

## EL TEMA Y LOS TEMAS

El film se abre con la imagen de dos cuerpos desnudos entrelazados. No se ven las cabezas pero sí los brazos y las manos que acarician, las espaldas y los hombros acariciados. Tomas fijas, lentas, muestran el pausado movimiento de esas caricias. Las sucesivas tomas están enlazadas por fundidos encadenados. La luz que baña los cuerpos tiene una tibia sensualidad. Pero esas dos pieles en contacto cambian: son cubiertas por la arena, por la ceniza, por la lluvia, por el rocío.

Con esas imágenes se indica el contenido poético del film. La secuencia contiene —como una metáfora en un poema— su tema. Pero este tema no es evidente al espectador hasta que no se ha cerrado el film. Es como el título mismo, *Hiroshima, mon amour*, una metáfora. Para descubrir su significado hay que seguir el curso de la historia que Resnais y Marguerite Duras están en tres movimientos: la noche de los amantes en Hiroshima (ella es una actriz francesa, él un arquitecto japonés); el día en que se separan, se encuentran, se unen nuevamente para el amor en la casa de él; la larga noche de ese día en que recorren las calles de la reconstruida Hiroshima y ella le cuenta y se cuenta la historia de su primer amor en Francia ocupada, en ese Nevers en que ella tenía sólo dieciocho años y su amante, el alemán, apenas veintitres.

En el primero de los tres movimientos (la primera noche de los amantes en el cuarto de hotel de ella) se plantean los dos temas básicos del film: muerte y resurrección, memoria y olvido. Son la misma cosa pero vista en dos niveles distintos. El primer movimiento establece los temas pero los da, únicamente, desde el plano discursivo. Un largo monólogo de ella, apenas cortado por alguna frase de él, declara la relación profunda, simbólica, entre la ciudad y el amor, entre sus muertes y sus resurrecciones.

“¿Cómo iba a pensar, dice ella, que esta ciudad estaba hecha a la medida del amor?” Para ella Hiroshima es amor, o tal es lo que sugiere el film. La ciudad elegida para ser obliterada por la primera bomba atómica, la ciudad sacrificada por la bomba atómica, es amor. Así como de las cenizas de Hiroshima nace la nueva ciudad, de la muerte del amor nace el nuevo amor. El tema de este renacimiento de la ciudad de sus propias cenizas está declarado en el diálogo y en las imágenes que oponen, en forma contrapuntística, lo que ella va diciendo con documentales de la destrucción y reconstrucción de Hiroshima, con tomas de los cuerpos desnudos y enlazados de los amantes. En contrapunto a esas imágenes, la voz de Emmanuelle Riva recita el texto de Marguerite Duras: al segundo día, “*especies animales precisas han resurgido de las profundidades de la tierra y las cenizas*”; al décimoquinto día, “*acianos y gladiolos y volubilis y asfodelos renacían de las cenizas con un extraordinario vigor, desconocido hasta entonces en las flores*”. La vida se reconstruye y sigue, todo sigue. Las madres siguen dando a luz los niños que tenían en el vientre, aunque sean deformes, aunque sean monstruos; los hombres continúan engendrando esos monstruos. La vida sigue. La ciudad se reconstruye. La historia es tan triste, dice el diálogo, que “*hasta los turistas lloran*”.

Una palabra, la piel, enlaza metafóricamente el tema de la ciudad y el tema de los amantes. Como la piel de los amantes, la piel de la ciudad es vulnerable: esa piel que está hecha de los miles de pieles de sus habitantes y que se exhibe, aislada, monstruosa, en el museo atómico: “*pieles humanas, flotantes, sobrevivientes, todavía en la frescura de sus sufrimientos*”. Hasta el hierro asume formas monstruosas, de rara flor, el hierro calcinado, el hierro herido, el hierro “*vulnerable como la carne*”.

La identidad entre la destrucción de Hiroshima y la destrucción del amor, entre la muerte real y la pequeña muerte que es el acto sexual, aparece indicada por el contrapunto entre las palabras de ella (“*Quién eres? Me matas. Me haces bien*”, y más adelante: “*Te ruego. Devórame. Deformame hasta la fealdad*”) con las imágenes de la reconstruida Hiroshima. Esa muerte y resurrección de la carne en el fuego del amor, son la muerte y resurrección de Hiroshima en el delirio atómico.

Mientras ella ama y conversa, mientras detalla lo que ha visto en Hiroshima (“*Lo vi todo*”), él niega enfáticamente, monótonamente “*No viste nada*”, le dice. Y quiere decir: no estuviste allí. El tampoco estuvo, y por eso puedo estar ahora, poseyendo a esta mujer en la larga noche del encuentro. Pero él sabe que no basta con ver, que hay que haber vivido para entender, para recordar siempre. Con la negación de él, se abre camino el otro lado de este tema del amor sobre la tumba de miles.

