

Literatura, memoria y recordación: una lectura de la intertextualidad entre *Hiroshima Mon Amour*, de Marguerite Duras, y “Jabalya Mon Amour”, de Rocío Cerón*

Fecha de recepción: 08 de septiembre de 2018

Fecha de aprobación: 13 de mayo de 2019

Resumen

El artículo presenta una lectura comparada del guion *Hiroshima mon amour*, de Marguerite Duras, y la sección “Jabalya mon amour” del poemario *Imperio*, de Rocío Cerón, con el objetivo de reflexionar sobre las particularidades de ese espacio de resistencia que abren las artes, en particular la literatura, ante la autosuficiencia conclusiva con la que se instalan en la memoria funcional y, posteriormente, en la acumulativa (Assmann, 2011) recordaciones sobre actos de violencia de un pueblo contra otro; en el caso concreto de las obras: la bomba atómica lanzada sobre Hiroshima por el gobierno estadounidense en 1945 y los bombardeos del gobierno israelí sobre Jabalya, sector de la Franja de Gaza, en 2008. La hipótesis de trabajo es que la tendencia a la permanencia conclusiva y autosuficiente de estos eventos traumáticos en la memoria funcional, que se hace patente en las versiones oficiales masificadas, implica una pérdida de seriedad frente a las experiencias vividas, que posibilita su repetición. A esa tendencia simplificadora, no obstante, la literatura opone un tratamiento de la recordación de los eventos traumáticos (colectivos), que posibilita mantener intacta la seriedad con que debería conservarse el recuerdo en la memoria funcional.

Palabras clave: autosuficiencia, memoria funcional, repetición, recuerdo, violencia.

Libeth Juliana Monroy

Universidade Federal da Integração Latino-americana

Estudiante de Maestría en Literatura Comparada en la Universidade Federal da Integração Latino-americana.  <https://orcid.org/0000-0002-3758-0788>
ljmonroyo89gmail.com

* Este artículo de la investigación. Agradezco al lector anónimo por sus pertinentes comentarios durante el proceso de evaluación de este artículo.

Citar: Monroy, L.J. (julio-diciembre de 2019). Literatura, memoria y recordación: una lectura de la intertextualidad entre *Hiroshima Mon Amour*, de Marguerite Duras, y “Jabalya Mon Amour”, de Rocío Cerón. *La Palabra*, (35), 55-67.  <https://doi.org/10.19053/01218530.n35.2019.8666>

Intertextuality Between *Hiroshima Mon Amour* by Marguerite Duras, and “Jabalya Mon Amour” by Rocío Cerón

Abstract

This paper presents a comparative reading of the script *Hiroshima mon amour*, by Marguerite Duras, and the section “Jabalya mon amour” of the poetry book *Empire*, by Rocío Cerón, with the objective of reflecting on the particularities of this space of resistance opened up by the arts, particularly literature, in the face of the conclusive self-sufficiency with which they are installed in the functional memory and, subsequently, in the cumulative memory as well (Assmann, 2011). Memories of acts of violence of one people against another; in the specific case of the works– the atomic bomb dropped on Hiroshima by the US army in 1945 and the Israeli government’s bombing of Jabalya, a sector of the Gaza Strip, in 2008. The hypothesis is that the tendency to the conclusive and self-sufficient permanence of these traumatic events in the functional memory, which is evident in the official massified versions, implies a loss of seriousness in the presence of the lived experiences that makes its repetition possible. To this simple tendency, however, literature opposes a treatment of the remembrance of traumatic (collective) events that makes possible to maintain intact the seriousness with which memory should be preserved in functional memory.

Keywords: self-sufficiency, functional memory, repetition, seriousness, violence.

Introducción

En el numeral I de su segunda intempestiva, titulada: *Sobre la utilidad y perjuicio de la historia para la vida*, Nietzsche (2013) explicita a través de una “fábula” la peculiar condición que distingue al hombre de los demás animales en lo que respecta a su relación con el transcurrir del acontecer:

Si el hombre pregunta al animal: ¿por qué no me hablas de tu felicidad y únicamente me miras? El animal quiere responderle y decirle: “esto pasa porque siempre olvido lo que quisiera decir”. Entonces, también se olvidó de esta respuesta y calló, de modo que el hombre se quedó *asombrado*.

Pero también *se asombró de sí mismo* por no poder aprender a olvidar y depender siempre del pasado; y es que cuanto más lejos vaya, cuanto más rápido corra, esa *cadena* siempre le acompaña. Es asombroso: ahí está el instante presente, pero en un abrir y cerrar de ojos desaparece. Surge de la nada para desaparecer en la misma nada. Sin embargo, luego regresa como un *fantasma* perturbando la calma de un presente posterior. Continuamente se separa una página del libro del tiempo, cae y se aleja aleteando para, de repente, *volver al seno del hombre*. Entonces, al mismo tiempo que el hombre dice “me acuerdo”, envidia al animal que olvida inme-

diatamente mientras observa como ese instante presente llega a morir realmente, vuelve a hundirse en la niebla y en la noche desapareciendo para siempre. (p. 67)

