

» Narrar imágenes: la reconstrucción de la memoria personal e histórica en Modiano y Duras

María Macarena Grao¹

Dora Bruder, de Patrick Modiano, e *Hiroshima mon amour*, de Marguerite Duras, abordan la relación entre el trauma y sus modos de representación de manera inversa. Mientras que el narrador de Modiano intenta reconstruir la vida de una de las víctimas del Holocausto no habiendo sido víctima directa, en *Hiroshima mon amour* es el correr mismo de los acontecimientos el que traza la reproducción de los sucesos pasados revelándole a la protagonista su propia identidad relegada, su propia historia.

La fotografía y la referencialidad cumplen un rol clave en las obras, ya que el estatuto de la imagen fotográfica se erige en ellas de manera compatible al del trauma. A través de su uso diferenciado de las imágenes, ambas obras constatan la imposibilidad de testimoniar los acontecimientos acaecidos durante la guerra.

Dora Bruder es considerado un “relato ficcional autobiográfico” (Howell, 2010, p. 64) e *Hiroshima mon amour* un “falso documental” (Duras, 2013, p. 8). Ambas narraciones traicionan a su género por carecer de narradores “omniscientes” u “objetivos”. El narrador autobiográfico en *Dora Bruder* es el mismo Modiano, quien busca llegar a la raíz misma de la literatura y proponer un acto de resistencia al olvido, a los efectos de erosión de la memoria. A lo largo de toda la investigación sobre el paradero de Dora, su voz se involucra casi obsesivamente con su objeto. Esto causa un abordaje poco neutral de los documentos, a través de los cuales el narrador busca en realidad reconstruir su propia historia.

Hiroshima mon amour, en cambio, privilegia la mirada del personaje de la mujer. No obstante, la obra cuenta con varias secuencias

¹ Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, macarena.grao@gmail.com.

de lo que en literatura llamaríamos “discurso indirecto libre”. La focalización unívoca es puesta en duda en múltiples oportunidades. En este caso, la protagonista es víctima directa de una situación traumática que se repite en el presente y la cámara actúa como elemento mediador para poner en duda la fidelidad de su testimonio.

En la versión original francesa de *Dora Bruder*, las fotografías descritas no son reproducidas, sino que se presentan como “imágenes en prosa” (Hirsch, 1997, p. 3). Al filtrar el punto de vista de Modiano, este gesto busca destacar la mirada autobiográfica de la obra en detrimento de la biografía documental. No obstante, es importante destacar que, además de la documental y la autobiográfica, la obra toca también una tercera dimensión: la conmemoración colectiva. A través de *Dora Bruder*, Modiano busca conmemorar a todos los judíos perseguidos y deportados y, por este motivo, puede pensarse que la reproducción de las fotos de Dora hubiese privilegiado su historia por sobre la de los demás.

Sin embargo, hay un significado más profundo y complejo que puede relacionarse con esta estrategia, y tiene que ver con el fundamento de Modiano para la creación de esta obra: la idea de que lo acaecido durante el Holocausto es inaccesible. La fotografía, al constituirse como algo que persiste a pesar del paso del tiempo –o incluso de la desaparición física de lo fotografiado– se relaciona de alguna manera con el concepto del trauma, en el que hay algo que también se mantiene presente. La imagen fotográfica constituye así una alegoría más o menos literal de esto, enlazándose de manera metalingüística con el mensaje que la obra busca transmitir. Modiano trabaja con la inversión del policial clásico, de manera que la clave de la obra está justamente en lo no-dicho (y el ocultamiento de las fotos se encuentra en consonancia con esto; tiene como principal objetivo destacarlo).

