

El duelo en "Hiroshima mon amour",  
en *Culpa y depresión*  
(Barcelona, Buenos Aires, Paidós, 1976)  
León Grinsberg



Fotograma de la película  
"Hiroshima mon amour"  
de Alain Resnais

En "Hiroshima..." el mundo se presenta con los aspectos más sombríos y horrorosos. ¿Y no es acaso una expresión de la culpa persecutoria, masoquista, que siente la humanidad por el grave atentado que ha hecho contra una parte de sí misma... y por el que puede seguir haciendo? Pero justo es reconocer que la obra atrae también al espectador porque contiene, a la vez, un contenido depresivo con un intento reparatorio.

En este sentido, el primer logro se alcanza a partir del título:

"Híroshima", sinónimo de lo destruido, devastado y que representa el objeto interno y una parte del yo aniquilados, es a la vez el objeto de amor: "mon amour".

Constituye un primer esbozo de la integración depresiva que desesperadamente se busca y desesperadamente se tiende a rechazar, negar y disociar, por no poder soportar la angustia depresiva.

Este torturante dilema se plantea desde el primer momento del film en su máxima expresión plástica. Aparece una pareja

de amantes enlazados, en un lecho, la mano de la mujer acaricia y palpa una espalda masculina. Ella es francesa; él, japonés. Han pasado la noche juntos. En medio de las caricias, la mujer evoca la visita a Hiroshima y surgen las imágenes de la ciudad, del hospital, del museo, con todos los horrores, nostrando crudamente las secuelas de la destrucción, mutilaciones, llagas y ruinas humanas. En este momento, "Hiroshima" está representada, para ella, por el cuerpo del japonés que tiene entre sus brazos, es el objeto destruido que ha amado en su juventud; es la imagen interna, una parte de su yo, atacada y dañada, con la cual, ahora habiéndola ubicado y encontrado fuera de sí misma, trata de entrar en contacto, de sentirla y palparla, para confundirse finalmente en un solo cuerpo.

La mujer necesita describir minuciosamente los detalles de lo destruido, tomar plena conciencia del horror, respondiendo, quizá, a un deseo largamente postergado, por lo temido y, por lo mismo, profundamente negado. No le resulta fácil enfrentarse con la propia destrucción y lucha contra ella. Luego veremos cómo al haberlo intentado en una oportunidad anterior, fracasó lamentablemente, cayendo en la regresión psicótica (melancólica) y en la autodestrucción. ¿Y no estaría respondiendo ahora al impulso



ciego, masoquista, de su compulsión repetitiva? Aun aceptando esta posibilidad, dado que la enorme presión de su instinto de muerte la podría estar empujando hacia esta repetición compulsiva en la elección objetual (de nuevo un enemigo, el japonés, como antes lo había sido el alemán), también existe en la compulsión a la repetición un intento de elaboración de lo traumático y angustiante. Además, en este caso, se siente más asegurada, debido a que el japonés, en el otro plano, se ha hecho cargo de la negación.

También él tiene un duelo pendiente por la destrucción de su ciudad, de su familia, de sus objetos, en última instancia, de partes de su propio yo. Duelo especialmente terrible de sobrellevar, por su magnitud, por el tremendo horror de sus consecuencias y, muy especialmente, por haber sobrevivido a sus objetos muertos. El inevitable sentimiento de triunfo por haber quedado vivo le engendró más culpa todavía, con una connotación francamente persecutoria, perturbando la elaboración de su duelo. Diversos significados se podrían atribuir al papel del japonés en la película. Desde la adjudicación obvia y natural del rol del alemán, hasta la de la función de psicoterapeuta que facilita a la mujer la descarga de sus recuerdos dolorosos, o de mero participante pasivo que actúa solo por presencia, como un catalizador. Sin embargo, pienso que lo fundamental es su propio drama de duelo no elaborado con todas sus derivaciones. Precisamente uno de los grandes valores que tiene la obra, para mí, es la extraordinaria habilidad, aunque haya sido inconsciente por parte de sus autores, con que se han manejado estos dos planos

en cuanto al enfrentamiento del duelo se refiere, enfrentamiento que está a cargo de los protagonistas.