La permanente presencia espectral del tiempo pretérito sobre el presente es algo con lo que solo el ser humano debe lidiar, por ello, advierte Nietzsche en el pasaje citado, envidia la existencia a-histórica de los demás animales y desea ser como ellos permitiéndose olvidar, a través de esto busca librarse del *desasosiego* que le causa el yugo del pasado. Se hace evidente así el dilema al cual se enfrenta el ser humano a lo largo de su existencia tanto individual como colectiva: recuerda, y puede preservar sus memorias mediante técnicas, pero para poder configurar un horizonte propio para su existencia debe equilibrar las fuerzas de la memoria con las del olvido. En otras palabras, Nietzsche cree que “un cierto conocimiento del pasado” es el punto de partida para la configuración de un horizonte de sentido, pero cuando la pura acumulación de saberes sobre el pasado domina la escena, entonces las “fuerzas plásticas” de una cultura (o individuo) se deterioran (p. 67).

La preocupación de Nietzsche es, entonces, con los usos y abusos de cierta forma de recordación, a saber, la historia, ya que él cree que “existe un grado

de vigilia, de rumia, de sentido histórico, en el que se daña lo vivo para, finalmente, quedar destruido, tanto en un pueblo, en una cultura o en un hombre” (p. 43). Como indica el título de su ensayo, Nietzsche planteará el problema de la historia en la existencia humana en términos de utilidad y perjuicio para la vida. Para él es la historia la que debe servir a la vida, no al contrario. De hecho, como se indica en el prefacio de la *Intempestiva*, la motivación principal de Nietzsche para plantear esta reflexión será un mal que él percibe en la cultura de su tiempo: la sobresaturación de conocimiento histórico. Este fenómeno es descrito por él como el culto a la acumulación de datos (conocimiento) sobre eventos históricos que, sin embargo, no logran ser incorporados al horizonte vital de una cultura, provocando una desavenencia entre la interioridad y la exterioridad, entre contenido y forma. En este sentido, uno de los peligros más notables de esa actitud acumulativa ante los eventos del pasado es que:

[D]a lugar a que se origine el hábito de dejar ya de *tomar las cosas en serio*, una “débil personalidad” en virtud de la cual lo real, lo existente, causa solo una leve impresión. [Hasta que] [f]inalmente, en su exterioridad, uno se vuelve cada vez más acomodaticio e indiferente, ensanchándose el arriesgado abismo entre contenido y forma hasta el punto

de llegar a la insensibilidad ante la barbarie. (pp. 70-71)

¿Cabe pensar en estos términos nuestra cada vez más impasible actitud ante la brutalidad de la violencia de unos pueblos sobre otros a pesar y quizá precisamente en virtud de que cada vez contamos con más información sobre el acontecer de esa violencia? Si tomamos en cuenta la multiplicación de registros gracias al desarrollo de la Internet, así como la espectacularización de la violencia que acaece cada día a través de los medios de comunicación, que constituyen uno de los principales productores de archivos de las memorias globales en nuestros días, la respuesta a esta cuestión es ineludiblemente afirmativa.

Como se mostró sintéticamente a partir del argumento de Nietzsche y se detallará en breve con ayuda de las reflexiones planteadas por Aleida Assmann en su libro *Espaços da recordação* (2006/2011), la pura acumulación descontrolada de conocimiento sobre el pasado conlleva un enorme peligro para la preservación de la salud de una cultura, a saber, eso que Nietzsche bellamente denominó: “dejar ya de tomar las cosas en serio”. Por ello, es indispensable que exista otro tratamiento en el registro, clasificación e interpretación de las memorias de las catástrofes que posibiliten no solo una visión crítica de las narrativas historiográficas,

especial aunque no exclusivamente las oficiales, sino también un cambio en la asimilación de estas recordaciones que les retorne esa seriedad que ayudaría a prevenir la repetición de estos actos innombrables.

En el marco de estas consideraciones, se presenta un análisis de la intertextualidad entre las obras: *Hiroshima mon amour*, guion de Marguerite Duras y “Jabalya mon amour”, sección del poemario *Imperio*, de Rocío Cerón, para analizar algunas de las particularidades del espacio de resistencia que ante la tendencia autosuficiente y clausurante con que las interpretaciones oficiales lidian con el pasado traumático, ofrecen las artes y, en particular, la literatura.

La hipótesis de trabajo es que la representación cerrada y autosuficiente de los eventos traumáticos a la que generalmente tienden las versiones oficiales que se incorporan a la memoria funcional, y posteriormente a la memoria acumulativa, implica una pérdida de seriedad frente a las experiencias vividas que posibilita su repetición. Dicho de otra forma, el punto de partida para la reflexión que propongo es que la primacía de la pregunta por el qué (qué ocurrió) sobre la pregunta por el cómo (cómo *(re)presentar* una acción brutal y sus consecuencias para que la conciencia-deseo de “no re-

petición” permanezca presente) desemboca en una actitud “enciclopédica” ante la recordación traumática que termina por conducir a una presencia fantasmagórica que no tiene consecuencias sobre las acciones del presente.