Barthes (2011) sentencia que “la Historia es histórica: sólo se la constituye si se la mira, y para mirarla hace falta estar excluido de ella” (p. 105). A la luz de esto, el gesto de Modiano se lee como una intención activa –relacionada con su propia biografía como víctima póstuma– que no permite cerrar la historia de Dora. Así, la fotografía es literalmente una emanación del referente: “Una especie de cordón umbilical une el cuerpo de la cosa fotografiada a mi mirada: la

luz, aunque impalpable, es aquí un medio carnal, una piel que comparto con aquel o aquella que han sido fotografiados” (Barthes, 2011, p. 127). Todo esto hace que la naturaleza de la foto se relacione con la idea de resurrección (“spectrum de la fotografía”). El poder de la fotografía es entonces hacer al pasado tan seguro como el presente, algo que, según Barthes, la convierte en el territorio de “la Muerte Llana”. Una fotografía es una “imagen que produce la Muerte al querer conservar la vida” (Barthes, 2011, p. 143).

Dora Bruder cuenta con dos pasajes compuestos por fotografías en prosa, ambos marcadamente diferentes entre sí: el primero (Modiano, 1997, pp. 31-33) describe en dos páginas ocho retratos de Dora y de sus padres, datados todos de la preguerra. El segundo (Modiano, 1997, pp. 90-91) describe únicamente una foto de Dora con su madre y su abuela. Todas las fotografías que Modiano describe son retratos, y esto podría darnos otra clave de por qué decide no incorporarlas gráficamente en su obra.

La descripción de los detalles en la primera tanda de fotografías puede asimilarse a lo que Barthes describe como el “punctum” de una fotografía: “ese azar que me despunta en la foto (pero que también me lastima, me punza)” (Barthes, 2011, pp. 58-59). El punctum puede provocar que: 1) la fotografía se sobrepase a sí misma y se convierta en la cosa misma; y 2) que, aún permaneciendo como “detalle”, alcance a llenar toda la fotografía. Aquí identificamos ambos sucesos: en el caso del detalle de la sombra, la especulación sobre si la silueta visible es la de Dora podría tomarse como una suerte de metáfora de la integridad de la obra: ésta no es más que un recorrido que intenta justamente responder a la pregunta sobre el paradero de la joven. Por el contrario, del detalle de la jaula o pajarera podemos decir que se genera un efecto expansivo. La descripción de ese detalle tiene como objetivo marcar la falta de libertad y la invisibilización del sufrimiento de la comunidad judía durante los oscuros años del mandato nazi. Barthes (2011) insiste en que, sea distinguible o no, el punctum es un suplemento: “es lo que añadido a la foto y que sin embargo está ya en ella” (p. 95). Es una especie de “sutil más-allá-de-campo, como si la imagen lanzase el deseo más allá de lo que ella misma muestra”. He aquí reside una de las principales estrategias de la obra de Modiano.

La interpretación de todas las fotografías de la obra (y la de la última en particular) está sujeta también a aquello que Barthes denomina “ironía retrospectiva”. Ésta se funda básicamente en este “conocimiento de la muerte” que tanto el narrador como el lector poseen, y que el tema ignora. Según Barthes, la fotografía obtiene su plenitud luego de la desaparición definitiva del referente, pues de esta manera el carácter fugaz, pasajero del mismo, queda por siempre inscripto en el soporte. La esencia de la fotografía sería justamente esa obstinación del referente por estar siempre ahí, en un tiempo que no le es propio, propiciando un carácter espectral, nostálgico.

La última foto que Modiano describe en la obra es un retrato familiar, del cual asegura (a propósito de Dora), “sans doute la dernière (photo) qui a été prise d'elle” (Modiano, 1997, p. 90). El tono aquí es de un pesimismo mucho más agudo de lo que se puede leer en las últimas dos fotos de la primera tanda. El foco del narrador está puesto tanto en la ausencia del padre de Dora que, según especula, podría ya haber sido detenido y en el vestido de la joven, por poder tratarse del mismo que habría llevado el día de su muerte.

