



Tipo de documento: Tesis de Doctorado

Título del documento: Imagen, memoria, imaginación : mundos sociales en el cine de Atom Egoyan

Autores (en el caso de tesis y directores):

Lior Zylberman

Daniel Feierstein, dir.

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis: 2013

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR



MAG. LIOR ZYLBERMAN

IMAGEN, MEMORIA, IMAGINACIÓN.
MUNDOS SOCIALES EN EL CINE DE ÁTOM EGOYAN

TESIS PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE
DOCTOR EN CIENCIAS SOCIALES

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

DIRECTOR: DR. DANIEL FEIERSTEIN

BUENOS AIRES

2012

Resumen:

¿Cómo nos relacionamos visualmente? ¿Cómo intervienen las imágenes en nuestra relación con el pasado? ¿Cuál es la relación entre imagen y memoria? Suele hacerse referencia a las “imágenes de memoria” o al “cine de memoria” (Sanchez-Biosca, 2006), como si esta fuera una relación “dada-por-sentada” (*das Fraglos-gegeben*) (Schutz 1993: 103); es decir, referida a un nivel particular de experiencia que no pareciera necesitar más análisis. No obstante, “un cambio de atención” puede transformar algo que se da por sentado en algo problemático: de este modo ¿la imagen –tanto fija como en movimiento– posee cualidades memorialísticas? ¿qué recordamos cuando vemos una imagen? ¿qué “recuerda” una imagen?

A partir de un abordaje teórico multidisciplinario (tomando elementos de la sociología, la historia del arte y la fotografía, los estudios visuales, la neurociencia y la psicología de la memoria), donde la obra de Alfred Schutz actuará como articuladora, nos alejaremos del canon de los estudios sobre la memoria con el fin de dar lugar a pensadores que han sido desplazados o relegados en el estudio social del pasado. En los estudios sobre la memoria, sobre todo aquellos centrados en la memoria colectiva, suele hacerse referencia a la imaginación en forma marginal, asociada muchas veces a la ficción. En este punto radica el principal aporte de esta tesis que tendrá como objetivo resaltar el carácter creativo de la memoria, como han señalado psicólogos y neurocientíficos (Edelman, Vygotsky), cada recuerdo es, a la vez, un acto de imaginación: el recuerdo no es otra cosa que un “presente recordado” (*remembering present*) (Edelman).

Se afirma que la memoria y la imaginación comparten una propiedad: hacen presente lo ausente. La fenomenología husserliana, en cambio, establece que una imagen es una *presentificación*, tornándose real en el proceso de neutralización de la conciencia. A pesar del carácter analógico o indicial que es posible atribuir a una imagen, ésta no posee significación en sí misma, no nos dice nada sobre el *sentido* que presentifica: la imagen no tiene otra semántica que su propia pragmática. La memoria comparte características similares, puede dar objetos a la conciencia y trabaja también según las necesidades del presente.

El estudio de caso se centrará en la obra del cineasta canadiense, de origen armenio, Atom Egoyan que está compuesta, hasta el momento, por 15 largometrajes. Con ella se indagará el carácter ilusorio del pasado: el pasado como ilusión, no en un sentido de ficción o de engaño sino creativo, en el sentido de “presente recordado”, enfatizando así el papel de la imaginación. En ese sentido, la producción y circulación de imágenes nos ayuda a mantener y

sedimentar dicha ilusión. Su filmografía, antes que dar por sentada la relación entre imagen y memoria, permite problematizarla, ya que presenta historias y personajes mediados por imágenes, que se relacionan a través de éstas, que acceden o viven con el pasado por medio de ellas o con los diversos dispositivos de registro y reproducción. Este uso se problematiza tanto en el ámbito familiar, privado y cotidiano, como en el público y masivo. Reflejos de ello en ambas esferas son la ausencia de una madre en el núcleo doméstico en *Family Viewing* (1987) y el rodaje de una película sobre el genocidio armenio en *Ararat* (2002).

Al interrogarse sobre los procesos de memoria y su vinculación con las imágenes, esta tesis indaga acerca del lugar de la imaginación en nuestros vínculos sociales, tanto los pasados como los del presente. Sumando en este análisis un elemento como la imaginación, el presente trabajo sugiere, además, el rol que le cabe a la emoción, la empatía y el conocimiento en nuestra relación con predecesores y contemporáneos.

Resume:

How do we visually interact? How do images get involved in our relationship with the past? Which is the relationship between image and memory? “Images for memory” or “cinema of memory” (Sánchez-Biosca, 2006) are usually referred, as if this relationship was “taken for granted” (*das Fraglos-gegeben*) (Schutz 1993: 103); that is, referring to a particular level of experience that does not seem to need further analysis. However, “a shift of attention” can transform something absolute to something problematic: consequently, does the image – either static or in motion- contain memorialistic qualities? What do we remember when we see an image? What could *an image* remember?

From a multidisciplinary theoretical approach (taking elements from sociology, the history of art and photography, Visual Studies, neuroscience and psychology of memory), where Alfred Schutz’ work will have a predominant site, we will move away from the canon of studies on memory in order to give space to theorists who have been displaced or relegated in the social study of the past. Within the studies on memory, especially those focused on collective memory; imagination is usually referred to in marginal mode, often associated to fiction. The main contribution of this thesis lies at this point. It aims to highlight the creative nature of memory, as psychologists and neuroscientists (Edelman, Vygotsky) have pointed out; every recollection is, at the same time, an act of imagination, memory is nothing but a “remembering present” (Edelman).

It is assumed that memory and imagination share an attribute: to make the absent present. Husserlian Phenomenology, however, establishes that an image is a *presentification*, turning into real in the process of neutralization of consciousness. Despite the analog or indexical character that can be attributed to an image, this encloses no meaning in itself, it tells us nothing about the *sense* that it presents: the image has no other semantics but its own pragmatic. Memory shares similar characteristics, it can give objects to the conscience and also works according to the needs of the present.

The study case will focus on the work of the Canadian filmmaker, of Armenian descent, Atom Egoyan which so far consists of 15 feature films. Through this material we will explore the illusory nature of the past; the past as an illusion not in a sense of fiction or delusion but of creativity in the sense of "remembered present", thus emphasizing the role of the imagination. In this sense, the production and circulation of images helps us to maintain and settle this illusion. His filmography, rather than taking for granted the relationship between image and memory, allows to problematize it, since it presents stories and characters mediated by images, through which the foregoing are related, accessing or living with the past by their mean or by way of the various devices of recording and reproduction. This usage problematizes in family, private and everyday life scopes, as well as in public and massive mediums. The absence of a mother in the household core in *Family Viewing* (1987) and the shooting of a film about the Armenian genocide in *Ararat* (2002) are reflections of above mention areas.

By inquiring about the processes of memory and its connection with the images, this thesis studies the place of imagination in our social relations, both in the past as well as in the present. Adding an element as the imagination in this analysis, this study further suggests, besides, the role of emotion, empathy and understanding in our relationship with predecessors and contemporaries.

ÍNDICE#

PRIMERA PARTE	9
CAPÍTULO I INTRODUCCIÓN	10
1.1 Motivaciones	10
1.2 Sobre esta tesis	12
1.3 La memoria como objeto de investigación – un breve estado del arte	15
1.4 Primer núcleo teórico: Alfred Schutz	24
1.5 Segundo núcleo teórico: diálogo multidisciplinario	29
1.5.1 La imaginación	31
1.6 La pragmática de la imagen	34
1.7 Estudio de caso: Atom Egoyan	36
1.8 Los capítulos	37
CAPÍTULO II MEMORIA, IMAGINACIÓN Y RELACIONES SOCIALES	39
2. Presentación	39
2.1 De las políticas de la memoria a la ética del recuerdo	43
2.1.1 Interés, recuerdo compartido y recuerdo en común	45
2.2 El presente recordado y sistemas de memoria	46
2.2.1 Aportes de la psicología de la memoria	50
2.3 Una fenomenología de la memoria	53
2.4 Imaginación	57
2.4.1 La imaginación, de Kant a Husserl	60
2.4.2 Imaginación y realidad según Lev Vygotsky	63
2.4.3 La imaginación social según Ricoeur	64
2.5 Acervo de conocimiento	67
2.6 La estructuración del mundo social	72
2.6.1 Orientación Tú y Orientación Nosotros	75
2.6.2 Trascendencias de la vida cotidiana	76
2.6.3 La sincronización	78

CAPÍTULO III SOBRE LA IMAGEN Y SU PRAGMÁTICA	81
3.1 <i>Introducción</i>	81
3.2 <i>Pensar la imagen</i>	82
3.3 <i>Breve digresión. Apocalípticos posmodernos vs. usos</i>	83
3.4 <i>De la imagen material al lugar del espectador</i>	85
3.4.1 <i>La imagen analógica como real</i>	86
3.5 <i>Modos de pensar la representación – hacia el pragmatismo de la imagen</i>	87
3.5.1 <i>El sentido es histórico</i>	91
3.5.2 <i>Contra la mimesis – testimonio y símbolo</i>	92
3.6 <i>El lugar del espectador</i>	93
3.7 <i>La percepción – apuntes fenomenológicos</i>	98
3.7.1 <i>Apresentaciones</i>	100
3.8 <i>Segunda digresión: Postmemoria y prótesis de memoria</i>	102
3.8.1 <i>Postmemoria</i>	103
3.8.2 <i>Prótesis de memoria, caracterizaciones sobre los nuevos medios</i>	105
3.9 <i>Coda. Sobre la imagen y la memoria</i>	108
3.10 <i>Palabras finales</i>	110
SEGUNDA PARTE	111
CAPÍTULO IV ATOM EGOYAN: APUNTES PARA UNA BIOGRAFÍA Y ESTILO.....	112
CAPÍTULO V <i>NEXT OF KIN. LA IMAGEN, EL ÁLBUM FAMILIAR Y EL EXTRANJERO</i>	123
5.1 <i>Presentación</i>	123
5.2 <i>Breve sinopsis de Next of Kin</i>	124
5.3 <i>El lugar de la imagen</i>	125
5.4 <i>El hombre imaginado</i>	130
5.5 <i>El álbum familiar</i>	133
5.6 <i>Peter, el extranjero</i>	137
4.7 <i>A modo de cierre</i>	141
CAPÍTULO VI IMÁGENES PRIVADAS/IMÁGENES PÚBLICAS Y EL SISTEMA DE SIGNIFICATIVIDADES <i>FAMILY VIEWING Y SPEAKING PARTS</i>	143
6.1 <i>Presentación</i>	143
6.2 <i>Breve sinopsis de Family Viewing</i>	145
6.3 <i>Imágenes y tecnologías</i>	148
6.5 <i>Imaginación y memoria en Speaking Parts</i>	159
6.6 <i>El problema de la significatividad</i>	166

6.7 A modo de cierre	171
CAPÍTULO VII ¿QUÉ VEMOS CUANDO VEMOS UNA FOTOGRAFÍA? APRESENTACIÓN Y SENTIDO EN <i>THE ADJUSTER</i> Y <i>CALENDAR</i>	172
7.1 Introducción – cuestiones sobre la fotografía.....	172
7.2 Sobre los usos de la fotografía – primera aproximación.....	175
7.3 Imágenes en <i>The Adjuster</i>	180
7.4 Fotografías en <i>Calendar</i>	190
7.5 La pragmática de la huella	198
7.6 Símbolo y sociedad.....	204
7.7 A modo de cierre	209
CAPÍTULO VIII <i>KRAPP’S LAST TAPE</i> METÁFORAS DE LA MEMORIA Y ARCHIVO.....	212
8.1 Introducción – ciclo Beckett.....	212
8.2 <i>Krapp’s Last tape</i> , almacenamiento según Atom Egoyan.....	214
8.3 Metáforas de la memoria	218
8.4 Archivo y el archivo como imagen.....	230
8.5 Archivo e imaginación	234
CAPÍTULO IX <i>ADORATION</i> . IMAGEN, IDENTIDAD NARRATIVA, E IMAGINACIÓN.....	238
9.1 Vuelta a las raíces.....	238
9.2 <i>Adoration</i> , identidades e imágenes	240
9.3 Viejas y nuevas tecnologías: realidad virtual y múltiples realidades.....	244
9.4 Mundos virtuales e identidad narrativa	252
9.5 Intersubjetividad, imagen y empatía: a modo de cierre.....	259
CAPÍTULO X <i>ARARAT</i> . IMAGEN, MEMORIA E IMAGINACIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE UN GENOCIDIO	265
10.1 Cine y genocidio	265
10. 2 La cuestión armenia en Egoyan	269
10. 3.1 Sobre <i>Ararat</i>	272
10.3.2 La tramas de <i>Ararat</i> y de <i>ararat</i>	275
10.3 Generaciones y mundos sociales en <i>Ararat</i>	282
10.5 A modo de cierre	292
CAPÍTULO XI CONCLUSIONES EL MITO DE LA IMAGEN TOTAL	294
BIBLIOGRAFÍA	304

*Un agradecimiento especial a
Nicolas Kwiatkowski y Emmanuel Taub
por sus atentos comentarios*

PRIMERA PARTE

CAPÍTULO I INTRODUCCIÓN

1.1 Motivaciones

Todo trabajo de investigación posee diversos orígenes; este no es la excepción, aquí confluyen indagaciones, postulados y pensamientos desarrollados a lo largo del tiempo tanto a nivel personal como a nivel académico.