Para llevar a cabo este análisis, se partirá de la distinción que traza Aleida Assmann en su libro *Espaços da recordação* (2011) entre memoria como *ars* y como *vis*, entre procedimientos de almacenamiento y de recordación, ya que es a partir de esta distinción que Assmann tematiza las funciones de la memoria acumulativa y la funcional, que es otra distinción clave en su investigación que será fundamental para entender la propuesta poética de las obras analizadas.

Los rostros de la memoria: técnica y potencia

En el primer capítulo de la primera sección de su libro *Espaços da recordação*, titulado “A memoria como *Ars e Vis*”, Aleida Assmann describe dos grandes facetas de la memoria tal y como han sido caracterizadas en la historia del pensamiento occidental: *ars* y *vis*. La primera comprende las técnicas o procedimientos mediante los cuales se facilita el recuerdo. Para caracterizar esta faceta de la memoria, Assmann remite a la leyenda fundacional de las técnicas de memorización.

Según relata, un tal Simónides se encontraba participando de una celebración en una especie de salón, entonces fue llamado fuera para atender un asunto en lo que el techo del lugar se desplomó. Los cuerpos de las personas fenecidas quedaron completamente destruidos y resultaba imposible reconocerlos, allí es cuando entra Simónides a prestar su ayuda, ya que había memorizado las posiciones en las que los invitados se encontraban sentados y gracias a ello hizo posible la identificación de los cadáveres (Assmann, 2011, p. 31).

Assmann enfatiza dos rasgos fundamentales para la comprensión de la memoria como *ars* que se derivan de esta anécdota. En primer lugar, el desplazamiento desde las técnicas auditivas, es decir, de la preservación de la memoria por la repetición de lo escuchado, hacia las técnicas visuales; en consecuencia, las técnicas de memorización van a entenderse desde entonces como secuencias de imágenes o signos que funcionan como huellas que permitirán volver al recuerdo cuando se desee (Assmann, 2011, p. 31). En segundo lugar, la “espacialización” del recuerdo que tiene lugar en el establecimiento de las técnicas de memorización, puesto que en ellas la “dimensión temporal” es suprimida, dicho de otro modo, la posibilidad de recordar dependerá de la esquematización espacial de un orden dado, sea

de palabras (en un discurso), personas u objetos (en una locación).

A partir de los rasgos descritos, Assmann concebirá el *almacenamiento* como el rasgo central de la faz de la memoria como *ars* y lo definirá como: “todo o procedimiento mecánico que objetiva a identidade entre o depósito e a recuperação de informações” (p. 33), bien tenga un soporte material, como en la escritura, bien carezca de él, como en la mnemotecnica clásica. Otra particularidad significativa para la reflexión que se propone aquí de la memoria como *ars* es su indiferencia ante el qué y el para qué de aquello que es memorizado; en otras palabras, como procedimiento técnico la memoria se limita a la acumulación.

Ahora bien, a este procedimiento, a esta técnica de almacenamiento, Assmann opondrá el proceso de recordación, la memoria como *vis*, como potencia. Como se observa ya en la selección de los términos de la disyuntiva, la idea de proceso remite a algo que se desenvuelve en el tiempo, por tanto, se revela una dimensión crucial de la memoria como *vis*, cuando el recuerdo se trae de vuelta a partir de ella no está prefigurado, como en la técnica de rememoración, antes bien es algo que se recupera a través de un proceso que puede implicar distorsión y deformación. La memoria, así,

es menos una técnica y más una “força imanente [...] uma energia com leis próprias” (p. 34).

Esta capacidad, esta potencia de recordar, que era lo que Nietzsche consideraba aquello que distinguía a los animales, y hoy podríamos decir a la inteligencia artificial, de los seres humanos, sin embargo, puede entorpecer la refiguración del recuerdo. Esto es, puede bloquear el acceso al recuerdo o conducir al olvido, como en los casos de represión ante una recordación traumática. El bloqueo de un recuerdo dependerá de factores tan diversos como contextos y personas o colectividades existen, y dependerá crucialmente de las necesidades vitales que condicionan la formación de un horizonte sobre el cual moldear la identidad, dada la necesidad de olvido que también, según el argumento de Nietzsche, tienen tanto el ser humano individual como las colectividades. Precisamente, una particularidad de la memoria como *vis* de la que carece la memoria como *ars* es que trabaja en complicidad con el tiempo y el olvido. En palabras de Assmann (2001),

O ato do armazenamento acontece contra o tempo e o esquecimento, cujos efeitos são superados com a ajuda de certas técnicas. O ato de recordação, por sua vez, acontece dentro do tempo, que participa ativamente do processo. No que diz respeito à psicomotricidade da recordação, esquecimento e recordação estão indissociavelmente intrincados [...] Podemos também dizer: o esquecimento é oponente do armazenamento, mas cúmplice da recordação. (p. 34)

La distinción entre estas dos caras de la memoria, v.g. el procedimiento de almacenamiento y el proceso de recordación, será crucial para entender el cambio de en el tratamiento de las recordaciones que, ante la mirada clausurante de los registros oficiales, propone la literatura. Puesto que, aunque la literatura tenga, por decirlo de algún modo, un pie en el almacenamiento y el otro en la rememoración, sus fecundas posibilidades al lidiar con el pasado dependen de un trabajo híbrido entre la historia y las rememoraciones.