No es necesario entrar a discriminar cuál de los duelos es más importante o más significativo. Latentemente representan un solo duelo, pero con expresiones diferentes. Por eso cuando la mujer va enumerando y describiendo las trágicas imágenes de Hiroshima destruida, el japonés le contesta: "Tu n'as rien vu á Hiroshima", mientras van desfilando los rostros quemados, los cuerpos mutilados, los niños deformados. Naturalmente, esta frase podría sugerir también como que ella ha visto muy poco, en comparación con lo que fue realmente la tragedia. Pero debemos considerarla mucho más en su contenido de negación, respondiendo a la profunda ansiedad del japonés, que se aferra al rechazo de la destrucción de su mundo exterior e interior, y que solo puede permitirse entrar en un drama en forma desplazada, interesándose vivamente por lo que fue el trágico pasado de la mujer. Además de la negación, debe valerse del mecanismo de proyección para instalar su propio conflicto fuera y poder abordarlo indirectamente y a la distancia. Por eso repite esa frase con tanta insistencia.

Con este enfoque podemos situarnos en un plano más profundo de la relación entre la pareja. Ambos representan dos aspectos complementarios frente a un drama común: el duelo.

La mujer observa la mano de su amante y recuerda la del soldado alemán moribundo que amó en Nevers, su ciudad natal. En distintos momentos (le quedan

sólo veinticuatro horas para regresar a Francia), le cuenta su idilio con el alemán.

¿Qué llevó a esa mujer a realizar esta elección de objeto amoroso? ¿Por qué elegir precisamente a alguien que simboliza al enemigo, al perseguidor, en su propia ciudad? No contamos en el film con los suficientes elementos de juicio como para conocer y comprender cómo fueron sus experiencias infantiles y la calidad del vínculo con sus primeros objetos: sus padres. Pero puede deducirse que no debían haber sido muy positivas, como tampoco debía haber sido positiva la elaboración de sus ansiedades primitivas. Sabemos que toda elección objetual está influida por el modelo de lo que fueron o cómo se vivieron las primeras relaciones con el padre o la madre. Debemos considerar la elección del alemán necesaria y exclusivamente desde el punto de vista de su valor simbólico, por la carencia absoluta de datos alusivos y porque debió haber sido la intención manifiesta o latente, por la forma en que fue presentada esta secuencia.

En dichas circunstancias, el alemán era un objeto prohibido, tabú, del mismo modo que en el conflicto edípico lo es el padre, ante quien el sentimiento amoroso sexual debe estar totalmente coartado. La búsqueda y consumación de esta unión prohibida, que implica automáticamente la realización del crimen edípico, trae aparejado para el inconsciente la simultánea destrucción o muerte de la madre rival, contra la cual se siente haber atentado. La consecuencia inevitable es un sentimiento de culpa persecutorio que se incrementa en este caso porque

la consumación tuvo lugar no sólo en la fantasía sino en la realidad.

En otro plano, la elección del enemigo, como símbolo, aunque detrás se encuentre la del objeto amado, constituye una elección masoquista que implica, además, una búsqueda de castigo y auto-agresión, como efectivamente sucede.

Pero tratemos de comprender qué más representaba para ella el objeto perseguidor. En los primeros meses de vida, el niño tiende a disociar sus objetos en malos y buenos, o en idealizados y extremadamente perseguidores, debido al monto de sus ansiedades. Por el contenido de sus fantasías agresivas, orales, anales, o uretrales, siente haber atacado sus objetos, esencialmente a su madre y, más regresivamente, al pecho, los cuales se vuelven fuertemente persecutorios. Pero no sólo siente haber atacado a los objetos sino también a las partes del yo vinculadas con los mismos y a aquellas que quedaron disociadas y rechazadas y se convirtieron igualmente en elementos perseguidores.

La influencia de la culpa persecutoria de las experiencias externas e internas pueden determinar un incremento de las tendencias masoquistas congénitas y un mayor sometimiento al objeto-yo perseguidor.

Pero, en la medida en que dicho objeto y los aspectos del yo representan aspectos parciales disociados del objeto-yo total, se puede aceptar que, en otro nivel, existe el deseo de reintegrarse con estos aspectos amados.

La ambivalencia frente al objeto y a una parte del yo está expresada por las dos actitudes opuestas: 1) ella que amaba al alemán, 2) el guerrillero que disparó contra él y lo mató: son los dos aspectos contenidos en ella misma. Esta ambivalencia es la que ella espera recibir del objeto y se evidencia en las palabras que dirige al japonés durante la relación amorosa: "Tu me tues, tu me fais du bien". El objeto y esa parte del yo se comportarán con ella de la misma manera en que ella siente profundamente haberlos tratado en su fantasía.