Estos fragmentos de *Dora Bruder* plantean un problema en relación al poder de representación del discurso y en relación a los límites de la representación iconográfica. En palabras de Barthes (2011), la operación que Modiano está efectuando en su obra iría en contra de la naturaleza misma de la fotografía:

Una foto no puede ser transformada (dicha) filosóficamente, está enteramente lastrada por la contingencia de la que es envoltura transparente y ligera [...] Por naturaleza, la Fotografía [...] tiene algo de tautológico: en la fotografía una pipa es siempre una pipa, irreduciblemente. Diríase que la fotografía lleva siempre su referente consigo, estando marcados ambos por la misma inmovilidad amorosa o fúnebre, en el seno mismo del mundo en movimiento (pp. 29-30).

El gesto del narrador de no incluir las fotografías tiene que ver con una negación absolutamente personal del destino de Dora y de la comunidad judía por entero. Podríamos pensar que esta falta marca de manera evidente las lagunas que el narrador experimenta en relación a la Historia y que propicia también la idea de preservar “el secreto” de Dora al que hace referencia en el párrafo conclusivo de la obra. Esta misma estrategia se puede ver en su “mapeo narrativo”

(rastros de las víctimas en nombres de calles, en edificios y hasta en carteles) y en la película de 1941 de enorme contraste a la que hace referencia (en cuya función se narra como presente).

Al hablar de sus visitas al museo, la protagonista de *Hiroshima mon amour* hace referencia a las fotografías del desastre: “J’ai vu les gens se promener. Les gens se promènent, pensifs, à travers les photographies, les reconstitutions, faute d’autre chose, à travers les photographies, les photographies, les reconstitutions, faute d’autre chose, les explications, faute d’autre chose” (Duras, 2013, p. 15). Estas palabras parecen ir en contra de lo que ella misma sostiene, pues aquí parece tener claro que las reconstituciones no suplen a la realidad. Dentro de las imágenes documentales del horror se introduce un plano en el cual rescatistas intentan separar los párpados de una persona que ha perdido un ojo



Este ojo faltante genera una suerte de eco en relación a las líneas iniciales de la película, y se constituye como metáfora respecto a esa incapacidad de ver, de comprender lo acontecido. Las secuencias que recorren el hospital, el museo y, más adelante, la ciudad en bicicleta son todas tomas subjetivas desde lo que creemos que es el punto de vista de la mujer que habla en *off* (aunque nunca la vemos mirar).

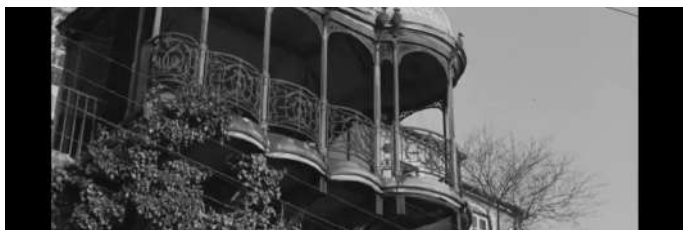
Al finalizar la primera secuencia de la película, se nos muestra la mañana siguiente del encuentro entre los amantes y, a partir del *insert* de la memoria involuntaria de la mujer, la narración se focaliza por completo en su historia personal. Los flashbacks se muestran a través de planos abiertos (a excepción de los del sótano), remitién-

donos, de alguna manera, a los flashbacks de la secuencia documental del principio y remarcando un tipo de narración que se pretende más objetivo.

Es interesante destacar que durante esta secuencia de flashbacks hay una única imagen que se repite; que aparece dos veces. En función de lo narrado por la voz en *off* durante su segunda aparición, esta imagen parecería corresponderse con el “jardin *du quai* de Nevers” desde el cual fue baleado el soldado alemán (la primera vez que la vemos, la imagen pasa desapercibida, pero la segunda vez comprendemos su importancia gracias a la explicación de la voz en *off*). Esta repetición descoloca un poco al espectador, ya que su primera introducción en la narración



es a modo de insert, al igual que el recuerdo disparado por la mano del japonés al comienzo. No obstante, la segunda aparición



(acompañada de la explicación de la voz en *off*) corresponde a un plano aparentemente objetivo (pues, a través de planos abiertos, vemos primero a la mujer y luego la cámara muestra un contraplano

donde vemos al alemán herido, e inmediatamente después hace un paneo rápido en el que se ve el jardín du quai). Este es un perfecto ejemplo de cómo la película intenta traducir el recurso literario del discurso indirecto libre, mezclando las perspectivas de manera tal que el espectador duda de la agencia narrativa.