“Listen... I know... I know everything...”

Las primeras líneas del guion de *Hiroshima mon amour* describen, a grandes trazos, la que debería ser la imagen de apertura de la película: dos cuerpos enlazados de los cuales no se

ve más que los hombros, pero cuyos brazos, manos y espalda aparecen a medida que el plano se abre. Sobre ellos caen cenizas que se van tornando en una lluvia dorada y, finalmente, en la tersa piel mojada de sudor. La escena dura lo suficiente para identificar, por la fisonomía de las manos, los brazos y la espalda, que se trata de un hombre y una mujer entrelazados. De acuerdo con la descripción de Duras (1961): “It should produce a violent, conflicting feeling of freshness and desire” (p. 15). Ese sentimiento conflictivo en el lector (espectador) se origina por la ambigüedad de las imágenes: son cuerpos expuestos a violencia (esto estaría indicado por las cenizas que caen) o son cuerpos entregados al deseo (esto estaría indicado por el sudor que emana de los cuerpos). Esta tensión entre deseo-seducción, por una parte, y muerte-violencia, por otra, es crucial para entender el desarrollo del argumento de *Hiroshima* y la reflexión que la obra propone sobre la relación entre olvido, memoria e historia, así como la intertextualidad que con esta obra teje el poemario *Imperio*, de Rocio Cerón.

En líneas generales, el argumento de *Hiroshima*... puede sintetizarse como sigue: en el verano de 1957, una actriz francesa, que está filmando una película sobre la paz, se

conoce con un arquitecto/ingeniero japonés en Hiroshima un día antes de su retorno a Francia y tiene un *affaire* con él (ambos están casados). En ese breve período de tiempo que comparten juntos, los protagonistas de la historia se enamoran. Sin embargo, a pesar de su deseo, no pueden permanecer juntos, por lo que tienen que encarar el distanciamiento y, con ello, el olvido de ese amor. Ese sentimiento de frustración y dolor ante la imposibilidad de consumir ese amor desata en la protagonista la rememoración de un trauma personal que, como se demostrará más adelante, es el punto de partida de Duras para sugerir una analogía entre el funcionamiento de la memoria individual (de Ella) y el de la memoria colectiva (de Occidente) respecto al trauma de la Segunda Guerra Mundial y, en concreto, de Hiroshima durante el período de la Guerra Fría¹.

Este entrelazamiento entre la memoria individual y la colectiva se despliega desde los primeros parlamentos indicados en el guion para los anónimos protagonistas de *Hiroshima*... denominados simplemente “Él” y “Ella”. Él dice: “You saw nothing in Hiroshima. Nothing”; Ella replica: “I saw everything. Everything” (Duras, 1961, p. 15). A continuación,

¹ Hiroshima mon amour fue estrenada en junio de 1959, 14 años después del lanzamiento de la bomba, en plena Guerra Fría.

Ella empieza a enunciar toda una serie de ejemplos que prueban su testimonio, mientras la cámara transforma todo lo que enuncia en una imagen, como si las recordaciones fuesen literalmente imágenes. No obstante, “We (los espectadores de la película) never see her seeing” (p. 17) dice Duras, indicando con ello que la narración (*story*) de Ella, por más que cause impresión de veracidad, es digna de sospecha.

En la sinopsis del guion (pp. 8-13), Duras habla del intercambio alegórico que buscaba desplegar al inicio de la película, puesto que su intención era mostrar que no es posible hablar directamente de la catástrofe de Hiroshima, que solo se puede hablar, precisamente, de la “impossibility of talking about Hiroshima” (Duras, 1961, p. 9). A pesar de que escucha atentamente y en silencio el testimonio de Ella, esa es la imposibilidad que Él remarca ante la insistencia de la protagonista de que posee un conocimiento autorizado para hablar de Hiroshima. La seguridad de la protagonista al principio de su discurso se origina en la confianza de que sus memorias están respaldadas por la solidez de los datos de los archivos, por las interpretaciones autorizadas sobre esos datos que han circulado, en el año en que se estrena la película por más de una década, en el mundo, por las visiones de un registro museográfico, por las

conmemoraciones, por los monumentos (“I saw the newsreels. The second day, the History tells, I’m not making it up...” (p. 18).

En “Processions of trauma in *Hiroshima mon amour*: Towards an ethics of representation”, Nina Varsava (2011) apunta que el trabajo mancomunado de Duras y Resnais en *Hiroshima mon amour* examina críticamente las representaciones más extendidas, incluyendo aquellas que forman parte del canon historiográfico más difundido, sobre lo ocurrido en Hiroshima para mostrar la paradójica “ilusión” que subyace a esos procesos de conformación de la memoria en su búsqueda, por una parte, de expresar ese acto ante el que el lenguaje enmudece, y, por otra, de dejar una marca que haga inolvidable este suceso (Assmann, 2001, p. 113) (“Just as in love this illusion exist, this illusion of being able never to forget, so I was under illusion that I would never forget Hiroshima” (Duras, 1961, p. 19).

