

ESCENIFICAR* LA MEMORIA CULTURAL

Carol L. Bernstein

¿Qué queremos decir cuando, en inglés, decimos que los bailarines ejercitan o escenifican (*perform*) la memoria? La etimología de la palabra *perform*, con sus connotaciones de proporcionar o suministrar, sugiere que los bailarines aportan a la memoria algo que de otro modo no poseería: figura y forma visible. Al mismo tiempo, los movimientos de la danza son efímeros. ¿Es la memoria, entonces, tan volátil como esos mo-

* *N. de la T.*: El título original en inglés es *Performing Cultural Memory*. El verbo *perform* y el sustantivo que se deriva de él, *performance*, son términos que presentan inmensas dificultades de traducción al español, especialmente en el contexto filosófico. Etimológicamente, *perform* significa «formar por completo», es decir, «realizar», «llevar a cabo», «culminar», y así se traduce generalmente cuando se refiere, por ejemplo, a realizar una acción. En el contexto de las artes escénicas, *perform* suele traducirse por «representar» o «interpretar» (un papel, una obra, una pieza musical), verbos que introducen la connotación de que existe un texto previo, algo que se interpreta o representa, que es precisamente lo contrario de lo que filosóficamente quiere transmitirse cuando se emplea la palabra *perform*. El significado que aquí le da Bernstein —y que procede de una tradición filosófica reciente, aunque ya muy extensa— implica que la actuación o la danza hacen aflorar o incluso crean, en el momento de ejecutarse, algo nuevo, ideas que no son verbales y que no responden en modo alguno a un texto o a una configuración previa u «original»: no existe, propiamente, nada que re-presentar antes del acto performativo. Por eso he escogido las expresiones «escenificar», «poner en escena», «actuar», «encarnar» o «ejercitar», en función del contexto, como traducciones de *perform* en este artículo. Agradezco a Carlos Thiebaut y Alberto Sebastián sus valiosísimas sugerencias y reflexiones al respecto.

Carol L. Bernstein, Bryn Mawr College

vimientos, está condenada a desvanecerse, es cómplice de su propia desaparición? Sin embargo, entre los recuerdos que solicitan nuestra atención está justamente el grupo de los que se disfrazan a sí mismos, aparecen en fragmentos, se nos escapan y se esfuman en el preciso instante en que intentamos apresarlos. Son los recuerdos traumáticos, relativos a experiencias que no quedan registradas de forma consciente en el momento de producirse. Muchos son de naturaleza histórica: proceden de genocidios, del legado de la esclavitud, de periodos de terrorismo. Estos recuerdos desafían la representación visual o verbal directa. El carácter indirecto de la danza, que huye de la representación literal, ofrece la posibilidad de evocar recuerdos que de otro modo la conciencia no podría tolerar. La danza implica, en efecto, a seres físicos, los bailarines, cuya memoria no se basa en la «reproducción (copia)», sino, como escribe Mark Franko, en «la capacidad de escenificar de nuevo, aunque siempre de forma diferente, de reproducir por otredad repetitiva» (Noland y Ness, 252)*. La danza, escribe, hace concreto un «espacio futuro» en los cuerpos reales de los bailarines, que pueden evocar este espacio para sí mismos y para su público. De hecho, el cuerpo del bailarín es un punto de encuentro entre el pasado y el futuro, un espacio de transformación, un vehículo a través del cual los recuerdos dolorosos pueden metamorfosearse, en una suerte de resolución triunfal.

Hay otro problema más que tener en cuenta en este contexto, pues parece que sin un componente verbal, o sin la proyección de una memoria pantalla, la encarnación o el movimiento abstracto entran en un callejón sin salida narrativo. Es decir, las historias traumáticas presuponen determinado tipo de narraciones, que no pierden ninguna urgencia por no haber sido registradas conscientemente. Las danzas que voy a analizar aquí se retrotraen a las experiencias originarias mediante lo que Joseph Roach denomina «subrogación», una forma de sustitución que no es exacta, sino que permite a otros colocarse en el lugar de un original que «aspiran a encarnar o reemplazar» (Roach, 2-6). En los rituales comunitarios, la puesta en escena (*performance*), por ejemplo la danza o la pantomima, asume «migraciones del gesto», o imitaciones, que aportan o

* *N. de la T.*: A menos que se indique lo contrario, las traducciones de los fragmentos citados son mías y los números de página corresponden a las versiones manejadas por Bernstein. Cuando cito traducciones ajenas, los números de página corresponden a la traducción citada.