En el desarrollo de mi tesis de Maestría¹, en la que abordé la producción fílmica argentina sobre la última dictadura militar a partir de los estudios sobre genocidio, comencé a enfrentarme a una problemática que me obligó a repensar mis objetivos analíticos. En ella me propuse estudiar al cine como una forma visual de la memoria; sin embargo, a medida que avanzaba en la investigación comenzaron a asaltarme interrogantes que, en aquel momento, no podía responder. En parte, esto surgió en el marco mismo de la Maestría cuando al cursar un seminario sobre Jacques Derrida y la hospitalidad² se nos pidió como trabajo final “aplicar” el método *derridiano* a nuestros temas; allí emergieron las dudas y pude clarificar los interrogantes. La pregunta, en aquel entonces, era simple: cómo recordar lo que nunca viví. Es por ello que en dicha tesis la problemática de la memoria fue eludida, no porque no pudiera dar cuenta de ella en su relación con el cine, sino porque advertía que dicha problemática merecía una atención particular. Esta tesis, entonces, se propone encarar este tema abierto anteriormente.

Parte de los interrogantes que emergieron tenían relación en torno al “boom”, los “abusos de la memoria” y la “saturación de la memoria” (Huyssen, 2001; Robin, 2003). Los trabajos en torno al cine y la imagen sobre el pasado suelen esbozar una relación dada-por-sentada” (*das Fraglos-gegeben*) (Schutz 1993: 103), como si fuera “natural”, aproblemática. Se habla del “cine de memoria” (Sanchez-Biosca, 2006) o de “imágenes de memoria” como si fuera un género particular, como si al observar dicha película o imagen instantáneamente se recordaría algo. Sin embargo ese tipo de denominaciones no responde a preguntas fundamentales: ¿cómo nos relacionamos visualmente? ¿cómo intervienen las imágenes en nuestra relación con el pasado? ¿cuál es la relación entre imagen y memoria? ¿la imagen – tanto fija como en movimiento– posee cualidades memorialísticas? ¿qué recordamos cuando vemos una imagen? ¿qué recuerda una imagen?

¹ La tesis, en el marco de la Maestría en Comunicación y Cultura (Facultad de Ciencias Sociales, UBA), tuvo como título *Estrategias narrativas de un cine post-dictatorial. El genocidio en la producción cinematográfica argentina (1984-2007)*, fueron mis directores el Dr. Daniel Feierstein y la Mg. Irene Marrone. La misma fue defendida en mayo del 2011.

² El seminario fue dictado por Ana Paula Penchaszadeh.

La etiqueta de cine o imagen de memoria, además de volverse sinónimo en torno al pasado reciente, a los genocidios o a historias no contadas, sugeriría también referirse a un nivel particular de experiencia que no pareciera necesitar más análisis. Si en un documental escuchamos un testimonio particular o se le da voz a alguien que nunca la tuvo, parecería que algo se revela, que la memoria se “ejercita”, que se “la mejora”. Ahora bien, como ha sugerido Alfred Schutz “un cambio de atención” puede transformar algo que se da por sentado en algo problemático: esta tesis significa para mí ese cambio de atención. Volver a pensar la temática con la que he trabajado desde otra perspectiva de análisis.

Lo académico se encuentra vinculado con lo personal. Pertenezco a la tercera generación de sobrevivientes del nazismo de un modo particular. Por mi padre, profesor de historia y estudioso de la temática, desde muy temprana edad tomé conocimiento sobre el Holocausto, tanto desde una perspectiva histórica como también audiovisual. Las atroces imágenes de cuerpos, de campos de concentración y de exterminio, de los desfiles nazis, etc. forman parte de mi acervo de conocimiento desde pequeño. Pero también pertenezco a una generación que nació bajo la última dictadura militar y sufrió sus consecuencias. Desde ya que esto no hace que me deba posicionar en un lugar particular, sin embargo la “cuestión de la memoria”, de nuestra relación con el pasado, de nuestra relación visual con el pasado, se me ha constituido como problemática analítica desde temprano.

La pregunta inicial también tuvo un momento personal preciso. Al fallecer mi abuelo materno mi madre encontró fotos de él de joven y también de sus abuelos (o sea, mis bisabuelos). Ella miraba las fotos con emoción y lágrimas; por mi parte, no sentía ninguna movilización emotiva. En un “auto análisis” sociológico me pregunté la razón, y en ese razonamiento emergieron interrogantes para esta tesis.

Académicamente ocurrieron dos lecturas que me posibilitaron nuevos horizontes y pensamientos. La obra de Paul Ricoeur, sobre todo *La memoria, la historia, el olvido* (2003), marcó una línea teórica nunca transitada: la fenomenología. Al volcarme con más profundidad en su obra, comencé a vislumbrar en dicha corriente sugerentes meditaciones en torno a mis incertidumbres. A pesar de que muchos de los postulados del francés me ofrecían una perspectiva novedosa, carecían de una teoría sociológica con la cual sustentarme; pero es también Ricoeur el me permite alcanzar una sociología que pueda hacer de puente entre aquella corriente y esta disciplina. Al citar Ricoeur y elaborar filosóficamente ideas de Alfred Schutz, estimé alcanzar en la obra del austríaco una bisagra teórica particular: su obra es una sociología que tiene asiento en una filosofía concreta y, al mismo tiempo, es una filosofía

pensada sociológicamente. Totalmente alejado de los debates en los estudios sobre la memoria, estimé encontrar un enfoque diferente y, a la vez, poco transitado en dichas discusiones. De este modo, una primera aproximación al abordaje, al uso de Schutz, lo efectué al cursar un seminario de doctorado con el Prof. Carlos Belvedere³.

Un último *disparador* intelectual resultó el sugerente trabajo de Georges Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo* (2004). Su primera indicación, “para saber hay que imaginar”, señaló un horizonte de indagaciones no pensadas. Con su lectura, la cuestión en torno a cómo recordar lo que no vivimos comenzó a tomar forma de tesis.

1.2 Sobre esta tesis

La presente tesis parte de una serie de preguntas en torno a la imagen y su relación con la memoria: ¿Cómo nos relacionamos visualmente? ¿Cómo intervienen las imágenes en nuestra relación con el pasado? ¿Cuál es la relación entre imagen y memoria?

A partir de un abordaje teórico multidisciplinario (tomando elementos de la sociología, la historia del arte y la fotografía, los estudios visuales, la neurociencia y la psicología de la memoria), donde la obra de Alfred Schutz actuará como articuladora, me alejaré del canon de los estudios sobre la memoria con el fin de dar lugar a pensadores que han sido desplazados o relegados en el estudio social del pasado. En los estudios sobre la memoria, sobre todo aquellos centrados en la *memoria colectiva*, suele hacerse referencia a la imaginación en forma marginal, asociada muchas veces a la ficción. En este punto radica el principal aporte de esta tesis: resaltar el *carácter creativo de la memoria*. Como han señalado psicólogos y neurocientíficos (Gerald Edelman, Lev Vygotsky), cada recuerdo es, a la vez, un acto de imaginación: el recuerdo no es otra cosa que un “presente recordado” (*remembering present*) (Edelman, 1989).

Se afirma que la memoria y la imaginación comparten una propiedad: hacen presente lo ausente. La fenomenología husserliana, en cambio, establece que una imagen es una *presentificación*, tornándose real en el proceso de neutralización de la conciencia. A pesar del carácter analógico o indicial que es posible atribuir a una imagen, ésta no posee significación en sí misma, no nos dice nada sobre el *sentido* que presentifica: la imagen no tiene otra semántica que su propia pragmática (Dubois, 1986). A partir de esa idea se podría

³ Seminario dictado en el 2009 con el título *Problemas de fenomenología social. Hacia una rehabilitación de la ontología social de Alfred Schutz*.

decir que la memoria comparte características similares: puede dar objetos a la conciencia y trabaja también según las necesidades del presente.

Ahora bien, ¿cómo trabajar esta relación habiendo infinita cantidad de imágenes? ¿De qué modo abordarlas sin recurrir a una enumeración y un cúmulo de ellas? ¿Cómo encarar una serie de imágenes a partir de cierta coherencia, que sean representativas de nuestros tiempos y que permitan trabajar la problemática? Es por eso que el estudio de caso se centrará en la obra del cineasta canadiense, de origen armenio, Atom Egoyan que está compuesta, hasta el momento, por 15 largometrajes. Con ella se indagará el carácter ilusorio del pasado: el pasado como ilusión, no en un sentido de ficción o de engaño sino creativo, en el sentido de “presente recordado”, enfatizando así el papel de la imaginación. En ese sentido, la producción y circulación de imágenes nos ayuda a mantener y sedimentar dicha ilusión. Su filmografía, antes que dar por sentada la relación entre imagen y memoria, permite problematizarla, ya que presenta historias y personajes mediados por imágenes, que se relacionan a través de éstas, que acceden o viven con el pasado por medio de ellas o con los diversos dispositivos de registro y reproducción. Este uso se problematiza tanto en el ámbito familiar, privado y cotidiano, como en el público y masivo. Reflejos de ello en ambas esferas son la ausencia de una madre en el núcleo doméstico en *Family Viewing* (1987) y el rodaje de una película sobre el genocidio armenio en *Ararat* (2002).

En los estudios canónicos sobre la memoria, se encuentra implícito el uso de conceptos como el de “imágenes de memoria” o “el cine de memoria” (Sanchez-Biosca, 2006) planteando esta relación como natural o “dada por sentada”. La presente tiene como objetivo, entonces, estudiar dicha relación, desnaturalizarla y problematizarla. Se propone así un diálogo crítico con los estudios sobre la memoria (A. Assmann, 2011; J. Assmann, 2008; Jelin, 2002; Olick, 2007) que otorgan a la imaginación un lugar menor en las relaciones con el pasado. A pesar de que algunos investigadores destinan a la imaginación el lugar de la “ficción” (Lechner y Güell, 2006), al mismo tiempo estos trabajos han abierto una línea de investigación poco transitada; de este modo, al tomar a la imaginación como posibilitadora y lugar de conocimiento mi propuesta teórica permite un abordaje que habilita una respuesta superadora a las críticas efectuadas por algunos investigadores (Confino, 2006; Huyssen, 2001; Kansteiner, 2006) como también a las sugerencias de agotamiento o saturación del tema (Robin, 2003).

Para emprender la investigación propondré un marco teórico multidisciplinario en el cual la teoría de Alfred Schutz (Schutz, 1970a, 1970b, 1993, 2003a, 2003b; Schutz y

Luckmann, 1989, 2003) será el eje central. Dicho marco puede ser pensado como “pragmático-fenomenológico” o bien, según los postulados de Eviatar Zerubavel (1997), dentro de la sociología cognitiva⁴. Al proponerme volver a pensar qué es la memoria y su funcionamiento recurriré a la neurociencia y a la psicología de la memoria; para tal fin, tomaré a investigadores como Gerald Edelman (2004; Edelman y Tononi, 2002) o Jean-Pierre Changeux (1985, 2005), que además de llevar adelante indagaciones en las ciencias neuronales han establecido diálogos con las sociales, diálogo que entre neurociencias y sociología ya había sido fomentado por Schutz en la década de 1950. Tal es así, por ejemplo, que la noción “presente recordado”, que Edelman toma a partir de William James, tendrá un lugar fundamental en la tesis; bajo este concepto, se sugiere que todo recuerdo es también un acto de imaginación. Por otro lado los estudios psicológicos de Daniel Schacter (1996, 2003) y los trabajos pioneros de Lev Vygotsky (1978, 2009) darán un marco propicio para pensar tanto a la memoria como a la imaginación en funcionamiento. Finalmente, recorreré algunos aspectos en torno a la memoria e imaginación que el propio Schutz tomó de Husserl.

Como ya lo señalara, la memoria y la imaginación lejos están de diferir entre sí. Por el contrario, ambas comparten características similares: poseen la capacidad de hacer presente lo ausente como también, desde una perspectiva fenomenológica, son intenciones de la conciencia. La imaginación le brinda a la memoria la posibilidad de dar consistencia al pasado; memoria e imaginación trabajan en forma conjunta, creando narraciones coherentes que lograrán, luego, sedimentarse en el acervo social de conocimiento. De este modo, retomando la distinción de “recuerdos compartidos” y “recuerdos en común” de Avishai Margalit (2002), la imaginación es la que posibilitaría poseer recuerdos en común, la que permitiría, en términos de Schutz, relaciones sociales con orientaciones Nosotros.