Lo paradójico de esa ilusión, como nos muestra Duras, es que pese a los monumentos, las conmemoraciones, los archivos, los libros de historia, el olvido se ha instalado. Pero la naturaleza de este olvido no es el resultado de un proceso de duelo, indispensable para la continuidad de la historia personal o colectiva, sino de cierta naturalización

ante los registros de la catástrofe que conduce a ese hábito de “dejar de tomar las cosas en serio” que denunciaba Nietzsche. Al respecto, dice Ella: “Listen to me. I know something else. It will begin all over again. Two hundred thousand dead. Eighty thousand wounded. In nine seconds. These figures are official. It will begin all over again” (Duras, 1961, p. 24).

En la sección anterior se había perfilado una distinción entre dos caras de la actividad de la memoria: una que guardaba relación con las técnicas, los procedimientos de memorización, y otra que estaba relacionada con los procesos de recordación que están menos sujetos a la voluntad y más a los cursos de un determinado horizonte de formación de la identidad (sea personal o colectiva). En este punto, también es imprescindible recordar la idea de Nietzsche sobre la que se reflexionó en la introducción de que “un cierto conocimiento del pasado” es necesario para la vida, pero entonces cabe preguntarse, especialmente a partir de la emergencia de la escritura como técnica por excelencia para preservar la memoria, qué ocurre con las memorias que, para la continuidad de un determinado horizonte cultural, no resultan necesarias para la vida.

Nietzsche no nos da una respuesta a esta cuestión. Assmann sospecha que esto se debe a la tajante separación que traza entre historia y memoria. De acuerdo con la autora, Nietzsche concibe la historia como técnica de acumulación y la memoria como fuerza de asimilación y, por tanto, la empareja con el olvido. Para él, aquello que no es incorporado a un horizonte que contribuya a la formación de la identidad, de la vida, se convierte en un lastre, en un peso que destruye el presente. Mas ¿existe otro modo de tematizar la relación entre esas dos caras de la memoria?

Assmann, partiendo de la preocupación nietzscheana, pero desligándose de la distinción entre memoria e historia, concibe la relación entre ellas del siguiente modo: existen memorias habitadas que forman parte del horizonte cultural presente, pero también existen otras que no están habitadas, mas que, no por ello están perdidas definitivamente. Assmann emplea un símil espacial para representar con mayor claridad su punto. Las memorias deshabitadas son como los objetos en desuso que se almacenan en el patio trasero de una casa. Estos recursos, que no tienen utilidad en el momento presente, pueden recobrar su pertinencia en otro tiempo y ante otras circunstancias. El interés de Assmann (2001) es, entonces, mostrar la complemen-

tariedad productiva que vincula esas dos facetas de la memoria:

O passo essencial para além da polarização dos conceitos de memória e história consiste em compreender a relação entre memória habitada e inhabitada no sentido de dois modos complementares da recordação. Denominaremos a memória habitada *memória funcional*. Suas características mais marcantes são referência ao grupo, à seletividade, à vinculação a valores e à orientação ao futuro. As ciências históricas, por sua vez, são uma memória de segunda ordem, uma memória das memórias, que acolhe em si aquilo que perdeu a relação vital com o presente. Sugiro atribuir a essa memória das memórias a designação *memória cumulativa*. (pp. 146-147)

Así, el punto de Assmann es mostrar que del cosmos de recordaciones que pertenecen a un individuo o cultura hay un cuerpo de memorias consciente que se mantiene a disposición, pues es a través de ellas que el individuo o la cultura se autointerpreta y se autodetermina en el tiempo presente. Dicho en otras palabras, con los materiales de esas memorias que están a la mano se constituye la *narrativa* (*story*) al interior de la cual el individuo o la cultura se forma una autoimagen de sí. Esta autoimagen, a su vez, le confiere una orientación a su actuar; y su actuar refuerza, reconfigu-

ra o contradice su autoimagen. En esas configuraciones y reconfiguraciones de la autoimagen tiene un papel central el almacén de memorias inactivas (Assmann, 2011, pp. 148-149). Hablando de la utilidad de esa acumulación de conocimiento histórico, que Nietzsche criticaba en su totalidad, Assmann señala: “Esses recursos mantêm ao dispor um saber adicional que, como memória das memórias, pode garantir que memórias funcionais realmente dadas possam ser críticamente relativizadas ou, ainda, renovadas ou transformadas” (p. 150).

Lo esencial de la caracterización de las tareas de la memoria que hace Assmann para poder entender la situación cognitiva de la protagonista de *Hiroshima...* al inicio del guion, y con ello la paradoja que nos propone el texto, es la idea de que las memorias funcionales pueden estabilizarse convirtiéndose en certezas, es decir, en creencias dadas por sentado. Visto así, el problema con el que nos confronta Duras es que la presencia dentro de las memorias funcionales del recuerdo de un evento traumático no garantiza realmente que incida en la configuración de las acciones futuras, antes bien, el peligro es que la ilusión de su permanencia haga olvidar la seriedad con la que debe tomarse el asunto para evitar su repetición.