restauran la continuidad histórica, entendiendo que la continuidad da cabida a la diferencia. Todas las escenificaciones grupales que están aquí en juego se refieren de algún modo a acontecimientos previos, a personajes del pasado o incluso a obras de arte perdidas, olvidadas o relegadas, cuya recuperación para el recuerdo resulta vital a las comunidades que han sufrido estas pérdidas. Como telón de fondo, compararé con esculturas a los prisioneros más gravemente dañados de los campos de concentración y a continuación me ocuparé de varias danzas de diferentes tradiciones nacionales. Concluiré con una película, *Hiroshima mon amour*, en la que la relación entre puesta en escena y memoria aparece en distintos niveles de representación. Aunque la danza en sí no forma parte del filme, tanto las escenas silenciosas del recuerdo de la actriz, uno de los dos personajes principales, como el incesante movimiento de ambos, la actriz y el arquitecto, por la ciudad de Hiroshima y sus contenidos escenarios urbanos dan testimonio de las presiones individuales y nacionales sobre la memoria. Alain Resnais, el director, afirmó que esas escenas mudas no son *flashbacks*, ya que todo sucede en el presente.

En primer lugar, nos fijaremos en una característica de los prisioneros más gravemente afectados de los campos de concentración de la Segunda Guerra Mundial: la reducción de sus movimientos al mínimo. En *La escritura o la vida**, el relato de su encierro en Buchenwald y sus secuelas, Jorge Semprún compara de forma sorprendente a los «cadáveres vivientes» del campo, «desplazándose con infinita lentitud» sobre sus «interminables piernas esqueléticas, colgándose de los montantes de las literas para progresar paso a paso, con un movimiento imperceptible de sonámbulos», con los *promeneurs* –o paseantes– de Giacometti, «deambulando con su paso incansable, vertiginosamente inmóvil, [...] sin más perspectiva o profundidad que la que crearía su propio caminar ciego pero obstinado» (Semprún, 58-59). «Jamás –continúa– podré contemplar las figuras de Giacometti sin acordarme de los extraños paseantes de Buchenwald: cadáveres ambulantes [...]. Jamás [...] podré evitar la bocanada de emoción [...] retrospectiva, moral, no sólo estética, que suscitaría en cualquier lugar la contemplación de los paseantes de Giacometti, sarmientos, de mirada indiferente [...], deambulando con su paso incansable, vertiginosamente inmóvil, hacia un porvenir incierto [...]. Me traerían a la memoria insidiosamente [...] el recuerdo de la siluetas de

* *N. de la T.*: Cito aquí la traducción española de Thomas Kauf.

antaño, en Buchenwald». Esos prisioneros de Buchenwald son reconocibles como *Musselmänner*, figuras apáticas, con la sensorialidad mermada, incapaces de hablar, al borde del derrumbe físico literal.

Este pasaje yuxtapone dos imágenes: una de sufrimiento insoportable, de movimiento humano prácticamente detenido en el confín de la vida; y otra en la que un movimiento potencial surge de la inmovilidad. Lo horrible –implica Semprún– puede transmutarse en arte ético. Semprún establece un vínculo dialógico entre la vida en un campo de concentración y su homóloga contingente en la escultura, sustentado por su testimonio. Con su comparación radical de la vida a un nivel apenas humano con el elevado arte de la escultura, este pasaje establece unos amplios parámetros para los espacios en los que el arte puede enfrentarse al sufrimiento y al trauma. Nos dice que un objeto artístico que comunique sufrimiento puede ser mudo, ya que hace «visible» el trauma, pero también que el proceso de subrogación permite una apropiación de las formas de arte. Las figuras paseantes de Giacometti no vieron la luz debido al Holocausto, pero Semprún, que había pasado dieciocho meses como preso político en Buchenwald, encontró en ellas la forma visible del sufrimiento que éste provocó. Es la mediación de la memoria de Semprún, sin embargo, lo que pone en conjunción estos dos mundos tan radicalmente diferentes y así confiere un papel social y ético a los *promeneurs*. Con esto en mente, nos ocuparemos ahora de las formas de danza nacional de tres países: Camboya, Estados Unidos y Perú, la primera asociada al genocidio perpetrado por los jemes rojos, la segunda, a la historia de la esclavitud afroamericana en Estados Unidos, y la tercera, al terrorismo de dos grupos peruanos: Sendero Luminoso y Túpac Amaru o el MRTA, durante las décadas de mil novecientos ochenta y noventa.

I

El extraordinario ensayo de Amitav Ghosh, *Dancing in Cambodia*, publicado en 1993, entrelaza tres narraciones: el relato de la visita de la compañía real de danza de Camboya a Francia en 1906, como parte del séquito real; la búsqueda emprendida por Ghosh, tras la derrota de los jemes rojos, del hermano de Pol Pot, que casualmente era el marido de una antigua bailarina y la principal maestra de baile de palacio, Chea Samy; y la recuperación de la compañía de danza tras la práctica aniqui-

