA que un documental de encargo (Ibíd., p.8).

La originalidad de la autora, la danza de ideas entre el amor, la muerte y el horror, a su vez el sello particular asignado al film, se muestran en la siguiente cita:

[...] acabar con la descripción del horror por el horror, pues esto lo hicieron los japoneses mismos, pero hacer renacer este horror de estas cenizas inscribiéndolo en un

amor que será forzosamente particular y deslumbrante. Y en el que se creará más que si se hubiera producido en cualquier otra parte del mundo, en un lugar que la muerte no ha conservado. (Ibíd., p.8)

Al final de la película las dos historias, la de Hiroshima y la de los protagonistas, quedan emparentadas. Un recurso para lograrlo es no otorgarles nombres a los personajes, Duras señala:

Tienen nombres de lugar, nombres que no son tales nombres. Es como si el desastre de una mujer rapada en NEVERS y el desastre de HIROSHIMA se respondieran EXACTAMENTE. Ella le dirá (a él): Hiroshima, ése es tu nombre”. (Ibíd., p.10)

El retrato de los personajes⁴ se describe en dos apéndices. En el primero, titulado *Retrato del japonés*, Duras describe:

Es un hombre de unos cuarenta años. Alto. Tiene una cara muy occidentalizada. El espectador no debe decir: “¡Qué seductores son los japoneses!”, sino: “¡Qué seductor es ese hombre!”. Esta es la razón de que sea preferible atenuar la diferencia de tipo entre los dos héroes. Si el espectador no olvida nunca que se trata de un japonés y una francesa, el alcance profundo de la película desaparece. (Ibíd., p.65)

En *El retrato de la francesa*, se detallan así sus rasgos:

Tiene treinta y dos años. Es más atractiva que guapa... Todo en ella, palabra, movimiento, “pasa por su mirada”. Esa mirada se olvida de sí misma. Esa mujer mira por su cuenta. Su mirada no consagra su comportamiento, sino que lo desborda siempre. (Ibíd., p.66)

De un extracto, muy condensado en contenido, se desprenden cuestiones y relaciones entre el amor, la muerte, la guerra y el duelo. El mismo es un núcleo que permite un corto análisis. Es el siguiente:

Porque está más enamorada del amor mismo [la francesa] que las demás mujeres. Sabe que de amor no se muere. Ella tuvo, en el curso de su vida, una espléndida ocasión de morir de amor. No murió en Nevers. Desde entonces, y hasta este día, en Hiroshima, en que conoce a ese japonés, arrastra en ella, con ella, el vacío del alma de una mujer que vive en prórroga con una ocasión única de decidir su destino.” Ella entrega a ese japonés — en Hiroshima — lo que de más caro tiene en el mundo, su propia expresión actual, **su supervivencia a la muerte de su amor**, en Nevers. [negritas mío]

El amor de la francesa: núcleo del análisis

Duras transmite (in supra) que para que el amor, de la francesa, no muera ella debe vivir.

Existen diferentes versiones sobre el amor, hay elogios o encomios que se encuentran en *El Banquete* (Platón,

380 a C). Del primer discurso que Fedro inicia, se extrae que: “a dar la vida por otro únicamente están dispuestos los amantes” (179b, p.123) , además: “[...] los dioses estiman por encima de todo la abnegación y la virtud en el amor” (179 d, p.124). Expresiones que indican la aprobación del sacrificio, el compromiso hasta la muerte, la entrega extrema que aceptan los dioses.

De la obra platónica Lacan manifiesta:

[...] para introducir el problema del amor, el discurso de Fedro se refiere a la noción de que es un gran dios, casi el más antiguo de los dioses, nacido inmediatamente después del caos [...]” (1960-61/2010, p.56); y a partir de esto fundamenta que, en esta muestra del pensamiento griego, el amor se entiende “como principio del sacrificio último” (Ibíd.p.57)

La propuesta de Duras confronta con el pensamiento sacrificial, que por los múltiples ejemplos en cada época, se lo puede calificar de extemporáneo; la autora piensa que para “vivir” no hay que morir.