Esta es precisamente la angustia que se despierta en la protagonista al encontrarse narrando la recordación de la pérdida de su primer amor a un desconocido mientras se percata, al narrar, que el sentimiento de dolor que quiso preservar como una “advertencia” ante experiencias que no deseaba que se repitiesen está casi extinto –“Fourteen years have passed... I don’t even remember his hands very well... The pain, I still remember the pain a little” (Duras, 1961, p.67) –. El sentimiento es tan tenue que precisamente ahora se encuentra en una situación análoga: enamorada de un extranjero con quien es imposible dar curso al sentimiento (“For fourteen years I hadn’t found... the taste of an impossible love again” (p. 73). Cerca del desenlace del relato, en la parte IV, al final de la conversación en el café durante la cual Él insiste en conocer los detalles de lo ocurrido en Nevers, llevándola a Ella a un estado de nerviosismo cada vez más marcado, Ella dice: “In a few years, when I’ll have forgotten you, and when other such adventures, from sheer habit, will happen to me, I’ll remember you as the symbol of love’s forgetfulness. I’ll think of this adventure as of the horror of oblivion” (p. 68).

Precisamente, ese “horror del olvido” que amenaza perma-

nentemente las recordaciones será uno de los pilares desde donde Rocío Cerón anclará el diálogo del segmento “Jabalya mon amour”, del poemario *Imperio*, con *Hiroshima*.... Así lo evidencia el epígrafe que encabeza la sección “Jabalya...”: “El tiempo pasará. Sólo el tiempo. Y llegará un momento cuando ya no podamos nombrar qué es lo que nos une” (Cerón, 2009, p. 49). Este pasaje pertenece a la última sección del guion de Duras (parte V), en la que los protagonistas se rinden a la imposibilidad de su amor y se entregan a la inminencia del olvido. Ese evento psíquico singular de los protagonistas alegoriza el olvido colectivo de Occidente, durante la Guerra Fría (con su latente amenaza de guerra nuclear), de la catástrofe de Hiroshima. Cerón extrapola esta alegoría hasta nuestros días para pensar la notoria indiferencia, o será mejor decir espectacularización, con que Occidente se aproxima a la emergencia humanitaria provocada en numerosas ocasiones por los bombardeos del ejército israelí sobre la Franja de Gaza, a raíz de su conflicto con Hamas, en el marco de la disputa palestino-israelí, que para la fecha de publicación del libro de Cerón (2009) ya cumplía más de seis décadas. En concreto, Cerón se enfoca en sus poemas en los bombardeos acaecidos en

2008 sobre el campo de refugiados de Jabalya.

Perseguir lo innombrable

En su breve ensayo “Un trazo sobre el *Imperio*”, incluido en la segunda edición del poemario *Imperio*, Raúl Zurita (citado en Cerón, 2009) escribe sobre el libro:

[L]evanta una de esas muestras extremas que hacen del poema un sitio, una patria, donde se reúnen todos aquellos *fragmentos dispersos*, sílabas, restos que deja el huracán de una violencia inextirpable. Se trata de una violencia física, concreta, de guerras efectivamente libradas en innumerables escenarios y lugares, que hace que cada letra de este libro se abra como una perforación, como una herida, más conmovedora aún porque en la superficie del papel solo se ven las perforaciones de las letras, no la sangre de los cuerpos. (p. 91)

La fragmentariedad de la memoria a la que remite Zurita en su ensayo es otro de los pilares del diálogo que propone Cerón con *Hiroshima mon amour*; ese texto del que fue lectora y que ahora reescribe apoderándose de un recuerdo del que precisa para que la alumbra en un “instante de peligro”², a saber, la pérdida paralizante del sentimiento empático ante la violen-

² “Articular históricamente el pasado no significa conocerlo ‘tal como verdaderamente fue’. Significa apoderarse de un recuerdo tal como este relumbra en un instante de peligro” (BENJAMIN, VI, Tesis sobre la historia).

cia padecida por el otro a causa de la repetición compulsiva de los estímulos. Sin embargo, esa fragmentariedad dispersa que sirve como fuente para la creación de los poemas también puede referir a la apabullante ola de información (los innumerables registros) sobre las violencias que acontecen aquí y allá, y que a diario “coleccionamos” a través de los *mass media*. De modo que Cerón también va a suscribir la tesis sobre la cual Duras y Resnais trabajaron, v. g. que para preservar las recordaciones traumáticas de la autosuficiencia explicativa a la que tienden las reconstrucciones oficiales de las recordaciones solo es posible el nombrar alegórico, ese nombrar que es, por excelencia, el terreno de la literatura.