Por ese motivo, la culpa persecutoria es grande y el trabajo de duelo muy difícil de realizar. Más todavía, porque en la medida en que el objeto-yo se siente perseguidor, han sido mayores el odio y los ataques contra él.

Se intercala luego la secuencia en que ella se viste de enfermera, pues es actriz, y actúa en el rodaje de un film sobre la paz. Es decir, que el papel que debe encarnar representa ya, simbólicamente, una actividad reparatoria. Pero se trata aún de una ficción, de una reparación maníaca.

Mientras ella cuenta al japonés las vicisitudes de su idilio, comprobamos la tendencia manifiesta de éste, no sólo a identificarse con el alemán muerto, sino que, al mismo tiempo, evidencia una inquieta y ávida necesidad de estimularla para que ella siga proporcionándole detalles en la forma más minuciosa posible, respecto de cómo fue su dramática experiencia, contrastando esta actitud con su negación y rechazo a vivenciar la catástrofe de su propio mundo. Confirma todo esto lo

ya señalado antes en el sentido de que solo puede vivir su duelo en forma desplazada, a través de ella. En tanto, asume la identificación con el objeto destruido, la víctima, la que le representa sus propias víctimas interiores.

El mismo proceso se ha operado en ella cuando encuentra al alemán agonizando en la misma cama abrazada a él (en la misma forma en que aparece abrazada al japonés en el momento inicial de la película). Es tan estrecha la unión y el contacto que persigue, que ya no sabe distinguir entre su cuerpo y el de él. Opera de este modo el mecanismo de la introyección, como una técnica típica en el duelo y en la melancolía, para instalar el objeto perdido en el yo, como una forma de anular la pérdida y de seguir reproduciendo el conflicto existente en el escenario interior. La estrecha unión corporal responde también al intento de recuperación material de las partes del yo que habían sido disociadas.

Pero como el impacto ha sido suficientemente intenso, agravado además por las circunstancias externas y por todo lo interno, hace que se perturbe el trabajo de duelo, de modo que sobreviene la regresión y surge la psicosis. Este estado de locura aparentemente la preserva del ataque de sus connacionales, los cuales la rapan y la humillan por su acto de traición. El melancólico después de haber introyectado el objeto perdido, en medio de su pena y sufrimiento, presenta una subestimación de su yo caracterizada por los autorreproches y la tendencia a humillarse y automutilarse. Todos estos síntomas son expresión, no sólo de una necesidad de castigo, sino también de una agresión

al objeto incorporado. Estos objetivos son conseguidos también por ella, aunque en forma desplazada, exponiéndose a la agresión del ambiente que la rodea. Pero si la locura la preserva en parte de la hostilidad del afuera, ya que tuvo que ser recluida en su casa y vivir prácticamente enclaustrada en un sótano, por otro lado la precipita a un estado de angustias intensas, determinadas por los ataques de sus perseguidores internos, mucho más intolerables por lo terroríficos.

Cuando fracasa la incursión en la elaboración depresiva, como en este caso, se hace una regresión al período esquizo-paranoide, donde los objetos se encuentran divididos y las angustias y la culpa persecutorias son de máxima intensidad.

La misma regresión presenta, por momentos, manifestaciones extremas, evidenciando una clara actitud fetal, como índice de la necesidad desesperada de buscar el vínculo con un objeto idealizado, con el cual podría tener una relación continua, ininterrumpida, como debía haber sido para ella la relación previa a la gran experiencia traumática de pérdida, que fue la de su nacimiento; es decir, su primer gran duelo.

Pero esa búsqueda regresiva hacia un vientre materno idealizado, fracasa. En la medida en que aparece simbolizado por el sótano oscuro y estrecho, de paredes frías, duras y ásperas, le está representando cuán traumático, frustrador y perseguidor le resulta. Lo mismo debió haber sido su vivencia del pecho frustrador, que le había respondido con esa pared fría, seca y salitrosa. Si por la misma frustración y por el incremento de

sus propias fantasías sádico-orales, se prende a la pared-pecho con los labios, dientes y uñas, recibe como respuestas agresiones aún más violentas y traumáticas que percibe en el gusto a sangre de su boca y en el dolor de sus dedos –y lo que es peor todavía- a través de la terrorífica angustia de su soledad.

La dramatización de su cuadro psicológico constituye algo así como la historia previa de sus fracasadas relaciones objetales infantiles, determinantes de su ulterior elección objetal (perseguidor) y de la patológica elaboración de su duelo.