Para pensar la imagen tomaré dos nociones centrales de la fenomenología que serán complementados con la pragmática de la imagen. De la primera se tomará el concepto de presentificación y de neutralización de conciencia; de la segunda, a partir del trabajo de Philippe Dubois (1986) sobre la fotografía, se estudiará la interrogación por el sentido, es decir, la afirmación de que la semántica de la imagen es su propia pragmática, posición también sostenida por Ernst Gombrich (1994, 2002). La imagen, la memoria y la imaginación se complementan así en vista a una problemática en común: el sentido y su mantenimiento en el transcurso del tiempo.

⁴ Sin el aporte de las ciencias de la mente, esta tesis bien podría ser pensada dentro del “interaccionismo simbólico” desarrollado por Herbert Blumer (1982).

La obra fílmica de Atom Egoyan, cineasta que también se ha dedicado a investigar el arte visual contemporáneo, se caracteriza por dedicarse a pensar el lugar de la imagen y de sus dispositivos de producción y difusión en las sociedades contemporáneas; en sus películas los personajes se relacionan tanto con sus contemporáneos como con sus predecesores a través de imágenes. Para los fines de esta investigación se seleccionarán 8 títulos que nos permitirán analizar problemas particulares. De este modo, las películas, y usos de las imágenes por parte de los personajes, servirán como iniciador de preguntas, análisis y cuestionamientos. El recorte fílmico establecido organizará los capítulos permitiendo trabajar el álbum fotográfico familiar, las imágenes -cine y video- privadas y públicas y el sistema de significatividades, la fotografía, el archivo y las metáforas de la memoria, los nuevos medios y la identidad, y la representación del genocidio. Su cine, lejos de ofrecer respuestas a nuestros interrogantes abre y crea tensiones. Un denominador común a todas sus películas es la necesidad final de los personajes de desprenderse de las imágenes y de sus dispositivos para buscar una experiencia directa. Egoyan nos sugiere así que en la búsqueda de conectar con el pasado, los personajes inician dicha relación en forma mediada o indirecta, para optar finalmente por una experiencia más concreta, más “vívida”. Si bien el pasado se mantiene como tal, ese contacto, posibilitado por la imaginación, permite, en términos de Schutz, sociólogo de la experiencia, “mayores grados de concretez” (Schutz, 1993: 224).

1.3 La memoria como objeto de investigación – un breve estado del arte

La memoria ha sido foco de análisis desde tiempos remotos. Asiduamente leemos las reflexiones de los filósofos griegos, de las antiguas artes de la memoria; la memoria no es un objeto nuevo de investigación, posee una larga y extensa tradición, incluso su dimensión social puede ya ser analizada en los preceptos bíblicos en los mandatos encomendados por Dios a su pueblo: ¡recuerda!

En lo que se ha denominado dentro de las ciencias sociales como “estudios sobre la memoria”⁵, los investigadores coinciden en que desde hace un poco más de treinta años se ha entrado a “nueva fase en la contemplación de la memoria” (Olick, et al., 2011: 3). Este “boom por la memoria” comenzó en la década de 1970; desde aquella época, pasando por el cambio de siglo y de milenio, no ha dejado de crecer. Numerosas son las razones para que suceda este fenómeno: la declinación de las narrativas de postguerra y la utopías, la caída del Muro de Berlín y, posteriormente, la Unión Soviética, las revisiones de las dictaduras

⁵ En nuestro país no se debe pasar por alto la escuela iniciada por Elizabeth Jelin (2002) ni las indagaciones en torno a la elaboración del genocidio llevadas a cabo por Daniel Feierstein (2012).

latinoamericanas, el Holocausto como “tropo universal del trauma histórico” (Huyssen, 2001), la crisis del Estado de bienestar; algunos autores, como Susan Sontag (2003), señalaron que las discusiones en torno a la memoria han trastocado lo que antes era entendido como ideología volviéndose así una forma “edulcorada” de discutir la política. Otros sugieren que el término memoria colectiva es un pobre sustituto de términos más viejos como tradición política o mito (Olick, 2007: 18).

Pero el boom en torno a ella no lo poseen exclusivamente las ciencias sociales o la política, a la par de museos, exposiciones, proyectos de historia oral, escrituras (auto) biográficas, desde el campo de la medicina, la biología y la neurociencia se han mostrado interesados en dirigir sus esfuerzos hacia ella; no es casual que una de las enfermedades que desvela a éstas sea la Enfermedad de Alzheimer. Por otro lado, la memoria es también objeto de interés en el campo militar, tanto como forma de dominación y tortura, como en vistas de crear “mejores” soldados (Evers, 2010; Klein, 2010).

Mientras que los estudios sobre la memoria poseen sus propias publicaciones (libros y revistas), han establecidos centros de investigación, recibido subvenciones y becas, y se han dado una infinidad de cursos y seminarios al respecto; desde la vereda de enfrente se los critica como una mera “industria de la memoria”. Podría decirse que los estudios sobre la memoria forman parte de los diversos “giros” que se han sucedido en las últimas décadas; así, como con el giro cultural, los estudios sobre la memoria han producido sus dogmas, sus críticos, sus seguidores, y sus repetidores. Algunos investigadores se han detenido a explorar en categorías y términos, mientras que otros se han dedicado a repetirlas. Eso también se debe a que estos estudios se han ido estandarizando, compartiendo tanto un léxico en común como también una *lingua franca*, la cual hace que muchos de los conceptos o ideas pensadas por sus acuñadores sean empleadas en ocasiones de modos contrarios; desde ya que esto sucede en cualquier disciplina y no es propiedad exclusiva del tema que me convoca. Con todo, esta tesis puede ser pensada dentro, y producto, del boom; sin embargo, por las indagaciones propuestas que señalaré a continuación considero a este trabajo un desplazamiento, o una vuelta de tuerca, a dichas propuestas.

Si al cine de memoria o a las imágenes de memoria se las usa como sinónimo de un cine que hace referencia al pasado traumático o lo “no contado”, a los olvidos de la historia, el término memoria colectiva es también empleado para referirse a las narrativas que cada sociedad o grupo se hacen del pasado. Es verdad, la memoria se encuentra fuertemente ligada a la narración coherente de determinado evento o situación, pero, como lo ha señalado el

cineasta Errol Morris (2012: 17), “las narraciones son ubicuos, son parte de la forma en que la gente ve al mundo, parte del modo en que la gente piensa (...) sin ellas nos abrumaríamos con hechos no digeridos; pero eso no quiere decir que todas las narrativas son creadas de la misma forma”. Maestro de la sospecha de la imagen, Errol Morris efectúa un cuestionamiento simple que permite abrir el juego teórico. Si la memoria es narración, y la narración se encuentra en todas partes, entonces también la memoria; si la memoria está en todo, sabemos, entonces, que nada es memoria. Por lo tanto, esta tesis no se ubicará ni en el polo colectivo ni tampoco en el individual sino en el intersubjetivo: una intersubjetividad que permitirá pensar a la persona dentro de realidades múltiples (Schutz, 2003a) y que incluso su soledad es también intersubjetiva. No se trata entonces de ver cómo se construyen determinadas narrativas sino qué se hacen con ellas, cómo son usadas en la vida cotidiana.

El ya mencionado investigador español Vicente Sánchez-Biosca, afirmó en una entrevista algo que se suele encontrar casi como *dictum* y, a la vez, como crítica del lugar de las imágenes y los medios de comunicación en nuestra contemporaneidad; refiriéndose al cine español sobre la guerra civil, afirmaba que “las imágenes sustituyen a los recuerdos reales”⁶. Este pensamiento permite dos líneas de pensamientos sugerentes y divergentes a la vez. Desde el lado crítico se argumenta el fin de la experiencia o la imposibilidad de experiencias reales, la máquina ya hace todo por nosotros; por el otro afirmativo, se menciona la apertura de nuevos tipos de experiencias y formas de conocimiento. Es verdad, algo ha cambiado en los últimos años en nuestra relación con el pasado a través de las imágenes, pero en numerosas ocasiones las críticas contemporáneas *olvidan* la historia de las imágenes, de las relaciones visuales creadas por medio de ellas como también los usos de las imágenes efectuados por el hombre. Por otro lado, también se olvida la necesidad de mediaciones que conlleva la memoria, se presupone así que si la memoria posee una alta mediación la misma será construida, mientras que si no la posee el recuerdo será más “verdadero”. Se hace necesario volver a ello, a pensar históricamente la relación con las imágenes, sus usos e, incluso, la relación entre recuerdos e imágenes.

Existe un marcado consenso entre los investigadores que la figura central que pensó lo social en los procesos de memoria fue Maurice Halbwachs (2004a, 2004b). El francés demostró que nuestros recuerdos no emergen del vacío ni son productos individuales sino dentro de marcos sociales precisos; es decir, las memorias individuales están siempre enmarcadas socialmente. Muerto en el campo de concentración de Buchenwald en 1945, la

⁶ Entrevista en el diario *El país* del 20/11/6.

http://elpais.com/diario/2006/11/20/cvalenciana/1164053892_850215.html (Fecha de acceso 1/4/12)

obra de Halbwachs se mantuvo soterrada durante décadas hasta la de los '90, cuando fuera rescatada como parte del ya mencionado *boom*, como parte del giro memorialístico⁷. En ese trayecto, a la vez que la memoria colectiva emergía como un concepto fresco y novedoso, no lo hicieron los comentarios críticos que se le hicieron al francés⁸. Lo cierto es que la memoria, como tema de indagación en las ciencias sociales, tuvo un amplio lugar a fines del siglo XIX y principio del XX; no es casual que una de las obras literarias que marcó el último siglo, la de Marcel Proust, haya tenido a la memoria y los recuerdos como tema nodal. En el caso de la sociología, Halbwachs no sólo tomó elementos de la teoría de Émile Durkheim, su maestro, sino también de Henri Bergson, su otro maestro; de este modo, su obra intenta efectuar una síntesis, volcando sus propias ideas y críticas, de estos dos investigadores. Halbwachs no pretendió solamente extender la idea de conciencia colectiva de su maestro hacia la memoria sino que sus indagaciones son también producto de sus propias investigaciones en torno a las clases sociales (Halbwachs, 1950).

El problema de las ruinas y del patrimonio ya se encontraba presente como preocupación durante la época romana (Hartog, 2007), pero como señalan muchos esta preocupación se exacerbó a partir de la modernidad y del advenimiento del capitalismo. El tiempo se volvió gestionable, medible de otro modo (Le Goff, 1991), la emergencia de los nacionalismos hizo que se “re inventaran” las tradiciones (Anderson, 2006; Hobsbawm y Ranger, 2002), pero también que una nueva institución estatal cobrara forma: el museo. Como derivación del capitalismo, el colonialismo trajo también nuevas ciencias, como la antropología e incluso la sociología; dos disciplinas obsesionadas por la regeneración del pasado, por el tiempo, el orden, y el avance hacia un futuro más promisorio. En esa dirección todos los investigadores coinciden en que la memoria posee una relación cardinal con la identidad, ya sea nacional, colectiva como individual (Candau, 2001).

Mucho de nuestro lenguaje coloquial y académico trata a la memoria como una cosa: *la memoria*. Los estudios sobre la memoria, si bien caen en ocasiones en este trato, toman este problema como un conjunto de prácticas que comprenden el recordar. En algunos casos, toman un enfoque más durkheimiano, inspirado en enfoques colectivistas y no sólo tratan a la memoria colectiva como una cosa sino a la *memoria colectiva de una sociedad como una*

⁷ De hecho, resulta sugerente que al revisar tres trabajos pioneros y canónicos sobre el tema, los de Barry Schwartz (1987), Michael Schudson (1992), y Henry Rousso (1990), en los primeros Halbwachs no es citado ni trabajado mientras que en el tercero sí. El re-descubrimiento de Halbwachs, que en francés su obra ha tenido sucesivas y dispersas ediciones entre 1976 y 1994, tuvo lugar a partir de la década de 1990 (coincidiendo con el bicentenario de la Revolución francesa; mientras que en inglés su obra fue traducida en 1992, en español hubo que esperar hasta el 2004.

⁸ Volveré a ello en el capítulo II.

cosa (Olick, et al., 2011: 10). Como señala Jeffrey Olick, el desafío de los estudios sobre la memoria es encontrar el modo de referirse al proceso social de recordar en el tiempo y a las variedades de prácticas retrospectivas en un modo que no oponga lo individual con lo colectivo; así este autor se refiere a “prácticas de memoria”. En este tipo de estudios en numerosas ocasiones se confunde lo que se entiende por memoria, llevándola así a comprenderla como una cosa o como una herramienta, pero lo cierto es que la memoria es una mediación en sí misma. Así, el término memoria colectiva se ha vuelto “un poderoso símbolo de muchas transiciones sociales y políticas” (Olick, 2007: 17).