Aquí puede resultar esclarecedora la tematización que hace Assmann del trabajo de Wordsworth, de acuerdo con la cual el quehacer poético para él estaría relacionado con la posibilidad de experimentar el dolor del otro como dolor propio, como “herida del tiempo”. En este sentido, la labor del artista consistiría en crear, a partir de la (re)construcción de la recordación, una repetición de la experiencia originaria, con lo cual se abre la posibilidad de “recompor os sentimientos” (Assmann, 2011, p. 113). Esta descripción encaja muy bien con los recursos técnicos y conceptuales que utilizan tanto Cerón como Duras para expresar alegóricamen-

te la rememoración de ese dolor del otro que evita la clausura en la significación de la recordación traumática y, en consecuencia, bloquea la fijación de la creencia, la consolidación de la certeza, que facilita archivar la recordación. Y es que, precisamente, como remarca Duras en *Hiroshima...* e insiste Cerón en “Jabalya...” mantener en la memoria la recordación es una lucha, un ejercicio de resistencia: “For my part, *I struggled with all my might, every Day, against the horror of no longer understanding at all the reason for remembering*” (Duras, 1961, p. 23, énfasis agregado) / “Resistencia: insistir en el pasado: memoria que clarifica” (Cerón, 2011, p. 61).

Al igual que en *Hiroshima...*, en los poemas de Cerón esa atmósfera alegórica se logra rodeando el paisaje de la devastación a la vez que se apunta la dualidad entre la visión documental, externa, del turista, en el caso de *Hiroshima...*; del espectador de los *mass media*, en el caso de “Jabalya...”; y la visión desde la vivencia corporal traumática. Esa tensión entre mirada exterior y experiencia corporal se hace patente en “Jabalya...” mediante un cuidadoso equilibrio entre la descripción de escenas de la catástrofe (“Aves sobrevuelan el paraíso. / Ruinas de monumentos / cascos de edificios / patios traseros invadidos de hollín [...] Contra el único muro en pie se estrella un ave”

(Cerón, 2011, p. 61) y reflexiones de la voz lírica a partir de asociaciones de esas imágenes con sus experiencias corporales propias, dirigidas alternativamente a sí misma –desdoblamiento del sí en otro: “Mi madre me tomó de la mano y dijo ‘Párate’. / Supe entonces que la vida es sostenerse” (p. 57) y a un tú anónimo – ¿el lector o un posible amor fenecido –?: “/ tu cuerpo abandonado yace en la penumbra de las grietas...” (p. 51)–. Al final del primer poema de la sección “Jabalya”, “Ladera sur” se enfatiza directamente esa imposibilidad de nombrar de otro modo que no sea el alegórico los actos atroces cometidos por unos pueblos contra otros: “/ en el paisaje un arrenal custodia los nombres- cifras y he de buscarte abajo -sotierro- en una fosa / que hiere al lenguaje” (p. 51).

En este sentido, otro punto de articulación a nivel técnico y temático es la repetición de palabras o secuencias en la construcción de las metáforas:

The burned Iron. The broken iron, the iron made vulnerable as flesh (Duras, 1961, p. 17).

desde ahí comenzó la oleada un fuego tras él otros fuegos / un grito tras él otros gritos (Cerón, 2011, p. 52).

I was hot at Peace Square. Ten Thousand degrees at Peace Square. The temperature of

the sun at the Peace Square
(Duras, 1961, p. 17).

en el piso esa bufanda puñal
cristalizado en el aire / marca
el tenso lugar el piso ardiente
/ donde el teatro del mundo
es sólo huida (Cerón, 2011,
p. 55).

... on the second day certain
species of animals rose again
from the depths of the earth
and from the ashes. Dogs
were photographed. For all
eternity. (Duras, 1961, p. 18).

[...] nada precisa el
ascenso / nada queda en los
bordes / sólo los perros su
menguante aullido / traen
de vuelta el recuerdo de los
cuerpos escritos / bajo tierra.
(CERÓN, 2011, p. 57).

“perros deambulan erran
deambulan / Hombres sin
ropa ni alma con que cubrirse.
(Cerón, 2011, p. 65).

Otra estrategia retórica análoga en los dos textos es la repetición de fragmentos, lo que suscita en el lector el efecto de una caja de resonancia que lo obliga a prestar atención a las significaciones de las palabras. La estrofa “Un hombre en fuga se aferra a cualquier cosa” figura en “Ladera sur” y “Enfrentamiento”. En *Hiroshima...* el célebre parlamento: “I meet you / I remember you / who are you / you destroy me...” se repite en las secciones I y V.