La balsa de la Medusa, Segunda época, 3, 2010

lación de los artistas e intelectuales durante el régimen de los jemeres rojos. Los destinos de la familia real, la familia de Pol Pot y los bailarines están ligados, de un modo u otro, en sus viajes entre Francia (donde estudiaron Pol Pot y su hermano) y Camboya. La visita real a Francia en 1906 es el telón de fondo simbólico tanto del ensayo como del significado de la danza en Camboya. El escultor Rodin, fascinado con los jóvenes bailarines, hizo varios dibujos que se exhiben en París (recientemente, fueron expuestos por primera vez en Camboya). Rodin vio en los bailarines, escribe Ghosh, «la potencia de la implicación de Camboya en la cultura y la política de la modernidad, con todas sus promesas y horrores» (Ghosh, 159). Ghosh lee la visita real como un extraño presagio virtual de la imbricación de vidas y prácticas que se prolongaría a lo largo de seis décadas. Pol Pot estudiará en París y acabará liderando a los sanguinarios jemeres rojos de Camboya. Su hermano se casará con Chea Samy. Los lazos familiares no les servirán de ayuda en la etapa de los jemeres rojos, durante la cual sus vidas transcurrirán en la oscuridad. No obstante, después de que los jemeres rojos intentaran destruir las artes, Chea Samy ayudó a los supervivientes de la compañía a reconstruir sus obras, sus instrumentos musicales y sus trajes. Por su parte, la recuperación de la *troupe* representa «la indestructibilidad [...], la resistencia y la fuerza de las clases medias tras la destrucción de todas las instituciones y formas de conocimiento que las habían sostenido» (135). Aquí la pregunta de Yeats, «¿cómo diferenciar la danza del danzante?» (del poema *Among School Children*), asume una resonancia histórica extrañamente literal. Ha llevado casi cinco horas revestirles de sus resplandecientes trajes dorados. Los músicos tocan junto a ellos en el escenario. La elegancia y el esplendor del espectáculo resultan aún más impresionantes porque el público conoce tanto la trayectoria política general de Camboya como la historia de la regeneración de la compañía de baile. Unos días atrás, en el Joyce Dance Space, en el centro de Nueva York, he aprendido los movimientos básicos de las manos de la danza camboyana. Mis manos, como las de la mayoría de los espectadores, no tienen la flexibilidad de las de un niño: los bailarines tienen que empezar a entrenarse en la infancia. Pero no solo los niños se dedican al arte. Toni Shapiro Phim, el antropólogo cultural que nos habla, describe un momento del exilio durante la época de los jemeres rojos, en el que un grupo de camboyanos de un campo de refugiados, con un suministro de agua insuficiente y protegidos por soldados, pasaban el tiempo enseñando esta danza a sus hijos. En otro

Carol L. Bernstein, Bryn Mawr College

campo, cercano a la frontera con Vietnam, un grupo camboyano bailaba bajo las balas, deteniéndose únicamente para dejar pasar las bombas sobre sus cabezas.

La resistencia bajo el fuego, el impulso de reconstrucción: tras la derrota de los jemerres rojos, los bailarines supervivientes se encontraron unos a otros; trabajando en parejas, reconstruyeron sus danzas. Los propios bailarines, como señala Toni Shapiro Phim, constituían el único archivo. Su primera actuación tuvo lugar en condiciones miserables: la iluminación eléctrica era deficiente, en el teatro hacía calor y estaba abarrotado, los trajes de los bailarines estaban confeccionados con percal delgado en vez de con seda exquisita. A pesar de todo, el público lloró. «Fue una especie de renacimiento –escribe Ghosh–, un momento en el que el dolor de la supervivencia se hizo indistinguible de la alegría de vivir» (168). Lo que los jemerres rojos habían destruido –la erudición, las artes, las clases medias: el aparato de la modernidad y la civilización– se encontraba ahora con una promesa de resurrección.

Años más tarde, una compañía camboyana, el Khmer Arts Ensemble –formado por una comunidad de camboyanos establecidos en Estados Unidos–, regresó a Nueva York para presentar su versión dancística de *La flauta mágica* de Mozart, titulada *Pamina Devi*. Su coreógrafa, Sophiline Cheam Shapiro, utilizó el vocabulario de la danza clásica camboyana, mezclado con gestos de formas más libres. En un determinado momento, Tamino parte a iniciarse con Sarastro, abandonando a Pamina al combate en la guerra entre el Sol (Sarastro) y la Luna (la Reina de la Noche). La reconciliación de los jóvenes enamorados al final no es perfecta: él se disculpa por haberla dejado enfrentarse a la lucha en solitario y al final están juntos, pero sus caminos futuros zigzaguearán entre la división y el compromiso. Tras adaptarse nuevamente a la modernidad, esta forma de arte camboyano asimila ahora un mito occidental con una nota feminista. Tras sobrevivir a un intento de destruirla por completo, la forma esencial se ha preservado, pero se apropia de elementos occidentales como parte de su ajuste a la modernidad.