Si se vuelve a analizar el contexto de emergencia de la obra de Halbwachs, claramente se podría rastrear las ideas de éste en *Las formas elementales de la vida religiosa* de su maestro Émile Durkheim. Por lo tanto, muchas de las críticas efectuadas al maestro en torno a la tensión entre lo individual y lo colectivo se repiten en la obra del discípulo. En defensa de Halbwachs, se debe señalar que nunca se refirió a la memoria colectiva como una cosa, como una conciencia colectiva por sobre las individuales; si bien rechaza el internalismo subjetivo de su otro maestro, Bergson, este sociólogo remarca que sólo los individuos recuerdan, incluso si se recuerda en forma conjunta. Es la pertenencia grupal la que provee el material para la memoria e impulsar a la persona a recordar eventos especiales; es por ello que de sus tres libros consagrados a la temática, el más sugerente e importante sea el primero, *Los marcos sociales de la memoria*. De este modo, la memoria colectiva en Halbwachs indica dos fenómenos: los marcos sociales para las memorias individuales, y las representaciones colectivas de las conmemoraciones; sin embargo, como ha señalado Olick, el problema es que Halbwachs no presenta un paradigma que identifique la estructura envuelta en cada uno de los fenómenos ni ha llegado a mostrar cómo éstos se relacionan. Es que Halbwachs es, finalmente, un científico del siglo XIX que ve lo individual y lo colectivo como problemas de diferente orden (Olick, 2007: 20). En el resurgir de este concepto, la memoria colectiva ha sido empleada para referirse a los recuerdos individuales, a las conmemoraciones oficiales, a las representaciones colectivas, a los rasgos constitutivos de identidades, y dado que la acción social y la reproducción social ocurren con capacidades y materiales que se transmitieron del pasado, la memoria colectiva se hizo sinónimo del mantenimiento de dicha reproducción.

1.3.1 Sobre los estudios sobre la memoria

Suele afirmarse que el Holocausto “causó” los estudios sobre memoria: “quien dice memoria dice Shoá” (Mueller en Olick, et al., 2011: 29). Es indiscutible que el Holocausto generó una nueva y particular forma de pensar la memoria, la emergencia del boom de la

memoria se encuentra asociado a ello: si se piensan las diversas *olas de memoria* comprobaremos que por lo general media en ella un producto cultural –la miniserie *Holocausto* (*Holocaust*) en la década de 1970, los ecos de *Shoa* de Claude Lanzmann a partir de 1985, y *La lista de Schindler* (*Schindler's list*) de Steven Spielberg desde 1993.

Si bien los horrores del nazismo y los ecos de la Segunda Guerra Mundial repercutieron enormemente en las investigaciones académicas en torno a la memoria, lo cierto es que ya la Primera Guerra Mundial había movilizado este tipo de estudios. El Siglo XX, con su historia de guerras, matanzas y genocidios se caracterizó también por su constante reflexión en torno a los modos de conmemorar y recordar el pasado. De igual forma, los problemas en torno a la Nación, el Estado y los Nacionalismos han sido teorizados en términos mnémicos por investigadores mucho antes que el propio Halbwachs.

Es cierto que los estudios sobre la memoria se encuentran ligados con su momento y época, y es lo que hace, a la vez, que posean una relación compleja con sus objetos de estudio. Por un lado, los propios investigadores sobre la memoria (en forma general) *contribuyeron* al boom de la memoria, somos testigos del amplio uso del término “memoria colectiva” más allá de las discusiones académicas: lo escuchamos en nuestra vida cotidiana, en los medios de comunicación, o lo leemos en las lecturas de divulgación. Por otro lado, los estudios sobre la memoria también comparten algunas de las características del boom, siendo éstos motivados por los mismos intereses que el boom; lo vemos, por ejemplo, en las investigaciones en torno a las transformaciones de las tecnologías de la información o en aquellas sobre las implicancias morales del estudio del Holocausto, por citar algunas. Finalmente, podría afirmarse que los estudios de la memoria son parte del boom mismo; el *giro memorialístico* no habría alcanzado el estatus institucional que ha tenido sin la agitación de los intereses de la “política del arrepentimiento” (Olick, 2007), el miedo a la pérdida de la memoria o la mercantilización de la nostalgia.

Pero en el caso de la memoria, siempre estamos ya “en el meollo de las cosas (...) no sólo porque recordar está en todo momento presupuesto, sino porque la memoria se encuentra siempre trabajando (*always at work*)” (Casey, 1987: ix). Si la memoria está *en todo*, en cada célula de nuestro cuerpo, en todo nuestro organismo ¿en qué se diferencian estos *nuevos* estudios de los anteriores? Podría afirmarse que la nueva característica de los estudios sobre la memoria no reside en que la memoria es meramente omnipresente sino que es situada dentro de marcos sociales, habilitados por la cambiante tecnología de los medios, confrontando con instituciones culturales, y moldeada por circunstancias políticas. Pero los estudios sobre la

memoria no son un campo “aprobemático” o indiscutible, parte de ello se deriva de la profusión con la que el término memoria y memoria colectiva han sido utilizados, a las preguntas que se hacen en torno a ello, a los diversos discursos académicos, a los “populares”, e, incluso, a los retóricos. Los estudios sobre la memoria, entonces, continúan abiertos a una variedad de fenómenos al tiempo que señalan el carácter social de toda recordación o relación con el pasado.

De esto se deriva una de las características de los actuales estudios sobre la memoria: su multidisciplinariedad. A diferencia de sus orígenes, cuando la sociología aún buscaba su especificidad, hoy en día la misma dialoga, y necesita de ese diálogo, con otras disciplinas, como la psicología, la filosofía, las neurociencias o las teorías literarias. De hecho, resulta sugerente encontrar en el importante trabajo de Jeffrey Olick (2007) como conformación de su marco teórico, la noción de diálogo de los análisis discursivos de Mijaíl Bajtín; un trayecto contrario lo encontramos en la obra de Marianne Hirsch (1997), quien proveniente de la teoría literaria emplea libremente conceptos sociológicos. Resulta sugerente señalar, como comentario que luego retomaré, que el diálogo *entre disciplinas* comúnmente se produce entre ciencias sociales o humanas: sociología, filosofía, historia, psicología, etc. Sin embargo, aún existen pruritos y prenociones al momento de recurrir a la neurociencia o a la biología. Muchos investigadores parten de la premisa de la memoria *biológica*, reconociendo que esta es la única comprobada (Candau, 2002; Montesperelli, 2005; Rossi, 2003); sin embargo, pronto abandonan sus postulados o descubrimientos retomando la senda de las ciencias sociales negando así un posible dialogo entre ambas ciencias. La contrapartida que esta falta de diálogo produce, es que son los propios neurocientíficos que, a partir de sus propios descubrimientos, intentan inferir teorías sociales desde la biología. De este modo nos encontramos con la búsqueda del “cerebro terrorista”, el “cerebro del consumidor” o del “cerebro político” (Westen, 2007). Es preciso mencionar, y como adelanto al marco teórico con el que trabajaré, que desde la neurociencia hace tiempo se ha aceptado que la memoria *siempre* es social. Es decir, no hay una memoria pura y exclusivamente individual sino que la *personal* (para distinguirla de la individual) siempre es social: en mi memoria siempre están los otros. Incluso, y confirmando algunos postulados de Lev Vygotsky, neurocientíficos como Gerald Edelman (Edelman y Tononi, 2002) afirman que el tamaño del cerebro, y sus conexiones neuronales, se encuentra en relación con los contextos sociales y de interacción. Es decir, no hay dos cerebros iguales; incluso los de los gemelos, a pesar de compartir condiciones de crianza similares y rasgos biológicos similares, el cerebro de cada uno de ellos será diferente, moldeados a partir de las experiencias e intercambios sociales particulares.

Ahora bien, quizá uno de los debates más intensos dentro de los estudios sobre la memoria fue el relacionado con las diferencias entre historia y memoria. Se han escrito numerosos trabajos al respecto (Feierstein, 2012; Traverso, 2007: 103-120) donde básicamente se plantean y se intentan, una y otra vez, definir las diferencias epistemológicas que hacen a cada disciplina; parte de la disputa se debe a que fue la propia historia la que tuvo que reconfigurar su metodología y objeto de estudio. No es casualidad que estas discusiones hayan surgido con la emergencia y auge de la historia oral como nueva disciplina, un tipo de “hacer la historia” diferente a los cánones habituales (Portelli, 2003; Schwarzstein, 1991) o bien a partir de los trabajos de Hayden White (White, 2001)⁹.

Quizá una de las obras fundamentales tanto en la discusión de estos tópicos y al mismo tiempo como horizonte de estos estudios, haya sido la gran obra de Pierre Nora, *Les lieux de mémoire*. Dirigida por Nora, esta obra colectiva de siete volúmenes, publicados entre 1984 a 1992, funciona también como piedra basal de los estudios sobre la memoria; luego de escribir en 1978 la entrada de “memoria colectiva” para la enciclopedia *La Nouvelle Histoire*, Nora emprendió esta tarea tanto de director de proyecto, compilador y escritor¹⁰, en el horizonte se encontraban las conmemoraciones por el bicentenario de la revolución francesa. Tal como señala Bill Schwarz (2010), el proyecto de este liberal-conservador tiene como fin estudiar la construcción simbólica de la nación francesa; en esa empresa, Nora advierte sobre el fin de la memoria y, como señala su crítico, escribe desde una melancolía modernista en la que la degradación de la memoria es la característica definitiva de la vida moderna. Sin embargo, erige una paradoja tomada a la vez por numerosos estudios posteriores, en los tiempos contemporáneos la memoria ha muerto pero simultáneamente cree que la memoria es omnipresente: la memoria se encuentra constantemente en nuestros labios porque ya no existe más. La memoria “real”, típica de una era pre-moderna, es íntima y espontánea, imbricada en la experiencia vivida, es una memoria libre de mediaciones. En la modernidad, la “memoria real” ha muerto, y en su lugar han emergido instituciones devotas por recuperar lo que se ha perdido. No es mi deseo extenderme en la presentación de las ideas de Nora, sino tan solo situar su obra en el contexto de emergencia de los estudios sobre la memoria. Sin embargo, es preciso señalar una de las marcas, o *creencias*, de muchos estudios: la memoria como “real”, libre de mediaciones. Ya he señalado que la memoria en sí es una mediación, no sólo por su carácter re-constructivo, como luego se verá, sino porque necesita de mediaciones para

⁹ Algunos de los puntos que señala White ya fueron pensados, previamente, por Roland Barthes en su célebre trabajo *El discurso de la historia* (1987).

¹⁰ Algunos de los artículos escritos por Nora fueron publicados en castellano en una compilación editada por Editorial Trilce (Nora, 2008).

sostenerse. Hoy en día, desde diversas disciplinas, se podría afirmar que es casi un absurdo presuponer que en épocas anteriores, ya luego lo veremos con “el problema de la imagen”, la memoria se encontraba “más libre” o real.

Como lo señalara anteriormente, los estudios sobre la memoria no están exentos de críticas (Confino, 2006; Kansteiner, 2006). Algunos señalan que la trasposición de términos y conceptos, como el de trauma, terminan desfavoreciendo las investigaciones, otros marcan las debilidades metodológicas de estos abordajes. Pero también, una gran mayoría de investigadores marcan cierta falencia en el concepto de memoria colectiva. Sugieren que antes de ser explicativo es un concepto práctico (Candau, 2002) y no dice mucho en torno a la construcción de los recuerdos. Asimismo, se hacen extensivas las críticas que se le hicieron a Durkheim en torno a lo colectivo; tal es así, que muchos autores rechazan el segundo término, “colectivo”, acuñando a cambio otros: memoria social (Fentress y Wickham, 2003) o memoria cultural (A. Assmann, 2011; J. Assmann, 2008), por mencionar a algunos. Pero lo cierto es que todas las perspectivas al rechazar dicho término reafirman el primero: memoria. Por un lado, la noción de memoria, ya sea social, cultural o colectiva, se ha convertido en un sinónimo *de pasado* y de *narrativas del pasado*, otorgándole así un carácter particular a la memoria: su forma social. Sin embargo, ya hemos visto que la memoria, desde la neurociencia, es social por definición. Mis recuerdos, y adelantándome a la terminología que emplearé más adelante, y mi acervo de conocimiento se encuentran *siempre* mediados y constituidos por las experiencias de mis contemporáneos y predecesores; por eso, aunque esté recordando en la mayor soledad, siempre estaré, en cierto sentido, junto a mis predecesores y contemporáneos. De este modo, uno de los objetivos que posee esta tesis será la de revisar las diferentes corrientes teóricas en torno a la memoria, llamar a las neurociencias para escuchar qué tienen que decir para llegar así a un tipo de memoria que dé cuenta de su carácter creativo: de que todo recuerdo es también a la vez un acto de imaginación.

Volviendo hacia atrás en el tiempo, resulta sugerente pensar que en el mismo período en que Halbwachs y previamente su maestro Henri Bergson desarrollaban teorías sobre la memoria y la conciencia –sobre todo el segundo–, otros investigadores se acercaron a las mismas problemáticas; Sigmund Freud es uno, Edmund Husserl el otro¹¹. En esa dirección, la fenomenología, movimiento creado por Husserl, en sus indagaciones sobre cómo se dan los objetos a la conciencia, dio cabida también a meditar sobre la memoria, abriendo nuevos horizontes para la indagación tanto de esta temática como también sobre la intersubjetividad.