La escena del recuerdo

En una escena de la película, la francesa y el japonés ingresan en un bar, ahí ella le cuenta su historia más íntima, más preciada, la pérdida de su amado en Nevers, aquel soldado alemán. Al ser encontrada sobre el cadáver los habitantes de su pueblo la capturan para humillarla en público, por haber mantenido una relación amorosa con “un enemigo”. Posteriormente sus padres la protegen y la ocultan en un sótano, lugar donde se aloja varios meses con su duelo a cuestas.

“El japonés” sigue atentamente el relato, intuitivamente para ayudar a la confesión del recuerdo trágico, le habla a “la francesa” como si él fuera el soldado:

“ÉL.— Cuando estás en el sótano, ¿yo he muerto?



ELLA.— Has muerto... y... la eternidad ... Bonito para pensar la muerte.



ÉL. — Y luego, un día, amor mío, sales de la eternidad. ELLA.— Sí, dura mucho. Me dijeron que había durado mucho... Empiezo a ver. Recuerdo. Veo la tinta. Veo la luz. Veo mi vida. Y tu muerte. Mi vida que sigue. Tu muerte que sigue (Ibíd., p.41-2)

El hecho que el japonés pregunte como si fuese el soldado, es una eficaz idea de Duras que nos permite interrogarnos de qué objeto se trata, ¿la francesa a quién le responde?

Por otra parte la respuesta de ella indica un largo proceso de duelo, pero también un día “sale de la eternidad”, es decir el trabajo de duelo llega a su fin (Freud,1915/2005).

El duelo como pasaje

En el guión cinematográfico se organizan varias escenas que tienen que ver con la pérdida del objeto amado. La protagonista encuentra a su amado ya muerto, en el sótano de su casa atraviesa un estado de locura, lo que sale a la luz en el encuentro con el japonés.

En psicoanálisis el duelo es tratado ineludiblemente, ya que como acontecimiento existencial, se requieren recursos para su lectura y para la intervención clínica. Además en dos dimensiones es posible ubicar al duelo, en lo cotidiano y en el dispositivo analítico.

Consideraciones teóricas, se encuentran en la obra freudiana. Por ejemplo en *Duelo y melancolía* (Freud, 1915/2005b) se lo define así:

El duelo es, por regla general, la reacción frente a la pérdida de una persona amada o de una abstracción que haga sus veces, como la patria, la libertad, un ideal, etc. [...] Cosa muy digna de notarse, además, es que a pesar de que el duelo trae consigo graves desviaciones de la conducta normal en la vida, nunca se nos ocurre considerarlo un estado patológico ni remitirlo al médico para su tratamiento. Confiamos en que pasado cierto tiempo se lo superará, y juzgamos inoportuno y aun dañino perturbarlo (p. 241-242).

En otro texto titulado *La transitoriedad*, Freud sostiene que cuando el duelo expira “nuestra libido queda de nuevo libre para, si todavía somos jóvenes y capaces de vida, sustituirnos los objetos perdidos por otros nuevos que sean, en lo posible, tanto o más apreciables” (1915/2005a, p. 311). Esto se puede transferir a la posibilidad de la protagonista del filme, que se enamora del japonés, pero ¿es este el sujeto amado?

Jacques Lacan (1962-1963/2010) en una de sus clases realiza una escueta referencia a la película *Hiroshima mon amour*, para decir que no se trata de la pérdida del *partenaire*, se trata de algo más allá.

Este psicoanalista retoma el texto freudiano que versa del duelo y la melancolía, y extrae, de dicho estudio, que el vínculo que se trata de restaurar es “con el objeto fundamental, el objeto oculto, el objeto a, verdadero objeto de la relación al cual a continuación se le podrá dar un sustituto que al fin de cuentas no tendrá más alcance que aquel que ocupó primero su lugar” (p. 362).