II

Segunda forma: Bill T. Jones, coreógrafo afroamericano, traspone a la danza *La cabaña del tío Tom*, la famosa novela antiesclavista estadouni-

dense escrita a mediados del siglo XIX por Harriet Beecher Stowe. Tras coreografiar el episodio del libro en el que Simon Legree, el cruel capataz, azota al Tío Tom, el buen esclavo, Jones recuerda un episodio traumático que le sucedió a su abuela y que él había oído relatar a su madre. Sucedió algún tiempo después del final de la esclavitud, cuando su abuela trabajaba en una granja. Al enterarse de que su hija embarazada estaba enferma, la abuela pidió permiso para ir a ayudarla. Su jefe se lo negó y le dio una paliza cruel al descubrirla intentando escapar sin ser vista. El hermano de la abuela también fue apaleado y, a consecuencia de ello, perdió la movilidad en un dedo. En este caso, el acto de creación ha llevado a la recuperación de un recuerdo familiar doloroso, pero el recuerdo se ha transmutado en una composición fascinante. En la danza, cuelgan al Tío Tom cabeza abajo, con las piernas abiertas en uve, y le azotan. No vemos el látigo, pero oímos su chasquido a cada golpe. Los bailarines llevan máscaras. Aunque la crueldad del episodio es obvia, constituye sin embargo un triunfo creativo. Eliza, la esclava embarazada, planea cruzar el río hacia un estado libre donde no existe la esclavitud institucionalizada, para que su hijo nazca libre. Jones asigna a Eliza cuatro máscaras, cuatro personalidades y cuatro bailarines. Una de ellas corresponde a Sojourner Truth, una esclava huida que había visto vender como esclavos a trece de sus hijos y, una vez liberada, se convirtió en abogada de la causa de las mujeres. El personaje de la novela, multiplicado, trasciende su origen literario para convertirse en la base de una figura moderna de mujer. Las cualidades literarias de la novela han resultado problemáticas desde su publicación. Podría decirse que Jones la «rescata» rehaciendo y reinterpretando algunos de sus personajes.

Ya hemos señalado que *Last Supper at Uncle Tom's Cabin* fue un espectáculo motivado en parte por una experiencia familiar. En este acto creativo, el dolor de la memoria es indistinguible del arte de la danza. En el segmento de la coreografía que se refiere a la Última Cena, aparece la madre de Jones, y, en una escena posterior, su imagen filmada se proyecta sobre una pantalla al fondo del escenario, separada por un telón traslúcido del propio Jones, que baila. En un documental reciente, Jones actúa solo, bailando una chacona de la Partita nº 6 de Bach. Se trataba, según dijo, de un tributo tanto a su madre como a su pareja, Arnie Zane, que había muerto unos veinte años antes. Aquí, la forma de la música parece crucial, pues la chacona era originariamente una danza «indígena» que llegó de México o Perú a Europa y acabó introduciéndose en el reperto-

rio clásico. Jones conecta así su propio duelo con el uso que hizo Bach de la chacona para expresar su aflicción por la muerte de su joven esposa.

III

En tercer lugar, nos ocuparemos de una pantomima cuyo título, *Hecho en el Perú, vitrinas para un museo de la memoria*, manifiesta su enfoque nacional. Seis miembros de la compañía Yuyachkani (palabra quechua que significa «estoy pensando, estoy recordando») ejecutan pantomimas que representan a peruanos «típicos»: todos actúan al mismo tiempo y repiten su pieza una vez. Los actores-mimos se disponen en dos secciones separadas, en dos filas de tres, una a cada lado del espacio teatral (un antiguo establo), mientras el público circula de una a otra por el amplio pasillo central, parándose a contemplar cada una de las actuaciones el tiempo que desee. Un mimo hace el papel del «típico» hombre peruano en su evolución histórica, del inca al hombre urbano moderno con su gabardina. El inca autosuficiente y semidesnudo acabará vendiendo bronceador e invitando al público a probarlo. A su lado, Teresa Ralli presenta la relación de las mujeres peruanas con la Iglesia Católica, mientras su hermana Rebeca, que cierra la fila, se cambia varias veces de disfraz para mimar las vidas posibles, buenas o malas, que pueden llevar las mujeres. Su narración es la más abierta y ambigua de las seis; quería, según dijo, transmitir posibilidades, así como la ironía de la «marca» peruana. Al otro lado del pasillo, una mujer escenifica la transformación de indígena peruana en terrorista de uniforme impecable (la segunda y la tercera en el mando de Sendero Luminoso, la principal organización terrorista de Perú en los años ochenta y noventa, eran mujeres). Junto a ella, un hombre encarna a un vendedor de exportaciones peruanas, ofreciendo al público productos «típicos» del país, mientras su vecino escenifica el escándalo de Montesinos, el asesor y jefe de los servicios secretos del presidente Fujimori, sorprendido en actos de soborno, mientras un televisor muestra un vídeo del episodio real. Aquí la realidad queda capturada en la pantalla, mientras que el mimo «real» es un personaje, un actor. Algunos actores intentan entablar un diálogo con los espectadores, mientras que otros parecen absortos en sus propias fantasías. En la Casa se respira una atmósfera de carnaval: a pesar de la elegancia de su pantomima, las figuras «típicas» de los retratos tienen algo en común con las atracciones