¹¹ En torno a la relación Husserl-Freud véase el sugerente trabajo de Andrés Miguel Osswald, *Tres sentidos de inconsciente en E. Husserl*, en Revista Espacios n°41

La fenomenología devino movimiento (Spiegelberg, 1965; Waldenfels, 1997), y con ello tuvo discípulos y seguidores. Muchos de ellos investigaron sobre la imagen, sobre la memoria, la percepción y la intersubjetividad (Maurice Merleau-Ponty, Jean-Paul Sartre y Alfred Schutz, por nombrar a algunos). Si bien no es mi objetivo efectuar una búsqueda de las razones, lo cierto es que la fenomenología se ha encontrado casi desplazada, en un lugar casi marginal, en los estudios sobre la memoria. Aunque la presente tesis partirá de algunos fundamentos de la fenomenología, no pretendo realizar una tesis fenomenológica. Aunque el pensamiento de Husserl estará presente, como luego señalaré, será la obra de Schutz la que oriente la propuesta teórica; de este modo, el pensador alemán ingresará al corpus teórico *desde* Schutz. Si como sugiere Burke Thomason (1982: 21-22) Schutz empleó creativamente a Husserl para desarrollar su pensamiento, mi posición, más modesta, efectuará un empleo similar en torno a Schutz.

Como parte del boom de la memoria, los trabajos en torno a ella han llevado a la cosificación de la misma, algunos autores se refieren a la saturación de la memoria (Robin, 2003), otros a la total desconexión entre la memoria y las prácticas quedándose meramente en el campo discursivo (Todorov, 2009). Por mi parte, también considero que muchas de las investigaciones se han detenido en un discurso descriptivo, llevando a la memoria a una fetichización, escindiéndola así de la acción¹². La memoria adquiere de este modo “poderes mágicos”, propiedades sorprendentes, como si esta marchara escindida de todo lo demás, como si el sólo hecho de recordar es de por sí un plan de acción. Como propuesta reflexiva considero que una investigación que desee romper con este obstáculo –porque “la memoria en sí” parecería que se volvió un obstáculo para sí misma– debe tomar una perspectiva teórica que entienda a la memoria como una propiedad más de la conciencia y *no el núcleo* de ella, una teoría que dé cuenta también del conocimiento, de la acción, y que permita hacer ingresar un componente particular de la conciencia: la imaginación. Si Olick (2007: 34) sugirió que los estudios sobre la memoria tienen que permitir abrirse a lo neurológico, a lo cognoscitivo, a lo actitudinal, el trabajo sociológico necesita trabajar espalda con espalda con estas otras disciplinas, dando lugar al diálogo científico; esta tesis, entonces, posee como uno de sus objetivos trazar un posible puente.

1.4 Primer núcleo teórico: Alfred Schutz

¹² No debe pasarse por alto que Henri Bergson (2007) pensó la memoria en relación con la acción. Véase también el capítulo III de Feierstein (2012).

A lo largo de toda su breve y particular obra Alfred Schutz tuvo como objetivo llevar adelante una sociología de la actitud natural, una teoría social que estudiara el mundo de la vida cotidiana. A pesar de haber publicado en vida un solo libro, sus ideas, a lo largo de sus escritos publicados en forma dispersa en diversas revistas, poco se alejaron de su impulso inicial: “las ciencias que aspiran a interpretar y explicar la acción y el pensamiento humanos deben comenzar con una descripción de las estructuras fundamentales de lo precienfítico, la realidad que parece evidente para los hombres que permanecen en la actitud natural, realidad que no es sino el mundo de la vida cotidiana” (Schutz y Luckmann, 2003: 25).

Nacido en 1899, en Viena, Austria, Alfred Schutz estudió Derecho y Ciencias Sociales bajo la dirección de Hans Kelsen, en 1927 comenzó a trabajar como abogado en la *Reitler and Company*, empresa dedicada a la banca internacional, firma con la cual mantendría su vínculo laboral incluso luego de emigrar, a causa del *Anschluss*, en 1938 primero a París y luego a Nueva York. En dicha ciudad, continuó con su labor en la banca y también logró un puesto como profesor en la New School for Social Research. Esta doble faceta, la de abogado/banquero y académico, llevó al propio Edmund Husserl a caracterizar a Schutz como “banquero de día, fenomenólogo de noche” (Thomason, 1982: 16); esta doble faceta quizás es también la causa por la cual su obra sea fragmentada, inacabada (aunque no inconclusa), y en un perpetuo redescubrimiento. En su Viena natal frecuentó el círculo de Ludwig von Mises, y luego de la publicación de su primer libro, se relacionó en persona con Husserl, quien maravillado por su obra lo invitó a ser su secretario personal, tarea que Schutz declinó. Su prematura muerte, en 1959, cuando ya se encontraba en una posición más firme en lo académico, lo sorprendió trabajando en lo que sería su segundo libro. A pesar de ello, sus escritos han influenciado a una gran cantidad de sociólogos (quizá sean Peter Berger y Thomas Luckmann los más conocidos en nuestro país¹³) y filósofos (Paul Ricoeur, por citar un caso, se ha referido a su obra a lo largo de sus escritos). Schutz tuvo un lugar preponderante en la difusión de la fenomenología husserliana, tal es así que fue uno de los fundadores de la *International Phenomenological Society* e integró la dirección de la revista *Philosophy and Phenomenological Research*.

Su obra, dispersa y en ocasiones repetitiva (a causa de su fragmentación), se inicia con *La construcción significativa del mundo social* (*Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt*), publicada durante su vida en 1932. Luego de su muerte, salieron a la luz diversos *Collected*

¹³ Al respecto, tanto la obra escrita en forma conjunta como la individual se encuentra apoyada en la obra de Schutz (P. Berger, 1989, 1999; P. Berger y Luckmann, 1997, 2006; Luckmann, 1996)

Papers, que aún hoy se siguen editando¹⁴, como también sus manuscritos anteriores a 1932, como de su período norteamericano. Asimismo, Thomas Luckmann se encargó de armar y editar lo que hubiera sido su segundo proyecto editorial: *Las estructuras del mundo de la vida* (*Strukturen der Lebenswelt*). El mundo de habla hispana sólo conoce el primer libro, dos de los (hasta hora seis) *Collected Papers* y el primer volumen de su proyecto trunco. Es por eso que podría considerarse a Schutz un autor aún por descubrir, y debido a ello, también, que en numerosas ocasiones su obra es pensada dentro de la tradición de la sociología norteamericana encabezada por Talcott Parsons¹⁵, o criticada por su alto grado de subjetivismo. Sin embargo, como ha demostrado Carlos Belvedere (2011), la teoría schutziana recoge las preguntas fundamentales de la sociología al preguntarse, considerar e indagar, en torno a lo que constituye “lo social”.

Suele *etiquetarse* al pensamiento de Schutz como fenomenológico, como un autor que desarrolló una sociología fenomenológica. Podría decirse que esto es una verdad a medias. Una profunda lectura de sus escritos obliga a repensar ese encasillamiento, expandiendo de este modo su posicionamiento teórico. Si se revisan sus primeros manuscritos, primeros intentos de desarrollo de una obra (Schutz, 1982), nos encontraremos con un Schutz influenciado por el pensador del momento: Henri Bergson. Si bien en ellos ya se vislumbran ciertas preocupaciones que luego desarrollará, el francés será una de las grandes influencias que nunca abandonará: el concepto de *durée* resulta fundamental hasta en sus últimos escritos. Al conocer la obra de Edmund Husserl, Schutz encontrará cabida para responder algunas disputas en la obra de Max Weber. Con ello, *La construcción significativa...* no responde únicamente a *repetir* a Husserl, para adquirir voz propia Schutz tomó *tanto* de Husserl, Weber como Bergson.

Su período norteamericano tuvo dos perspectivas. Por un lado, intentó dar a conocer la obra de Husserl, pero por el otro también aspiró a desarrollar una teoría propia. En ese trayecto Schutz se volvió un “fenomenólogo independiente”: como sugiere Thomason (1982: 21), “toda la obra se caracteriza por un alto grado de independencia intelectual”. En su nuevo hogar, Schutz se embebió de la filosofía norteamericana, pero no tanto para abrir nuevas líneas sino para afirmar sus posturas. De hecho, uno de los primeros artículos que publica en Estados Unidos tiene como fin trazar las convergencias entre el pensamiento de Edmund Husserl y William James (Schutz, 1970a). En su nueva casa Schutz se sintió como un

¹⁴ En octubre de 2012 se publicó el VI volumen.

¹⁵ De hecho, Parsons rechazó toda posibilidad de establecer un diálogo entre ambos sociólogos. Véase Grathoff (1978).

extranjero, no sólo porque se encontraba en una geografía diferente sino también porque tuvo que *adaptar* su teoría a un nuevo idioma¹⁶. En ese sentido, resulta sugerente la correspondencia entre Schutz y otros connacionales como Aron Gurwitsch o Eric Voegelin, también exiliados en los Estados Unidos, donde además de trabar una duradera amistad la reciprocidad epistolar les permitió un intercambio filosófico (Grathoff, 1989; G. Wagner y Weiss, 2011).

Es preciso señalar, sin embargo, que Schutz no se impregnó de *toda* la filosofía norteamericana. Si bien ansiaba participar en los debates de la época, su elección teórica tuvo también una decisión epistemológica: validar su pensamiento a partir de la *tradición* norteamericana, la fenomenología era vista como una “secta” y para que ésta fuera aceptada su pensamiento se debía sintonizar con la herencia local. Esta decisión no significó abandonar a Husserl, a Bergson, a Max Scheler o a Georg Simmel; en este tendido de puentes teóricos, en los textos norteamericanos encontramos múltiples referencias a Charles Cooley, Alfred North Whitehead, o George Santayana, por mencionar a algunos. Sin embargo, será con algunos autores en particular con quienes adapte mejor su propia teoría: William James, George H. Mead y John Dewey. En diversas medidas, y junto a C. S. Peirce, estos tres pensadores se caracterizan por ser los fundadores del pragmatismo. No es casual, el libro publicado por Schutz en Austria *ya era*, en cierto sentido, pragmático; a partir del exilio, Schutz se dedicó a conciliar dos filosofías de diferentes latitudes, y en apariencia disímiles, con el objetivo de alcanzar su propia voz.

A partir de este recorrido teórico, con las particularidades ya mencionadas y con las elaboraciones propias de cada autor, Schutz desarrolló una postura teórica que denominaré *pragmática-fenomenológica*. Con las lecturas efectuadas por el austríaco, y desde esa misma libertad con la que trabajó la fenomenología y concilió al pragmatismo, llevaré adelante mi marco teórico para la presente tesis. La actitud pragmática resulta fundamental para el estudio del mundo de la vida cotidiana, esta idea, ya planteada de alguna forma en *La construcción significativa...* cobró mayor impulso a partir del encuentro con los pragmatistas norteamericanos, sobre todo con Dewey. Lógicamente, al igual que hizo con Husserl, Schutz tomó de dicha corriente aquello que le permitiera confirmar sus posturas. De este modo, la postura pragmática es característica de las personas que participan de una forma práctica con sus entornos naturales y culturales, como también con otras personas. Esta postura no se centra en justificaciones teóricas o “verdades”, más bien, se refiere al pensamiento que guía a

¹⁶ Para una mejor lectura biográfica véase Barber (2004) y H. Wagner (1983a).

las personas en los asuntos cotidianos: un tipo de pensamiento orientado a resultados prácticos, la pregunta es si las cosas, los procedimientos, y acciones de *trabajo* funcionan de acuerdo al plan de acción; en la actitud natural, campo de la instancia pragmática, se actúa en forma aproblemática (H. Wagner, 1983b: 103). En ese sentido, podría pensarse que en nuestra cotidianeidad la relación entre imagen y memoria emerge de este modo, actuamos con las imágenes en forma práctica, sin cuestionarla, orientando planes y acciones en forma aproblemática.

La riqueza de la teoría de Schutz, y de las razones por las cuales lo tomo como orientador de mi marco teórico cobra relevancia desde este lugar. Sus escritos lejos están de haber sido una mera aplicación de las ideas husserlianas a la sociología sino la búsqueda de una teoría propia. De este modo, se podrían decir que los conceptos fundamentales por los que transita Schutz, además de los ya mencionados, se relacionan con el sentido –cómo se crea, se mantiene y se transmite–, el tiempo –además de la influencia bergsoniana y husserliana en torno al tema, el tiempo también estructura los mundos sociales–, la significatividad –la relevancia y las motivaciones para nuestras acciones–, y la intersubjetividad –a pesar de analizar al *ego*, para nada nos encontramos en una teoría subjetivista, en Schutz el sujeto es al mismo tiempo intersubjetividad. Podría decirse que estos conceptos, sentido, tiempo, significatividad, e intersubjetividad, son también fundamentales para el estudio de la memoria desde una perspectiva sociológica. Si bien Schutz no es un pensador de la memoria¹⁷, sus aportes y problematizaciones en torno a estos temas han quedado relegados en las reflexiones en torno a las relaciones con el pasado.