El comentario puntual sobre los personajes, Lacan lo emite con estas palabras:

Como me lo decía uno entre nosotros, humorista, a propósito de la aventura que se nos describe en el filme *Hiroshima mon amour*, es una historia muy adecuada para mostrarnos que cualquier alemán irremplazable puede encontrar inmediatamente un sustituto perfectamente válido en el primer japonés que aparezca a la vuelta de la esquina. (p.362)

Al año siguiente, en otra clase, el maestro francés sin abandonar su análisis sobre el duelo y el amor, dice:

Sería reiterativo retomar ese objeto paradójico, único, especificado, que llamamos objeto a. Pero se lo presento de modo más sincopado al subrayar que el analizado, en suma, le dice a su interlocutor, el analista – *te amo, pero porque inexplicablemente amo en ti algo más que tú, el objeto a minúscula, te mutilo.* (p.276)

Hasta aquí un pequeño hilo teórico para recordar la pregunta, que Lacan le formula a Duras, que abrió camino a esta redacción.

A modo de conclusión

El enigmático objeto indescriptible, que fundamenta el elogio de Lacan a Duras, ha sido deducido del filme y además se encuentran en las mismas palabras del psicoanalista, puntualmente en una de sus clases (in supra). Este objeto es relativo a la experiencia del amor. Tema muy amplio, que solo aquí se hace mención. En síntesis el interrogante inicial une dos temas: el duelo y el amor.

Para no reducir el mensaje de la excepcional guionista, se sostiene que además en la obra dos palabras resuenan: muerte y vida, dos posibilidades que danzan juntas; el amor en el medio, a veces más cerca de la muerte otras más cerca de la vida, ¿cómo pensarlo de otro modo si somos convocados a creer en un amor nacido en Hiroshima?

Al finalizar: la imagen en monocromo de la presentación de la película, la tierra quemada que representa a la muerte, a la consecuencia de la bomba atómica, y la hierba capaz de nacer como claro testimonio de la vida.



Una especie de parafraseo, quizás poético:

vida – muerte – amor

vida – amor – muerte

muerte – vida – amor ...

Referencias

- Duras, M. (1984) *Hiroshima mon amour*. Barcelona. Editorial Seix Barral (versión original publicada en 1960).
- (2010) *El arrebatado de Lol V. Stein*. Buenos Aires. Tusquets editores (versión original publicada en 1964).
- Freud, S. (2005a). La transitoriedad. En J. Strachey (Ed.) y J.L.Etcheverry y L. Wolfson (Trads.). *Obras Completas: Sigmund Freud* (Vol. XIV, pp. 305-312) Buenos Aires: Amorrortu (Trabajo original publicado en 1916 [1915]).
- (2005b). Duelo y melancolía. En J. Strachey (Ed.) y J.L.Etcheverry y L. Wolfson (Trads.). *Obras Completas: Sigmund Freud* (Vol. XIV, pp.237-255) Buenos Aires: Amorrortu (Trabajo original publicado en 1917 [1915]).
- Lacan, J..(2010) *El Seminario de Jacques Lacan, Libro VIII: La Transferencia*. Buenos Aires: Paidós. (Trabajo original del año 1960-1961).
- (2010) *El Seminario de Jacques Lacan, Libro X: La Angustia*. Buenos Aires: Paidós. (Trabajo original del año 1962-1963).
- (2010) . *El Seminario de Jacques Lacan, Libro XI: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós. (Trabajo original del año 1964).
- (2010) . Homenaje a Marguerite Duras, *Del rapto de Lol V. Stein*. En *Intervenciones y Textos 2*. Buenos Aires. Manantial (Trabajo original del año 1964).
- Platón (2006). *El Banquete*. Buenos Aires Editorial Agede.

¹ Este trabajo tiene como base otro escrito presentado, pero no editado, en las Jornadas Interdisciplinarias de literatura francesa y francófona: Homenaje a Marguerite Duras, realizadas en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, agosto 2014.

² Duras nació en Saigón, ciudad de la Indochina francesa, en 1914 y falleció en París en 1996. Escribió unas cuarenta novelas y una docena de piezas de teatro, dirigió varias películas entre ellas *India Song* (1975) y *Les enfants* (1984). Además recibió muchos reconocimientos y premios internacionales.

³ El personaje no tiene nombre propio, recurso de la autora que se explica más adelante.

⁴ Los respectivos actores: Eiji Okada y Emmanuelle Riva.