La balsa de la Medusa, Segunda época, 3, 2010

secundarias de los circos. La escenificación, señala Diana Taylor, proporciona «senderos de memoria», el espacio de la reiteración». Esta repetición, sin embargo, no es sintomática en sí misma: «las puestas en escena entran en diálogo con la historia del trauma sin ser ellas mismas traumáticas» (Taylor, 210). Los actores, prosigue Taylor, crean testigos de una historia que ellos pueden haber experimentado o no, pero de la que pueden luego apropiarse para sí mismos. El espacio compartido por los actores y el público, un verdadero «espacio de reiteración», hace posible una forma de testimonio secundario abierto a quienes no toman conciencia de la historia traumática hasta una fase tardía. Al día siguiente, hablo con Rebeca Ralli sobre los Yuyachkani y su historia de promoción de los derechos humanos en Perú. En el espectáculo que he presenciado, así como en otras piezas teatrales, la compañía ha representado la historia peruana, incluido el periodo reciente en que Sendero Luminoso desgarró la vida del país, y la posterior re-membranza que se produjo. Según comentamos el espectáculo, parece natural preguntar: «¿así que la memoria está escrita en el cuerpo?» «Claro», me responde. Claro.

En uno de los libros más citados sobre la memoria cultural, Pierre Nora contrasta los *milieux de mémoire* con los *lieux de mémoire*. Los *milieux*—los medios—, afirma, hacen referencia a comunidades vivientes unidas en parte por sus tradiciones culturales duraderas y vivas. Las prácticas culturales son visibles, forman parte de la cotidianidad. Los *lieux*, en cambio, son meros lugares sin conexión con las prácticas culturales ni con la memoria viva y encarnada; los paisajes son estériles y la memoria misma, o los objetos relacionados con ella, ha sido depositada en almacenes. Durante años, Nora fue acusado de nostalgia y, de hecho, marginado como teórico de la memoria cultural. Recientemente, sin embargo, las concepciones de esta clase de memoria, incluidas las que se han fijado en la escenificación (*performance*), no se han centrado en la nostalgia, sino en las formas en que la puesta en escena reafirma la continuidad y la vitalidad de las memorias culturales. Pensemos, por ejemplo, en el «funeral jazz», una práctica de origen afroamericano que se lleva a cabo en Nueva Orleans, en la que una banda de jazz acompaña al féretro, originariamente hasta el cementerio y actualmente hasta el lugar en que las familias suben en automóviles para desplazarse hasta los cementerios situados fuera de la ciudad. A este momento en que el difunto tiene que separarse de la procesión se le llama «cortar las amarras del cuerpo» (*cutting the body loose*). Como señala Joseph Roach, «cuando la comitiva del funeral jazz de

Joe August cortó las amarras del cuerpo, dejó abierto un lugar para los otros a través del recuerdo de su vida en la celebración de su muerte» (281). Con una descripción se evoca el momento en el que aflora el espíritu festivo y la procesión puede dar cabida no solo a quienes van a llorar al difunto, sino también a personas sin ninguna relación con él. La inclusión de los otros, el giro hacia la celebración, son signos de afirmación de la continuidad cultural. En estas ocasiones en que las bandas de jazz que acompañan a las comitivas funerarias se comportan de forma inclusiva para que otros puedan unirse a la celebración, las calles de Nueva Orleans se convierten en verdaderos *milieux de mémoire*. No es sorprendente que se puedan escuchar sonidos de jazz en la primera película de Spike Lee sobre el huracán Katrina: entre ellos, a Louis Armstrong interpretando «Do You Know What It Means to Miss New Orleans?» de Louis Alter, al principio del film, y a Fats Domino cantando «Walking to New Orleans», al final. Juntas, ambas piezas significan la continuidad de la comunidad ante la devastación.

Pero Roach, e incluso Nora, asumen una inmediatez que tiene que encontrarse en la escenificación (*performance*) y transmitirse a los testigos. Incluso Paul Ricoeur, en *La memoria, la historia, el olvido*, nos recuerda que las historias comienzan con declaraciones de los testigos de los hechos. Antes del proceso de recopilación, verificación y archivado de los materiales que conforman el relato de un suceso histórico, los individuos ofrecen testimonios que pueden registrarse. Aunque estos testimonios son cruciales, no obstante sufren cambios durante la transmisión, hasta el punto de que su exactitud queda en entredicho, especialmente en lo relativo a la representación de los hechos y a la medida en que los recuerdos se retienen. Podría parecer natural pensar que los recuerdos históricos moldean las formas narrativas, pero es muy probable que quienes prestan atención a las formas narrativas y al arte otorguen una importancia considerable a los recursos narrativos que emplean. En estos casos, la balanza puede decantarse a favor del relato y no de la memoria. Los estudios del trauma, en especial los relacionados con la Segunda Guerra Mundial, llevaron a Ricoeur a incorporar otro factor cualitativo más: el grado en que las atroces experiencias de la guerra, como el encierro en campos de concentración, provocan el bloqueo de la memoria. Aun cuando el paso del tiempo, otras experiencias similares a las originales o el psicoanálisis hagan accesibles los traumas, éstos pueden no obstante sufrir cierta traducción a metáforas. Todo lo cual debería prepararnos para un cuarto modo de ac-