Pero aún hay más aportes que Schutz puede efectuar, podría decirse que este autor también es un sociólogo de la experiencia. Como Luckmann (1996) sugiere, en Schutz también subyace una teoría de la acción y es la que le permite, como afirma Rodman Webb (1978), recuperar a la experiencia como tema de reflexión sociológica. No es para menos, en su propuesta teórica Schutz afirma que:

puesto que el mundo social, en todas sus facetas, es un cosmos muy complicado de actividades humanas, siempre podemos volver al “hombre olvidado” de las ciencias sociales, al actor del mundo social cuyas acciones y sentimientos están en la base de todo el sistema. Procuramos, entonces, comprenderlo en sus acciones y sus sentimientos, y comprender el estado de ánimo que lo indujo a adoptar actitudes específicas hacia su ambiente social (Schutz, 2003b: 20).

¹⁷ Schutz conocía y leyó los artículos de Halbwachs en torno a la memoria colectiva y se mostró crítico al respecto. Si bien no desarrolló sus reparos al respecto, sí lo hizo a partir del escrito sobre la memoria colectiva de los músicos (Schutz, 2003b: 153 y ss.). Volveré sobre ello en el capítulo II.

Si la fenomenología husserliana se propuso “volver a las cosas mismas”, Schutz volvió “al hombre mismo”, al sujeto en “actitud natural” (*natural attitude*). Es en esa vuelta, donde el sujeto es, al mismo tiempo, intersubjetivo, donde encuentro otro de sus conceptos fundamentales: el acervo de conocimiento (*stock of knowledge/wissensvorrat*). Idea fundamental para interpretar el mundo, todos heredamos, adoptamos, transformamos y transmitimos recetas para actuar en el mundo. Dado que el acervo de conocimiento se transmite en forma dinámica entre predecesores y contemporáneos, este se caracteriza por su historicidad y por su practicidad. De este modo, el acervo de conocimiento no se coloca como una sumatoria de conocimientos, como un saber especial, sino como aquello que nos permite actuar en el mundo de la vida. El acervo de conocimiento se encuentra asociado también a la acción, y a su interior, encontramos a la imaginación, la memoria, y la orientación interpretativa de nuestras percepciones. Esta noción schutziana daría un paso más allá en la relación con el pasado, ya que la memoria se encuentra así integrada a otras funciones de la conciencia, una situación sin privilegios, ornamentos, o retórica, sino en funcionamiento y colaborando con la acción.

De este modo, a pesar de carácter fragmentario, particular, de la obra de Alfred Schutz, la misma se presenta como un lugar válido, potable, y poco transitado para el estudio de nuestras relaciones con el pasado; con, ello no pretendo llevar adelante una tesis *sobre Schutz* sino *con Schutz*. Por otro lado, como se verá a continuación, su teoría actuará como *punto* para establecer diálogos con otras disciplinas.

1.5 Segundo núcleo teórico: diálogo multidisciplinario

“Siempre constituye un acontecimiento notable en la evolución del pensamiento científico el que ciertas ideas esenciales desarrolladas en un campo sean corroboradas por los resultados de la investigación en otra disciplina” afirmaba Schutz. Incluso, acercándose a la propuesta aquí pretendida, escribió, al referirse a los trastornos del lenguaje y la obra de Kurt Goldstein, que los estudios neurológicos presentan un “enorme interés para el especialista en ciencias sociales” (Schutz, 2003a: 239). Centrada en la filosofía y la sociología, la obra de Schutz se muestra receptiva y abierta a dialogar con otras disciplinas, de hecho sus escritos toman nociones de la lingüística, la antropología y la psicología, entre tantas otras; por lo tanto, y siguiendo los postulados del austríaco, para comprender qué es la memoria no resulta una “herejía” establecer puentes con las neurociencias o la psicología de la memoria, lo importante radica en conocer que la dirección final a seguir será en pos de un análisis sociológico de la misma y no uno biológico o psicológico.

Escuchar a otras disciplinas resulta fundamental para comprender la propia indagación sociológica. Partir del sustrato material de la memoria (Feierstein, 2012) permite, justamente, comprender los fundamentos de la memoria para luego poder pensar los procesos sociales. Sería un error considerar que la neurociencia sólo se preocupa por lo biológico; desde ya que dirige su mirada hacia ello, pero, como lo demuestran algunos investigadores, escuchando a colegas de otras disciplinas –escucha que no siempre es retroalimentada–, pueden ampliar sus propios campos de investigación. Ya me referí a que Gerald Edelman reconoce que el “cerebro es social”: la memoria *funciona* en forma individual, pero es eminentemente social. Resulta sugerente encontrar que desde la biología la distinción sociológica de memoria individual/memoria colectiva puede ser rechazada, ya que toda memoria es, *a la vez*, individual y social. Este rechazo no debe colocar en primacía a la mirada biológica sino que neurocientíficos, como el mencionado Edelman, Jean-Pierre Changeux o Eric Kandel han tenido en consideración a las ciencias sociales para sus investigaciones. En ese sentido resultan notables los diálogos entre Changeux y Paul Ricoeur (Changeux y Ricoeur, 2001) en los cuales el primero abre su disciplina al segundo, mientras que Ricoeur, en ciertas ocasiones, delimita con firmeza su campo, imposibilitando la entrada a Changeux. Es más, huelga mencionar que en la monumental *La memoria, la historia, el olvido*, publicada luego de los diálogos mencionados, Ricoeur, en su recorrido por los diversos enfoques sobre la memoria, no repara ni en éstos ni en el sustrato material de la memoria. Como plantea Antonio Damasio, el gran error de la filosofía, y que partió en dos a casi todas las disciplinas, fue separar el cuerpo de la mente. La tesis que este investigador presenta en *El error de Descartes* (Damasio, 1996), elaborada también por Changeux (Changeux, 1985) y otros investigadores, sostiene que la separación entre cuerpo y mente fue un grave error. Experto en neurofisiología, Damasio critica el principio de que pensar es igual al ser, en su trabajo sugiere que primero es el ser y posteriormente el pensar ya que creer que las operaciones más refinadas de la mente están separadas de la estructura y del funcionamiento del organismo biológico es un error, ya que cerebro y cuerpo constituyen un organismo indisoluble.

Este diálogo multidisciplinario se fundará a partir de la indagación sobre la memoria. La primera pregunta que efectúo se concentra en ¿qué se entiende por memoria? O, mejor dicho, ¿qué es la memoria? Para ello, me centraré en la obra de los neurocientíficos ya mencionados (Edelman y Changeux, sobre todo) como también de psicólogos de la memoria, como Daniel Schacter o el trabajo pionero de F. C. Bartlett. Escuchar las conclusiones de sus trabajos permite abrir nuevas indagaciones en las ciencias sociales. No estaría de más señalar que uno de los conceptos centrales en la obra de Edelman, el “presente recordado”

(*remembered present*), lo toma a partir de la noción de “presente especioso” (*specious present*) desarrollado por William James y George. H. Mead¹⁸. Por lo tanto, se podría afirmar que existen ciertos puntos de encuentro entre la obra de Edelman y la de Schutz. El diálogo propuesto, no será, entonces, un diálogo entre sordos.

Por otro lado sería un exagerado error afirmar que en esta tesis me propongo un diálogo original o inexplorado. Si se repara en la sociología cognitiva, desplegada por el sociólogo norteamericano de origen israelí Eviatar Zerubavel, veremos ciertos puntos coincidentes. Este investigador, discípulo de Erving Goffman¹⁹, retoma algunos postulados de las ciencias de la mente. En esa dirección, su trabajo (Zerubavel, 1997) intenta conciliar los dos niveles de las ciencias cognitivas: lo individual y lo universal. Para tal fin rechaza la figura romántica del “pensador solitario”, cuyos pensamientos son productos de una experiencia única, como también la propuesta de la psicología cognitiva que gira en torno a la búsqueda de fundamentos universales de la cognición humana; como resultante traza nuevos ámbitos para el estudio social de la mente. Lo sugerente es que la obra de Alfred Schutz ocupa un lugar de cierta importancia en sus desarrollos intelectuales; de este modo, esta tesis bien podría ser pensada, también, en el marco de la sociología cognitiva. Otro autor que ha sido recuperado a partir del nuevo giro cognoscitivo es Lev Vygotsky. Trabajado por el propio Zerubavel, –Schutz también lo frecuentó– será a partir del ruso donde trabajaré la otra línea teórica: la imaginación.

1.5.1 *La imaginación*

Esta tesis posee tres palabras-concepto en su título, una de ellas es imaginación. A lo largo de las diversas lecturas e investigaciones llevadas adelante para este trabajo sobrevenía en forma constante la pregunta en torno a cómo recordar lo no vivido. Los trabajos neurocientíficos y la fenomenología husserliana me permitieron ingresar a un nuevo campo, el de la imaginación. Al comprender que todo recuerdo es también un acto de imaginación, ésta cobró un nuevo impulso.

En los trabajos que se encuadran dentro de los estudios sobre la memoria, en numerosas ocasiones encontramos afirmaciones como la siguiente: “la memoria es un acto del presente, pues el pasado no es algo dado. La otra parte es ficción, imaginación, racionalización” (Lechner y Güell, 2006: 18). En esta cita se esconden cuestiones capitales, la

¹⁸ Al respecto véase Mead (2002), trabajo citado en numerosas oportunidades por Schutz. Existe traducción al castellano.

¹⁹ De más está decir que la sociología de Goffman también resulta sugerente para estudiar las relaciones con el pasado a partir de su trabajo sobre los marcos de la experiencia. Véase Goffman (2006).

memoria como reconstrucción y la imaginación ayudando a la memoria; pero también, marginando a la imaginación como acto de ficción, como si la memoria, en su reconstrucción, fuera “verdadera”. De este modo, esta cita se hace extensiva hacia otros trabajos: en los estudios sobre la memoria la imaginación es reconocida pero marginada, relegada a un segundo lugar como un lugar de *pura* ficción.

Como han demostrado algunos trabajos neurocientífico, la memoria necesita de la imaginación porque el recuerdo es un acto creativo. Es decir, la imaginación no complementa a la memoria sino que trabaja *junto* a ella, a la par. La imaginación, como la memoria, posee la capacidad de hacer presente lo ausente, y, como lo señala la fenomenología, la imaginación posee la misma característica que la memoria: intenciona objetos a la conciencia.

La imaginación ha sido trabajada por autores como Cornelius Castoriadis o Charles Wright Mills, por citar algunos, sin embargo ha tenido un lugar relegado, pensada quizá como lugar de pura especulación y pura “mentira”. A lo largo de los tiempos, la imaginación ha tenido altibajos, admirada y odiada, criticada y alabada, la posmodernidad ha vuelto a ponerla en tela de juicio. Aquí recuperaré las sugerentes investigaciones de Richard Kearney (1988, 1998), Eva T. H. Brann (1991), Paul Ricoeur (2006b), Lev Vygotski (2009b) y Jaime Kogan (1986). En esta investigación la imaginación se alejará del lugar de la “ficción”, entiendo que la imaginación adquiere una función de suma importancia en la conducta y en el desarrollo humano, convirtiéndose en medio de ampliar la experiencia del hombre que, al ser capaz de imaginar lo que no ha visto, al poder concebir basándose en relatos y descripciones ajenas lo que no experimentó personal y directamente, no está encerrado en el estrecho círculo de su propia experiencia, sino que puede alejarse de sus límites asimilando, con ayuda de la imaginación, experiencias históricas o sociales ajenas. En esta forma, la imaginación también constituye una condición absolutamente necesaria para casi toda función del cerebro humano.

La imaginación es la que nos permite dar cuenta de las “comunidades imaginadas” o de las “invenciones de las tradiciones”. Seguidor de Benedict Anderson, Arjun Appadurai, por ejemplo, reparó en el “trabajo de la imaginación” en nuestra época (Appadurai, 2001: 20). Para el antropólogo indio en las últimas décadas hubo un giro que se apoya en los cambios tecnológicos ocurridos a lo largo del último siglo, a partir del cual la imaginación también pasó a ser un hecho social y colectivo; estos cambios, a su vez, son la base de la pluralidad de los mundos imaginados. Al mismo tiempo, la imaginación se desprendió del espacio expresivo propio del arte, el mito y el ritual, y pasó a formar parte del trabajo mental cotidiano de la gente común y corriente: es decir, ha penetrado la lógica de la vida cotidiana

de la que había sido exitosamente desterrada. Appadurai se refiere así a una comunidad de sentimiento en un grupo que empieza a sentir e imaginar cosas en forma conjunta, como grupo, siguiendo el razonamiento del indio, con Schutz podríamos decir que la imaginación es la que también posibilita una relación social con “orientación Nosotros”.