Si bien la historia de amor que sirve como pivote de la identificación entre el olvido del trauma personal y el colectivo en *Hiroshima...* está ausente de “Jabalya...”, la añoranza del cuerpo imaginado del otro, una especie de enamoramiento platónico, fantasmagórico, sí tiene lugar. Esto se hace evidente el uso que la voz lírica hace la segunda persona. Un primer ejemplo de ello lo encontramos en “Ladera sur”: “en el paisaje un arrenal custodia los nombres-cifras y he de buscar-te abajo –sotierro– en una fosa que hiere al lenguaje”, otro en “Ladera norte”:

quiero de tu cuerpo un gesto
/ un espacio de asueto no un
arma balanceando sobre el
pecho su filo para cambiar
la historia / quiero de ti una
mirada que acontezca sin
cautiverio sin esa oscuridad
que es un rasguño en la
retina / quiero un cuerpo no
los restos de una huida: una
presencia vestida de ceniza
y polvo / quiero que emerjas
al primer día / al tercero /
que emerjas por segundos /
que emerjas tanto callen las
baterías aéreas: quiero que
nuestros nombres se graben
en la tierra / (Cerón, 2009, p.
66)

Como se ha intentado mostrar, el remordimiento por el olvido del dolor sentido ante la pérdida del otro es uno de los pilares sobre el que Rocío Cerón va a plantear la intertextualidad que propone con *Hiroshima...* y, al

igual que Duras, va a enfatizar en la estabilización narrativa, que conduce a la certeza de que el recuerdo permanece dentro de la memoria funcional, como la principal responsable de la repetición de actos atroces. Por ejemplo, la limpieza y segregación racial a la que ha estado y continúa estando sometido el pueblo palestino por parte del Estado de Israel, ignorando las memorias latentes del proyecto de exterminio nazi contra el pueblo judío. Un verso de Cerón (2011) parece sugerirlo: “Advertencia: la credulidad mata siempre al inocente. Y el gancho causó el ahogo de este hombre que se mira en el espejo: borbotones de sangre en la garganta le recuerdan que es su hermano / su lengua / quien empuña el filo” (p. 57).

Por otra parte, también en consonancia con Duras, Cerón va a ver en la enunciación poética la posibilidad de configurar un espacio de resistencia ante la estabilización y automatización de las recordaciones que forman parte de la memoria funcional, ya que a diferencia de las interpretaciones oficiales de estas recordaciones, la literatura híbrida el camino de la memoria como *ars*, almacenamiento, con el de la memoria como *vis*, rememoración. Sin embargo, precisamente porque en el arte lo que es tomado del almacenamiento es refigurado en su contacto con la rememoración, lo que reviste la ficción con los to-

nos del sentimiento propio de la experiencia, v.g. miedo, dolor, alegría, etc., la preservación del recuerdo en él no es análoga a la preservación del recuerdo en la historia. Dicho de otro modo, el arte está a medio camino entre la rememoración y la historia y, por ello, como acertadamente señala Assmann (2011) en la introducción a *Espaços...: "Chama a atenção o fato de que a arte começa a se ocupar mais fortemente da memória justamente no momento em que a sociedade faz pressão para que a memória perca ou seja apagada"* (p. 26).

Observaciones finales no conclusivas

A lo largo de este artículo, se ha intentado mostrar que el arte, en concreto, la literatura, desempeña un papel fundamental en la resistencia a ciertas formas de permanencia que adoptan las recordaciones de eventos de violencia de un pueblo contra otro en la memoria funcional, en la

creencia de que la cristalización de la significación de este tipo de recordaciones implica no solo su consecuente archivación, pues pierde sentido para el horizonte cultural, sino, de forma más urgente, conlleva a una actitud indiferente ante su fuerza persuasiva para orientar la acción en el presente, lo que tiende a conducir a la repetición de actos de violencia contra el otro.

Para mostrar algunas de las particularidades del tratamiento de las recordaciones traumáticas propio del arte, se presentó una lectura comparada del guion *Hiroshima mon amour*, de Marguerite Duras, y la sección "Jabalya mon amour" del poemario *Imperio*, de Rocío Cerón. La razón de la selección responde a la identificación de una problemática común a las dos obras que, paralelamente, permitía observar los riesgos de esa actitud confortable ante la catástrofe que es tan común en nuestros días, a saber, la in-

quietud por la indiferencia ante el dolor del otro.

Si bien la comprensión de la intertextualidad entre las dos obras era uno de los propósitos del trabajo, esta comparación servía de pivote para una tarea principal que consistía en evidenciar la condición inherentemente política de la literatura que se hace evidente cuando se pone de manifiesto su relación con la memoria y la historia, ya que es allí donde se revela su activo papel en la configuración de representaciones, no siempre pero muchas veces alternativas a los discursos oficiales sobre las memorias de una sociedad, especialmente, sobre los acontecimientos traumáticos. Esa condición política de la literatura, que se expresa en su actividad de reescritura de las recordaciones, aunque frágil, es esencial para la vida auténticamente democrática para eso que Nietzsche denominaba la formación del horizonte de una cultura robusta.

Referencias

- Assman, A. (2011). *Espaços da recordação. Formas e transformações da memória cultural* (P. Soethe, Trad. y Coord.). Campinas: Unicamp.
- Cerón, R. (2009). *Imperio*. Ciudad de México: Motín Poeta.
- Duras, M. (1961). *Hiroshima mon amour* [script] (R. Seaver, Trad.). New York: Grove Press.

Nietzsche, F. (2013). *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida [segunda intempestiva]*.
Madrid: Biblioteca Nueva.

Varsava, N. (2011). Processions of trauma in Hiroshima mon amour: Towards an ethics of representation.
Studies in French Cinema, 11(2), 111-123.