La balsa de la Medusa, Segunda época, 3, 2010

ceso que surge en las escenificaciones, tanto no verbales como verbales. El cine puede combinarlas, mediante lo que en la película aparece como una coreografía de la vida cotidiana unida a la puesta en acto verbal de la memoria.

IV

La película de Alain Resnais, *Hiroshima mon amour*, se centra en una pareja de amantes, una actriz francesa y un arquitecto japonés, a los que no se da nombre durante la acción. Ésta tiene lugar en 1957, unos doce años después del lanzamiento de la bomba atómica sobre Hiroshima, cuando la actriz llega a la ciudad para trabajar en una película sobre el bombardeo. Ambos amantes –cuyos nombres propios nunca se mencionan– son figuras ambiguas: ella por su romance con un soldado alemán durante la guerra, el arquitecto japonés porque luchó en el bando enemigo. Ante la potencia de su cortometraje documental *Noche y niebla* sobre los campos de concentración nazis, Resnais fue invitado a realizar un documental sobre Hiroshima. Sin embargo, tras recopilar metraje de archivo, Resnais se negó a hacer una película que no «se diferenciaría significativamente» de *Noche y niebla*. El relato ficcional –sugería– sería una forma mejor de reflejar la «especificidad» del hecho (Caruth, 27). La narración resultante presta primero atención al bombardeo, aunque solo a través de planos del Museo de la Paz, con sus fotografías y vestigios del suceso, sus imágenes de las víctimas. Sin embargo, enseguida se centra en los dos amantes. Su encuentro reaviva en la actriz el recuerdo doloroso de su romance juvenil: muy pronto vemos una toma breve de la actriz joven con un soldado alemán; posteriormente, una serie de rápidos episodios silenciosos traza el desarrollo del idilio, las acusaciones de colaboración con el enemigo y la reclusión de ella en el sótano de la casa de sus padres en Nevers. La cámara, que antes había sido el agente que mostraba el bombardeo museizado, con sus fotografías y fragmentos, se transforma en agente de la memoria, colaboradora silenciosa del relato hablado de la actriz. Pero también es mediadora y medio de intervención. La película es, como escribe Cathy Caruth, «una exploración de la relación entre la historia y el cuerpo» (26); el medio fílmico puede desde luego ser la mejor forma de alcanzar lo que Caruth denomina «la especificidad» de la historia.

Carol L. Bernstein, Bryn Mawr College

En las secuencias iniciales del filme, el espectador aprecia ciertos «agujeros»: los espacios temporales entre, primero, el momento histórico del bombardeo y su representación en el Museo de la Paz, y entre el momento presente en la habitación del hotel y el pasado de la actriz, que al principio solo vislumbramos fugazmente en una imagen no explicada. Hay otras disparidades: las mujeres del hospital son bellas, sus rostros no llevan ninguna marca del bombardeo; la afirmación de la actriz de haberlo visto «todo» de Hiroshima y la respuesta del hombre de que no ha visto «nada». Además, la elegancia y sobriedad de lo expuesto en el museo parecen «esterilizar» y contener un evento de destrucción masiva. Las hermosas mujeres del hospital presentan un fuerte contraste —por ejemplo— con las «doncellas de Hiroshima», un grupo de veinticinco supervivientes desfiguradas que fueron trasladadas a Nueva York para someterse a cirugía estética. El rápido barrido de la cámara por el museo viene seguido, unos minutos después, por la imagen de un autobús turístico que recorre los monumentos conmemorativos, como si el autobús, con su sonriente guía de guantes blancos, fuera un sustituto de la secuencia del museo. Esta secuencia va seguida a su vez de una marcha por la paz que concluye la filmación.

Frente a las imágenes del museo con sus fragmentos reales en las vitrinas, la naturaleza misma de la fotografía fílmica nos recuerda la ausencia de los cuerpos materiales, debida históricamente al bombardeo y físicamente a la naturaleza del medio. Es obvio que cualquier película que muestre cuerpos en la pantalla puede, potencialmente, recordarnos que los cuerpos reales, vivos, están ausentes. Con su insistencia en los cuerpos vivos ausentes —y entre ellos se encuentran no solo el amante alemán muerto de la joven, sino también los cuerpos de los familiares del hombre japonés (él estaba lejos, luchando en la guerra, cuando la bomba les quitó la vida)—, la película presenta una situación límite para la memoria y la ausencia.