Si pensamos la relación entre imagen y memoria, la imaginación no debe quedar marginada, ya que la imaginación es la capacidad que tiene la mente humana para representar en el pensamiento las imágenes de cosas, hechos reales o ideales. A través de la percepción tomamos conciencia del mundo que nos rodea, pero además de esto, tenemos también la capacidad de volver nuevamente a representar en nuestro pensamiento estas vivencias, aunque ya no tengamos ante nosotros el objeto o escena percibidos. Para ello, la imaginación y la memoria trabajan en forma conjunta. Lo sugerente de esta capacidad mental es su aspecto creativo ya que puede combinar percepciones, vivencias, conceptos y pensamientos.

Desde ya que al adoptar un marco teórico en particular quedarán excluidos otros tantos autores. Sigmund Freud es uno de ellos. Lógicamente su obra es absolutamente pertinente para este caso, y, de hecho, el cine de Atom Egoyan fue estudiado desde esa óptica. Pero, dado que ya fue transitado por esa vía, mi propuesta formula un recorrido diferente. Schutz conoció la obra de Freud, de hecho fueron “vecinos” en la Viena pre-*Anschluss*; sin embargo, en ese clima, ni Husserl ni Freud intercambiaron pareceres cuando ambos, al mismo tiempo, se encontraban pensando una teoría de la conciencia. Schutz se refirió a los escritos de Freud para pensar el ámbito del sueño dentro de su idea de “realidades múltiples”, pero lo cierto que ni la rechazó ni la adoptó, cada uno transitó por caminos teóricos diferentes. Es por eso, y por lo argumentado previamente, que esta tesis tendrá más afinidad teórica con la psicología cognitiva que con el psicoanálisis freudiano. De hecho, es sugerente encontrar en la *Psicología del arte* (2008) de Lev Vygotsky sugerentes críticas a los análisis psicoanalíticos para el arte del propio Freud y de Otto Rank. Tomo como ejemplo un pasaje, en el cual Vygotsky sugiere que los problemas de la represión e inhibición están supeditados al entorno social en el que deben vivir “el poeta o el lector”: “de este modo el psicoanálisis deja sin explicar los motivos de la evolución histórica del arte y los cambios de sus funciones sociales: el arte habría permanecido constante desde su origen y habría servido como expresión de los más antiguos y conservadores instintos (...) a diferencia de los sueños y de los síntomas, las obras de arte son sociales y están socialmente condicionadas” (2008: 109).

1.6 *La pragmática de la imagen*

Si ya me referí a la memoria y a la imaginación, quisiera a continuación referirme al tercer elemento del título (y del problema) de la tesis. Referirse a la memoria y la imaginación puede hacerse desde diferentes enfoques, perspectivas y temas; como ya fuera señalado, por mi parte me detendré en la relación entre éstas y la imagen.

Esta relación también ha sufrido sus altibajos y sospechas teóricas, pero lo cierto es que tampoco resulta una novedad. En ese sentido, resulta sugerente el trabajo de Moshe Halbertal y Avishai Margalit (2003) en torno a la “guerra” por las imágenes en las historias bíblicas como también las propuestas de Aby Warburg, por citar dos casos. Sin embargo, en los últimos años, dentro de la gran cantidad de “giros” en las ciencias sociales, se ha producido también lo que se denomina el “giro pictórico” (Mitchell, 2009), dando lugar así a la emergencia de los “estudios visuales” y la “cultura visual”. Esto llevó también a reconfigurar el lugar de la imagen dentro de las otras ciencias sociales, volviéndose un lugar válido, fundamentado y con voz propia para el análisis de lo social. Si, como señalaba antes, la historia tuvo que “abrirse” con el advenimiento de la historia oral, lo mismo le sucedió cuando, por ejemplo, el cine histórico fue tomado en forma sistemática como forma de estudio del pasado (Rosenstone, 2006). Si bien fue nuevamente el Holocausto el tema que llevó a reconfigurar la relación visual con el pasado, esto no significó la llegada de una problemática novedosa. La relación entre imágenes y pasado se remonta a épocas pretéritas, podría decirse que incluso funda, antropológicamente, al hombre como ser social y cultural.

No me propongo hacer una historia de las imágenes sino centrarme en una problemática y tipo de imagen en particular: nuestra contemporaneidad, como corte temporal/histórico, y la imagen material. Como luego se verá, el concepto de imagen resulta polivalente, posee múltiples definiciones según la ciencia que la tome; es por eso que por cuestiones de orden metodológico tomaré a la imagen en su materialidad: la fotografía, el cine y el video; eso no significa, por otro lado, que no tendré en cuenta las demás consideraciones. Nuevamente me valdré de algunas de las definiciones postuladas por la fenomenología, pero no serán las únicas. Mi intención, lógicamente, reside en pensar la imagen desde su uso social, relego así el lugar de la estética y del arte para posicionarme en torno a la preguntas ¿qué hacemos con las imágenes? y ¿cómo intervienen en nuestra relación con el pasado? Las imágenes serán un tipo de objetos particulares y será esa la dirección que tomaré; para tal fin, haré un doble camino: para pensar la relación con el pasado, se deberá pensar también la relación visual que establecemos entre nuestros contemporáneos. Las imágenes conforman

una relación simbólica particular y eso lo que me interesa indagar: nuestras relaciones visuales.

Las imágenes son apropiadas y, sedimentados sus sentidos, se vuelven así aporismáticas; sin embargo, como ya lo señalara, al enfocar el tema desde otro punto de vista esto se vuelve problemática y ya no se trata, únicamente, de la polisemia de la imagen sino de un modo de relacionarse con el mundo. En cierto sentido aplicaré el método fenomenológico, colocar entre paréntesis nuestros juicios, pero no con el fin de alcanzar la reducción fenomenológica; podría decirse entonces que estaré más cercano a la *epoché* de la actitud natural de Schutz que la de Husserl. A pesar de la gran cantidad de libros e investigaciones en torno a la imagen y la memoria, muy poco se sabe en torno a ellas. Muchos resultan sugerentes trabajos descriptivos ya sean de las imágenes o de los usos públicos que de ellas se hacen (da Silva Catela, et al., 2010; Feld y Stities Mor, 2009; Jelin y Longoni, 2005), pero lo cierto es que, como señala Barbie Zelizer, “todavía no entendemos completamente cómo las imágenes nos ayudan a recordar, sobre todo en circunstancias que no tuvimos la experiencia personal” (1998: 2). Esta perspectiva, entonces, permite dar cabida a preguntarnos por el lugar de la imaginación, desacralizando así a la memoria como la única función mental que posibilite la relación con el pasado.

Se podría decir que la relación visual con el pasado resulta una línea muy fina. Como ha señalado Ernst Gombrich (1994: 16), la imagen es un ayuda memoria en cuanto código y esquema interpretativo. De este modo, se podría decir que sin conocimiento no hay memoria, pero tampoco interpretación, la imagen se vuelve así un objeto vacío. Suele decirse que una imagen vale más que mil palabras, pero sólo si miramos la imagen y sabemos o pensamos las mil palabras (Saroyan en Zelizer, 1998: 5). Las imágenes, entonces, se encuentran íntimamente imbricadas con las palabras: las imágenes, su sentido, se conforma y transmite en y con el acervo social de conocimiento²⁰.

Para el análisis de las imágenes agregaré una posición teórica epistemológica. Philippe Dubois (1986, 2008), que se detuvo a estudiar la fotografía, desarrolló algunas posturas a partir de C. S. Peirce, estableciendo así la pragmática de la imagen fotográfica. Es decir, en torno a su sentido no hay nada en ella que lo asegure, que lo determine y lo mantenga a lo largo del tiempo: el sentido de la fotografía es su propia pragmática. Al tomar a Dubois no significa que elabore un abordaje semiótico, Schutz también ha estudiado la comunicación

²⁰ Aquí habría un importante punto de encuentro con la memoria cultural pensada por los Assmann (A. Assmann, 2011; J. Assmann, 2008).

sígnica y es desde allí donde se reconcilia con la propuesta de Dubois. Dentro de esa lógica, se podría pensar a las imágenes materiales como mediaciones sígnicas del Otro. Por cuestiones operativas-teóricas concentraré bajo la “pragmática de la imagen” a todas las que aquí trabajaré, extenderé los postulados de Dubois de las fotografías hacia todas las imágenes. Eso no significa que desconozca las diversas teorías cinematográficas²¹ que han abordado dicha problemática (Andrew, 1997; Stam, 2000; Stam, et al., 1999); de hecho, la “cuestión del sentido” ha sido tema recurrente en las discusiones teóricas en dichas perspectivas. Sin embargo, dado que mi deseo es efectuar un análisis sociológico de las imágenes, me concentraré no tanto en su contenido o sus formas específicas sino en torno a los usos que de ellas se hacen. En ese sentido, antes que pensar la imagen, me detendré en el “lugar del espectador”, en sus aportes (Aumont, 1992; Gombrich, 1994, 2002) como modo de amalgamar las diferentes posiciones teóricas en torno a la imagen.

1.7 Estudio de caso: Atom Egoyan

Seleccionar un corpus de imágenes para su estudio resulta una dificultosa elección. Dado que mi objetivo recae en estudiar diferentes tipos de imágenes, la tesis debe recorrer una multiplicidad que a la vez posea cierta unidad ya que la selección debe también permitir el análisis de la imagen en nuestra época. Por otro lado, no deseaba repetir la temática de mi tesis de maestría o recurrir a imágenes que problematicen el pasado reciente: mi objetivo es pensar las relaciones visuales con el pasado en forma general y amplia, incluyendo una temática como el genocidio.

En esa dirección elegí como estudio de caso la obra fílmica del cineasta canadiense de origen armenio Atom Egoyan. Su cine se caracteriza por tomar a la imagen, con sus diversos dispositivos y formatos, como tema central, colocando, en cierto sentido, a la representación como problemática. Al mismo tiempo, su obra aborda los temas que aquí me interesan, como la memoria y las relaciones visuales, y yendo más allá, se podría decir que sus películas no ofrecen respuestas claras sino que exigen ser problematizadas desde diferentes enfoques. Por lo tanto, su obra emerge como un rico lugar analítico donde volver mis preocupaciones e intereses teóricos.

De su extensa filmografía elegiré una serie de largometrajes que conformarán mi corpus con el fin de estudiar problemas particulares. Cada película, o grupo de películas, me permitirán detenerme en temáticas precisas: el álbum familiar, las imágenes privadas y las

²¹ De hecho, resulta sugerente encontrar en la primer teoría cinematográfica, la de Hugo Münsterberg, publicada en 1916, un apartado dedicado a la memoria y a la imaginación. Véase (Münsterberg, 2005).

públicas, la significatividad visual, la fotografía, la identidad, y la representación del genocidio armenio. De la unión entre problema y película dará como resultante la organización de los capítulos.

1.8 Los capítulos

La tesis se dividirá en dos partes. En la primera, me dedicaré a presentar el marco, los problemas, y a discutir en forma teórica los temas que aquí se concentran. El capítulo II se referirá a la memoria, la imaginación y las relaciones sociales, allí me detendré a presentar los elementos que tomaré de la obra de Alfred Schutz e indagaré en las diversas corrientes que pensaron la imaginación. El capítulo III versará en torno a la imagen, revisaré las principales posturas teóricas y traeré la propuesta con la que analizaré los films de Atom Egoyan; asimismo, discutiré la relación entre imagen y memoria como también la noción de pragmática de la imagen.

La segunda parte se iniciará con el capítulo IV. En él presentaré a Egoyan, las características de su obra y fundamentaré su elección como estudio de caso. El capítulo V tomará a *Next of Kin*, primer largometraje de Atom Egoyan, a fin de reparar en el álbum familiar y la figura del extranjero. El capítulo VI toma dos obras, *Family Viewing* y *Speaking parts*, para analizar el lugar del video en la vida familiar, los recuerdos visuales infantiles, y la transición entre las imágenes familiares y privadas hacia el ámbito público. Para llevar adelante el análisis tomaré uno de los conceptos fundamentales en Schutz: la significatividad. El capítulo VII también tomará dos películas, *The Adjuster* y *Calendar*; este par posee la particularidad de tener a la fotografía como centro dramático. Para llevar adelante el análisis de éstas, tomaré la noción de presentación como forma de relación sýgnica y otorgamiento de sentido. El capítulo VIII tomará una película menor de Egoyan, *Krapp's last tape*. Basada en la obra de teatro de Samuel Beckett, este título me permitirá reparar en las “metáforas de la memoria”, por medio de ellas también se alcanzará a pensar las limitaciones y posibilidades de la memoria y el lugar de la imaginación. El capítulo IX revisará *Adoration*, la última película con el “sello” Egoyan, en ella trabajaré las relaciones sociales en la era de la realidad virtual apoyándome en el concepto de múltiples realidades de Schutz; asimismo esto será complementado desde la idea de identidad narrativa de Paul Ricoeur. Finalmente, el capítulo X tendrá como objeto a *Ararat*, quizá la película más conocida de Egoyan. Este film aborda el tema del genocidio armenio, su transmisión y el problema de las generaciones, pero al ser una película *egoyana* tampoco deja de lado la cuestión de la imagen. *Ararat* se caracteriza por ser

una película dentro de una película, por lo tanto ella también aborda a la representación y los *pactos* de creación de sentido público.