Tras separarse del japonés y volver a su hotel, la mujer deambula y da la impresión de encontrarse completamente perdida. En un momento determinado se dirige al baño y, al observarse en el espejo, se produce la escena de reconocimiento. No es casual que su primera línea allí –“On croit savoir. Et puis, non. Jamais” (Duras, 2013, p. 87)– remita al diálogo de la secuencia de inicio entre ella y el japonés. Se establece una suerte de unión entre ambos momentos, una conclusión en que la mujer admite que el japonés estaba en lo cierto: niega que todo lo que creía conocer o haber visto se corresponda con la realidad.

El hecho de encontrarse frente al espejo al pronunciar estas palabras resulta significativo, ya que en su discurso la mujer oscila entre la segunda y la primera persona. Al principio parece estar hablándole a una persona ajena, mientras que luego se reconoce y puede dirigirse en primera persona a su amante fallecido. Este “verse desde afuera” (tal como sucede con las fotografías respecto de la Historia, según Barthes) ayuda a que la mujer tome consciencia de su propia situación, de sus propias vivencias, y le permite superar el trauma. Tras esta escena, la mujer sale nuevamente del hotel y vuelve a cruzarse con el japonés en la ciudad. Mientras recorren juntos distintos lugares se genera un intercalado de planos de Nevers e Hiroshima, previo a la escena final de reconocimiento de los nombres. Una vez más, la voz en *off* de la protagonista sobre estas imágenes nos hace pensar que estamos siguiendo su propio punto de vista (que une a esos dos lugares como los representantes del amor imposible y, por ende, del trauma que padece), pero las escenas en las que podemos verla a ella desde una perspectiva desconocida ponen en duda la agencia narrativa, provocando un efecto que descoloca al espectador nuevamente.

Esta descripción de las distintas estrategias que el film pone en marcha para confundir al espectador respecto de la agencia narrativa tiene por objetivo demostrar que a través de ellas busca truncarse

la idea de testimonio y de representación de la Historia. La mirada de los sobrevivientes queda de lado y podría considerarse desafortunada o falsa. La mujer admite estar equivocada al reconocerse frente al espejo y, al negar todo su saber, hace que la narración apoye la perspectiva que el japonés sostiene desde el principio. La idea de tender un lazo entre pasado y presente es algo que se encuentra presente tanto en *Dora Bruder* como en *Hiroshima mon amour* de diversas maneras: a través de la constitución del espacio, de la temporalidad, de la presencia del trauma y de las imágenes (ya sea descritas o reproducidas). Ambas obras confunden los tiempos e imponen resistencia a la idea que Theodor Adorno formula en 1951, sentenciando que “escribir un poema después de Auschwitz es un acto de barbarie”. Tanto Modiano como Resnais y Duras se involucran en la creación de un arte comprometido que, a través de recursos metalingüísticos innovadores (tales como la conjugación de la forma de sus obras con los mecanismos del trauma o la fotografía) y de la utilización de recursos narrativos complejos, busca concientizar al lector/espectador respecto de la fatalidad de la Historia.

Referencias bibliográficas

Barthes, R. (2011). *La cámara lúcida*. Buenos Aires: Paidós.

Duras, M. (2013). *Hiroshima mon amour*. *Scénario et dialogues* (edición electrónica). Paris: Gallimard.

Hirsch, M. (1997). *Family Frames. Photography, narrative and postmemory*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Howell, J. (2010). “In defiance of genre: The Language of Patrick Modiano’s *Dora Bruder* Project”. *Journal of European Studies*, 40, pp. 59-72. Consultado en <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0047244109344799>.

Modiano, P. (1997). *Dora Bruder*. Paris: Gallimard.