La muerte y resurrección son la otra cara de la memoria y el olvido. Cuando ella encuentra al arquitecto japonés en la ciudad de Hiroshima, ella encuentra o reencuentra el amor. Por eso le dice: “*Te encuentro. Me acuerdo de ti*”. La doble imagen de lo nuevo y lo viejo, del amor encontrado y el amor reencontrado, surge involuntariamente del fondo de la memoria, de los archivos subterráneos del olvido. La mano de él, yaciendo dormida y moviéndose, en una pose de abandono que parece una entrega a la muerte, es contrapuesta súbitamente a otra mano yaciendo muerta. De a poco, la invasión de las imágenes del pasado se hace más urgente. Es un rostro herido y sangrante. Es toda una ciudad y todo un amor que surge del pasado.

En la secuencia intermedia ella va a filmar una película pacifista sobre Hiroshima mientras él va



a su trabajo. Se vuelven a reunir en casa de él, hacen el amor. Un poco de vida cotidiana se cuece en el film. Pero es apenas un respiro. Los amantes vuelven a la inquisición del pasado y el presente. Ella se va confesando, le va contando la historietita sentimental que vivió hace catorce años con el oficial alemán en Nevers, ciudad del Loire.

Como en Proust, hay aquí dos series de memoria: por un lado, los recuerdos que surgen involuntariamente, imágenes súbitas y brillantes, que se superponen a la realidad presente, que son tan actuales como las actuales; por otro, los recuerdos que laboriosamente se extraen de la memoria del olvido. En la primera parte, la mano del amante alemán coexistía con la mano del amante japonés. Ahora, la memoria impondrá esa coexistencia. Por eso ella empieza a recordar, a confesarse, hablando a este japonés como si fuera aquel alemán. Los dos amantes (el de Nevers, el de Hiroshima) son uno. El amor, como la ciudad atómica, ha renacido de sus cenizas. “*Te encuentro. Me acuerdo de ti*”.

Del fondo del olvido surge la historia de Nevers que el film no cuenta cronológicamente, según las convenciones favoritas de la novela y el cine, sino en una evocación caótica y fragmentaria que sitúa directamente esta película en la línea de las narraciones Faulknerianas. Como en ellas, aquí también se van dando aisladas las distintas piezas de un complejo puzzle narrativo que sólo se arma en la última parte del relato.

Es una historia de amor adolescente, de desesperado amor en medio del odio de la guerra. Las imágenes más perdurables, en la memoria de ella, son los encuentros clandestinos, el instante de la muerte del alemán (“*cuánto tardó en morir*”) y la larga agonía de la humillación a que la someten cuando la liberación sus compatriotas les rapada, como tantas y su propia familia, que la encierra en una bodega, cuyas paredes araña febrilmente.

De las cenizas de Nevers renace este amor (el mismo y no otro) en Hiroshima. Pero esta convicción de la identidad del amor, de la inmortalidad del amor, lleva dentro de sí —como una fruta su semilla, como el hombre la muerte— otra convicción complementaria: el olvido caerá también sobre este nuevo, renacido amor. El tema aparece, declarado, en la primera parte, pero sólo está vivido en la última. La definitiva vuelta de tuerca de este tema es, precisamente, la destrucción por el olvido. Ella lo dice al principio: “*Así como en el amor, esta ilusión existe, la ilusión de no poder olvidar jamás: lo mismo, yo tuve la ilusión ante Hiroshima de no olvidar jamás. Como en el amor*”. Y jugando con la paradoja (“*Estoy dotada de memoria. Conozco el olvido*”) llegará a decir a su amante —el japonés, pero también el alemán muerto—: “*Mira cómo te olvido. Mira cómo te he olvidado*”. Y a este hombre que tiene delante suyo, y que ha estrechado íntimamente entre sus brazos, le dice, segura, fatal: “*Como me pasó con él, el olvido empezará por tus ojos. Igual. Luego, como con él, el olvido cubrirá tu voz. Igual. Luego, como con él, triunfará de ti entero, poco a poco. Te convertirás en canción*”.

De la muerte a la resurrección, y de allí a la muerte. El ciclo se ha cerrado. Como en el amor, también en Hiroshima la memoria ha sido devorada por el olvido. ¿Quién recuerda ahora? Es cierto que los turistas lloran, pero las lágrimas se secan pronto. La vida sigue. ¿Quién recuerda ahora el holocausto? Resnais tiene la habilidad de no decirlo, sino de insinuarlo en sus imágenes. Como en *Guernica*, como en *Nuit et Brouillard*, como en *Toute la mémoire du monde*, el olvido se lo traga todo.

La última imagen del film muestra a los amantes definiéndose: “*Tu nombre es Hiroshima*”, le dice ella; y él contesta: “*El tuyo es Nevers*”. Con lo que se vuelve a enlazar el amor con el sitio del amor. Enlace verbal que las imágenes del film ya se habían encargado de hacer vivir en forma punzante al espectador. Al final es posible volver a evocar la metáfora con que se abre *Hiroshima, Mon Amour*: ese abrazo de dos pieles humanas, vivas que son cubiertas sucesivamente de arena, de cenizas, de lluvia, de rocío. Esa piel es la muerte y resurrección del amor, la muerte y resurrección de Hiroshima, es la memoria y el olvido. — E.R.M.

(Esta es la tercera de varias notas sobre HIROSHIMA, MON AMOUR)