La exhibición de agilidad de la cámara en la secuencia del museo realza así la intervención de ésta. La ausencia de los cuerpos, así como la agencia de la cámara, inyectan una nota de extrañeza en la secuencia. (En la medida en que la cámara es también una especie de guía turística, aporta asimismo una nota de banalidad.) Las actuaciones de la actriz francesa y del actor japonés (que, aunque habla en francés, no entendía el idioma), la actuación «suplementaria» de la actriz como enfermera en el filme sobre la paz y, por último, la «puesta en ejercicio» de sus experien-

La balsa de la Medusa, Segunda época, 3, 2010

cias durante la guerra en Francia, nos proporcionan una serie de sustituciones y subrogaciones. Éstas pasan al primer plano en un momento posterior de la película, en que la actriz cuenta a su amante sus experiencias durante la guerra en Nevers, en Francia, cuando a los dieciocho años se enamoró de un soldado alemán. Frente a las secuencias del principio del filme, en que el foco de la cámara se amplía de los cuerpos de los amantes a la ciudad —el Museo de la Paz, el rodaje en el que ella actúa, la marcha por la paz—, ahora la cámara se vuelve hacia el interior. Al caer la noche, la francesa y el japonés están en un café. Según ella va contando la historia de su antiguo amor, el hombre, mediante una serie de preguntas, asume el papel del soldado alemán. Habla en primera persona, donde «yo» es el soldado. Al mismo tiempo, como él mismo, se muestra complacido de ser el primero a quien ella cuenta su historia. A pesar de lo íntimo de esta narración, sus marcas temporales son el día del fin de la Segunda Guerra Mundial en Nevers y el día en que la bomba atómica es arrojada sobre Hiroshima: suceso que señala el inminente final de la guerra en Asia. En el momento del clímax, ella exclama: «Entre aquel cuerpo [el del soldado alemán, su amante] y el mío no podía encontrar más que semejanzas... desgarradoras, ¿entiendes? Era mi primer amor... (a gritos). [...] *El japonés le da un bofetón. [...] Ella reacciona como si no supiera de dónde procede el dolor. Pero reacciona. Y se comporta como si comprendiese que este dolor era necesario*» (Duras, 95)*. Como comenta Cathy Caruth, «dentro de la significación del diálogo, la bofetada constituye el imperativo de distinguir entre la vida y la muerte», su vida y la muerte del soldado alemán, la muerte de él y la vida del japonés (41-42). Caruth prosigue:

Esta interrupción y este *choque visual* establecen así dentro del filme la apertura de una historia que todavía no ha tenido lugar verdaderamente. La posibilidad de la historia surge, de hecho, dentro de este movimiento de la película, como interrupción de la comprensión en un brutal choque visual que conecta ineluctablemente la historia de Nevers con la de Hiroshima (42).

En este pasaje, la actriz ha regresado al lugar de su trauma, mientras que el hombre, que actúa en dicho trauma, ha abierto la posibilidad de una comprensión histórica. Aunque la película no documenta el bombardeo nuclear, aborda la cuestión de cómo podemos visitar, recordar y

* *N. de la T.*: Cito aquí la traducción de Caridad Martínez González.

compartir los sucesos de los traumas históricos. En el filme, asistimos a dos escenificaciones: en la primera, la cámara recorre el museo y las imágenes asociadas con los hechos históricos. Lo que resuena es el diálogo ritual de la negación: «lo he visto todo» frente a «no has visto nada de Hiroshima». Cuando ella relata su propia historia del tiempo de la guerra a su amante japonés, el pasado se vislumbra en esas escenas silenciosas y, en última instancia, se oye en la creciente intensidad de su narración, que culmina en el momento en que ella grita, abrumada por el recuerdo de su amante alemán muerto:

... también después, se puede decir que no llegaba a encontrar la más mínima diferencia entre aquel cuerpo muerto y el mío... Entre aquel cuerpo y el mío no podía encontrar más que semejanzas... desgarradoras, ¿entiendes? Era mi primer amor... (a gritos). [...] *El japonés le da un bofetón.* [...] *[Ella] se comporta como si comprendiese que este dolor era necesario.*

La conclusión del relato es breve: ella se cura de su odio y pronto se marcha a París, a donde llega justo cuando la bomba atómica cae sobre Hiroshima. El final de su aventura con el japonés también es breve: un intercambio de nombres, él será Hiroshima y ella será Nevers. Pero ella ya está olvidando tanto a su amante pasado como al presente. Como señala Cathy Caruth, este relato no solo cartografía un romance, sino también «un nuevo modo de ver y escuchar desde el lugar del trauma» (56). Este «nuevo modo» ofrece a los espectadores un posible «vínculo entre culturas» que abra las posibilidades de «ser testigo» y, posteriormente, «comprender».