Las reacciones catatónicas que surgen durante este período muestran no solo el resultado de la identificación con el muerto sino también la necesidad de paralizar a sus perseguidores internos por sentirlos tan peligrosos. Creo que resulta significativa, además, la forma en que se realiza la reconexión con la realidad y la salida de la psicosis, después de su larga reclusión en el mundo de las tinieblas, tan logradamente simbolizada por el sótano triste y estrecho de su casa. Hay un detalle revelador y elocuente: en un momento dado rueda a sus pies una botella caída desde el exterior, la toma entre sus manos y siente su tibieza. Por fin algo cálido y anhelado, que lleva a su boca. Resulta claro el simbolismo de pecho tibio y afectuoso en contraste con la pared fría. La sensación térmica representa en uno y otro caso las experiencias frustrantes y gratificadoras, respectivamente, que había tenido con el pecho.

Mientras le cuenta al japonés el momento en que se encuentra con el alemán moribundo y se queda pegada a su

cuerpo, toma mucha cerveza, aparentemente para embotarse; en realidad, es para representar de nuevo la introyección. En este preciso instante, el japonés la abofetea, manifiestamente para reanimarla; en el fondo, como consecuencia de su identificación con el objeto y con las partes del yo dañadas que tienden a la venganza y al castigo.

Las fluctuaciones entre los distintos encuentros y separaciones muestran el trabajo interno respecto de la aceptación o el rechazo del objeto interno y de las partes del yo.

Hay una particular insistencia en el japonés para convencerla de que se quede más tiempo con él. La necesita para seguir utilizándola como depositaria del trabajo de duelo que a él le cuesta tanto realizar. Por esto, después de varias despedidas, la busca y la sigue por las calles. Cuando ella vuelve al hotel, no se decide a entrar en su habitación, temerosa de volver a estar sola y de repetir su dramático período de regresión y locura cuando sintió el proceso de su primer enfrentamiento con el duelo. Finalmente, entra y se dirige a lavarse la cara, como queriendo lavar la culpa de todo lo que acaba de reactivarse y actualizarse en su interior. Se mira en el espejo y surge un monólogo interior, aunque dirigido al alemán; es en este instante cuando comienza su separación de él y de lo que él representaba, cuando ya le puede hablar como a un objeto situado fuera de sí misma; éste es un aspecto importante en el trabajo de duelo, que consiste en poder desligarse del objeto, sobre todo en la medida que el objeto y las partes del yo contenidas en él se sientan perseguidoras.

Vuelve a encontrarse con el japonés, quien le repite que se quede; pero ella está ya decidida a partir, porque ahora puede olvidar. Es una forma de expresar latentemente que puede intentar elaborar su duelo en forma depresiva y no melancólica; como una manera de recordar.

Ahora es el japonés quien más se tortura con la separación, vivida como exponente de la pérdida que antes no había podido vivenciar. Por primera vez se interpone una mujer anciana japonesa, que representa su objeto original y primitivo: su madre y sus propios aspectos depositados en ella, entre los dos, en la sala de espera de la estación, y por primera vez habla en japonés. Correspondería a la verdadera ubicación del objeto primitivo, que había proyectado en la francesa.

La escena final en la habitación de la mujer nos da la clave confirmatoria de lo que ha sido: 1) un intento proyectivo de colocar el duelo en el otro; 2) de tomar al otro como símbolo del objeto y partes del yo destruidas, y de la ciudad atacada; y 3) de colocar afuera lo introyectado. Ella dice: "Híroshima es tu nombre", pero lo dice de una manera particular. Como una revelación, deletreando casi el nombre, ¡Hi-ro-shi-ma!, fundiéndolo con el objeto-ciudad destruido, que ha amado y tenido entre sus brazos, y restituyéndole el objeto de su propio duelo, que ella tuvo que tomar prestado, para elaborar su duelo anterior. Al mismo tiempo es la restitución de las partes yoicas que él había depositado en ella. Es la reintegración de su identidad. Y él, ya más resignado, y por los mismos motivos, como habiendo alcanzado un mayor grado de insight, le

responde: "y tu nombre es ... Nevers". Restituyéndole también a ella su objeto de duelo correspondiente y del cual él se había apropiado para elaborar el propio, y también su respectiva identidad.

Recrear a través de la palabra, como aprender a hablar, es propio de la etapa depresiva y significa el predominio de la culpa depresiva con su contenido reparatorio.