Como las otras formas de puesta en escena que hemos visto, *Hiroshima mon amour* aborda la incompreensión de las generaciones venideras, ofreciéndoles la posibilidad de captar la incompreensibilidad del desastre a través de una forma secundaria de ser testigo. En *Dancing to the Promised Land*, Bill T. Jones señala que no es probable que los afroamericanos actuales posean recuerdos, ni siquiera transmitidos, de los traumas vinculados a la esclavitud. En Perú, conocí a un estudiante –de unos veinte años en 2005– que preguntó si era necesario que ellos «recordaran» las épocas del terror. Acababan de ver una potente exposición de fotografías (titulada *Para Recordar*) de la época del terrorismo y estaban conmocionados. *Hiroshima mon amour* fue rodada unos doce años después del lanzamiento de la bomba atómica sobre la ciudad. De hecho, pasarían varios años hasta que el público estadounidense pudiera ver fotografías de los

La balsa de la Medusa, Segunda época, 3, 2010

efectos de los bombardeos (la segunda bomba fue arrojada sobre Nagasaki tres días después). *Hiroshima*, de John Hersey, publicado en 1946, presentaba un texto con descripciones de los efectos inmediatos del primer bombardeo, pero sin fotografías. Las escenificaciones, sin embargo, al comunicar el impacto de lo no visto, abren los espacios del pasado y los conectan con un futuro compartido. Algunas de las aquí descritas tienen componentes verbales, que pueden aparecer, sin embargo, como oblicuos o elípticos en relación al movimiento. La actriz de *Hiroshima mon amour* y la Eliza de *Last Supper at Uncle Tom's Cabin* son yoes en proceso de llegar a ser: la actriz cuando habla en voz alta de su yo más joven, la Eliza ficticia cuando evoluciona hacia un personaje histórico, el de una mujer –Soujourner Truth– ya libre de la esclavitud, que actúa como modelo para otras mujeres. Las danzas crean *milieux de mémoire*, ya sean restauradores o anticipativos. Al comunicar el impacto de lo no visto, las escenificaciones pueden abrir los espacios del pasado y conectarlos con un futuro imaginado. La repetición o subrogación, el carácter indirecto: todos estos elementos generan nuevas conexiones, nuevos modos de comprensión.

Traducción: Alba Montes

Obras citadas

Cathy Caruth, «Literature and the Enactment of Memory (Duras, Resnais, *Hiroshima mon amour*)», en *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996), pp. 25-26.

Marguerite Duras y Alain Resnais, *Hiroshima mon amour*, trad. Richard Seaver (Nueva York: Grove Press, 1961). [Trad. esp.: *Hiroshima mon amour*, trad. Caridad Martínez González, pról. Antonio Álamo (Madrid, Mediasat, 2003).]

Mark Franko, «Mimique», en *Migrations of Gesture*, ed. Carrie Noland y Sally Ann Ness (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008), pp. 241-258.

Amitav Ghosh, «Dancing in Cambodia», en *Granta 44 (The Last Place on Earth)*, 1993, pp. 125-169.

John Hersey, *Hiroshima* (Nueva York: Knopf, 1985).

Carol L. Bernstein, Bryn Mawr College

Pierre Nora, «Between Memory and History: *Les Lieux de Mémoire*», *Representations*, no. 26 (1989): 7-25.

Paul Ricoeur, *Memory, History, Forgetting*, trad. Kathleen Blamey y David Pellauer (Chicago: University of Chicago Press, 2001). [Trad. esp.: *La memoria, la historia, el olvido*, trad. Agustín Neira (Madrid, Trotta, 2003).]

Joseph Roach, *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance* (Nueva York: Columbia University Press, 1996).

Jorge Semprún, *Literature or Life*, trad. Linda Coverdale (Nueva York: Viking, 1997). [Trad. esp.: *La escritura o la vida*, trad. Thomas Kauf (Barcelona: Tusquets, 1995).]

Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas* (Durham y Londres: Duke University Press, 2003).

Artes escénicas y visuales

Giacometti, *Promeneurs*. Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence.

Yuyanapaq. Para Recordar. 1980-2000: Relato visual del conflicto armado interno en el Perú. Comisión de la Verdad y Reconciliación y Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003.

Bill T. Jones, *Dancing to the Promised Land*, DVD.

Bill T. Jones, un homme qui danse, dir. Don Kent. Documental Arte, 2006.

Grupo Cultural Yuyachkani, *Hecho en el Perú, vitrinas para un museo de la memoria* (2001).

Alain Resnais, *Night and Fog* (1955). [Título esp.: *Noche y niebla*.]

Hiroshima mon amour (1959).

Spike Lee, *When the Levees Broke: a Requiem in Four Acts* (2006).