Podría decirse que Egoyan emplea a sus personajes para plantear problemas y discusiones, y en esa dirección los interrogantes quedan abiertos, no ofrece soluciones claras ni únicas. Las acciones y las relaciones con las imágenes por partes de sus personajes son su lugar de reflexión, y por mi parte también lo será. La pregunta central en el análisis girará en torno a ello: ¿qué hacen los personajes con las imágenes? Será importante reparar en cómo inician los personajes el relato y cómo terminan, qué transformaciones atraviesan a lo largo del film.

CAPÍTULO II

MEMORIA, IMAGINACIÓN Y RELACIONES SOCIALES

*¿No podemos decir entonces que la imaginación misma
tiene un papel constitutivo en cuanto a ayudarnos
a repensar la naturaleza de nuestra vida social?*

Paul Ricoeur²²

2. Presentación

La memoria ha sido objeto de estudio desde la Grecia clásica. Como ha señalado Paul Ricoeur (2003: 150), las grandes corrientes del pensamiento filosófico han teorizado acerca de ella: desde Aristóteles y Platón, hasta Bergson y Husserl, pasando por Hume y Descartes.

Aunque desde las últimas décadas del siglo pasado y principio del actual asistimos a lo que autores como Andreas Huyssen (2001) han denominado el “boom de la memoria”, lo cierto es que ésta ha sido objeto de análisis durante todo el siglo XX desde diversas disciplinas: la psicología, la neurociencia y la sociología, entre otras.

Pero que exista una “explosión”, que la memoria se encuentre más expuesta en la vida cotidiana no significa, necesariamente, que comprendamos en profundidad qué es o cómo funciona. La memoria se ha vuelto sinónimo de pasado, como fuente fidedigna del pasado, como verdad. Con sólo “recordar” parecería que pudiéramos acceder en forma prístina a lo pretérito, o que ésta pudiera curar los males sociales para que no se repitan en el futuro. De esta forma, referirse a la memoria sería sinónimo del pasado reciente, asociado a autoritarismos, dictaduras, genocidios, patrimonio o voces excluidas de las historiografías oficiales. Cargada muchas veces de un peso ético –“el deber de recordar”–, el término “memoria” se ha vuelto polivalente, dotado de “virtudes mágicas y un aura de espíritu humano ausente de las cuentas de la historia” (Rousso, 2002: 2). La referencia a “la memoria” –ya sea de un grupo o de forma genérica– puede conllevar a la cosificación y mistificación de lo que se trae al presente; parecería así que ésta no sólo se ha objetivado sino que puede poseer vida propia: la memoria “hace esto”, “genera lo otro”, etc. Al colocarla como un valor a ser ponderado, la memoria se encamina a obtener la forma de una mercancía, pasa a ser un objeto, una pieza de museo, una cosa; se la detiene, se la congela, se la “des-temporiza”, se la eterniza; se vuelve fetiche, poderosa, mágica. Ante ello, la pregunta que surge es si la

²² En *Ideología y Utopía* (2006a: 58)

memoria puede realizar todo eso, de qué es capaz y cuáles son sus límites. ¿Cómo musealizar –detener– la memoria, cuando ésta es algo vivo, en constante movimiento y cambio?

En la actualidad, algunos de los autores que la estudiaron desde una perspectiva filosófica o cultural, argumentan que es momento de pensar en el olvido. Tzvetan Todorov (2009), Paul Connerton (2009) y el propio Huyssen (2010) se han dedicado a pensar el “opuesto” de la memoria. Una tarea similar había encarado años antes Harald Weinrich cuando se propuso escribir el “libro contrario” al de Frances Yates. Si ella había estudiado “el arte de la memoria” (Yates, 2005), Weinrich intentó pensar un arte del olvido en su obra *Leteo* (1999). Ya años antes un grupo de investigadores habían publicado sus pareceres en la obra colectiva *Usos del olvido* (Yerushalmi, et al., 1989).

Si bien el llamado a la memoria para conocer y advertir las consecuencias de regímenes autoritarios y genocidas resulta próspero, no es mi intención posicionarme en contra de estos discursos. Tampoco deseo ubicarme en contra de una tradición sociológica que ha seguido las líneas teóricas comenzadas por Maurice Halbwachs y otros autores.

Régine Robin (2003) advirtió sobre la “saturación de la memoria” y es a partir de allí donde me interesa indagar el tema. Nos referimos a la memoria como objeto pero no vemos las implicaciones que ésta conlleva, no preguntamos quién es el sujeto enunciator del “yo recuerdo” sino que se da por sentada que un grupo social posee memoria. Al respecto, Joël Candau (2002: 67-68) señala que la noción de memoria colectiva es difusa pero práctica, resultando más expresiva que explicativa; y Susan Sontag (2003: 100), que la noción de memoria colectiva no se remite a los recuerdos sino a una declaración: “que *esto* es importante y que ésta es la historia de lo ocurrido”.

En discusiones similares se han referido por lo general al segundo término pero no el primero (J. Assmann, 2008). La memoria se da por sentada. Pero ¿qué es la memoria? ¿Cómo trabaja? ¿Cómo se crean los recuerdos? ¿Con la voluntad de “recordar” alcanza?

Este capítulo posee varios objetivos que se encuentran relacionados entre sí. Ante todo, me interesa volver a la noción de memoria. Teniendo en cuenta que mi interés final radica en estudiar la relación entre imagen y memoria en nuestro tiempo, no haré una historia de la memoria sino que me referiré a pensadores del siglo XX y contemporáneos.

En ese trayecto, mi lugar de reflexión estará en la persona, pero no para pensar en la memoria aislada de todo, como pura función orgánica, sino para permitirme una oscilación entre el individuo (partiendo aquí que la memoria nunca es *totalmente* individual), y en una

relación social. Antes de pensar en el grupo o en un colectivo, me detendré en la persona *dentro* de un grupo o colectivo; es decir, en línea con Schutz, la subjetividad intersubjetiva.

La elección de todo marco y perspectivas teóricas lleva a dejar de lado otras tantas. Mi indagación sobre la memoria se centra en dos que, en cierta forma, se encuentran relacionadas. Por un lado, tomaré la noción de “presente recordado” (*remebered present*) del biólogo Gerald Edelman (1990, 2004; Edelman y Tononi, 2002), bajo esta idea desarrolla su visión de la memoria –en sintonía con otros neurocientíficos–, sus estudios sobre la conciencia y el cerebro humano. Este abordaje no significa la caída en un cientificismo o biologicismo absoluto; si bien existe en las ciencias sociales cierto prejuicio en dialogar con las ciencias duras, estimo que este diálogo es necesario y, sobre todo, enriquecedor. Se hace necesario ya que en numerosas oportunidades son los propios neurocientíficos los que toman el lugar de las ciencias sociales causando desmanes y faltas²³. Por lo pronto, eso no quita que las ciencias del cerebro no puedan dialogar o establecer teorías en forma conjunta. Jean-Pierre Changeux, por ejemplo, es otro neurocientífico que ha tratado de elaborar puentes entre su ciencia y otras editando libros con sus diálogos con el matemático Alain Connes o con el filósofo Paul Ricoeur (Changeux y Ricoeur, 2001). Con este último resulta sugerente mencionar que mientras Changeux conoce las problemáticas presentadas por Ricoeur, éste coloca ciertos reparos o distancia al momento de presentar Changeux problemas neuronales, aludiendo que no es tema de la filosofía²⁴. En un libro anterior (Changeux, 1985), el neurocientífico francés efectúa una crítica a la filosofía que sigue pensando en el dualismo cartesiano; es decir, en la diferenciación entre cuerpo y mente/espíritu/alma como si fueran dos elementos separables y distinguibles. Con todo, la neurociencia se ha visto necesitada de una filosofía neuronal, campo ampliamente desarrollado a nivel internacional (Evers, 2010) y diversos autores proveniente de las ciencias sociales²⁵ ya han comenzado a estudiar en forma multidisciplinaria la temática de la memoria (Caygill, 2010)²⁶. De hecho, Alfred Schutz notó que los logros alcanzados en las investigaciones neurológicas presentaban “notable interés para el especialista en ciencias sociales” (Schutz, 2003a: 239).

²³ El descubrimiento de las neuronas espejo es un caso. Véase, por ejemplo, la posición de Marco Iacoboni (2009). Por otro lado, la búsqueda del “cerebro terrorista” o del cerebro como definidor de la personalidad ha sido discutida por Joseph Dumit (2004).

²⁴ De hecho, en su historización sobre la memoria que Ricoeur efectúa en *La memoria, la historia, el olvido* no hay ninguna mención a la memoria desde las neurociencias o mención a dicho libro de diálogos.

²⁵ Como ya ha sido mencionado, la sociología cognitiva ha tomado elementos de las ciencias del cerebro (Zerubavel, 1997).

²⁶ Resulta sugerente que autores como el mencionado Candau, Paolo Rossi (2003) o Paolo Montesperelli (2005) recurran al “cerebro” al comenzar sus reflexiones sobre la memoria, pero mantienen a las neurociencias alejadas de los análisis sociales.

Emplear el enfoque de Edelman posee un propósito particular. En la introducción señalé que la relación entre imagen y memoria sería estudiada, en la presente tesis, desde una perspectiva pragmática-fenomenológica, teniendo la obra de Alfred Schutz un lugar preponderante, en tanto que funcionará como articulador entre ambas corrientes. Ahora bien, Edelman también establece diálogos con la filosofía. Su obra, no sólo presenta datos duros sino que las conclusiones a las que arriba las coloca en diálogo con la filosofía. En ese sentido, uno de sus autores de referencia, y de hecho del que basa su noción de “presente recordado”, es William James. El “presente recordado” es una acomodación de la noción de “presente especioso”, pensado por éste último y por George H. Mead, dos de los padres del pragmatismo; de igual forma, ambos autores fueron tomados por Schutz en su período estadounidense. Adelantándome a lo que luego desarrollaré, podríamos decir, en pocas palabras, que la memoria es pragmática.

Por otro lado, muchas de las ideas en torno a la memoria a las que Edelman arriba, se encuentran en relación a la teorización sobre ésta efectuada por Edmund Husserl. De este modo, en el presente capítulo, trataré de alcanzar una idea de memoria que me permita articular ambas corrientes²⁷. Parto de la neurociencia, tal como han hecho otros investigadores, pero para integrarlas en una teoría social pragmática-fenomenológica. A la vez, se hará necesario mencionar las interrogaciones efectuadas desde la psicología de la memoria, campo que, desde Hermann Ebbinghaus y Frederic Bartlett a fines del siglo XIX y principios del XX, ha hecho numerosas contribuciones en la comprensión del funcionamiento práctico de la memoria.

Me adelanto nuevamente a otras de las conclusiones del presente capítulo. Al ser la memoria entendida como un proceso vivo, que los recuerdos se crean en cada instante, en cada Aquí y Ahora, se la entiende no como replicadora o reproductora sino como *productora*, creativa. La memoria, entonces, es también *un acto de imaginación*. Entonces, antes de diferenciar en forma categórica a la memoria de la imaginación, me permitiré integrarla y explorar a la imaginación ya no como lugar de la ficción, o de la mera creación libre, sino como posibilitadora de conocimiento. Como veremos, la memoria y la imaginación poseen elementos en común, entre ellos la capacidad de hacer presente lo ausente. Entonces, ¿en qué se diferencian? El primer paso para comprender a la memoria es tener en cuenta su capacidad creativa y su lejanía con la réplica y la verdad.

²⁷ En los últimos años desde la fenomenología se ha intentado pensar algunos de los descubrimientos provenientes de la neurociencia (Lohmar, 2006), y, de hecho, Francisco Varela se había referido a la neurofenomenología (Varela, et al., 1992).

¿Pero de este modo no estaré objetivando, cosificando, nuevamente a la memoria? Si comprendemos a la memoria *per sé*, sola, como un ente actuante, claramente estaré incurriendo en dicho error. Sin embargo, como lo señalé, pensar en la memoria desprendida de su contexto y de las posibilidades que permite no resulta provechoso. La memoria es una función más de la conciencia y no *la* conciencia. Es por eso que luego de pensar cómo la memoria se complementa con la imaginación (y viceversa), ambas serán colocadas en lo que Schutz denomina el *acervo de conocimiento*. Con ello, veremos de qué forma la memoria y la imaginación se integran a las relaciones sociales.

El recorrido del presente capítulo comenzará con la distinción entre usos de la memoria y modos de experiencia, a continuación presentaré las ideas de Gerald Edelman que me darán lugar para desplegar las de Mead y, luego, las de Husserl y la fenomenología. Con esa misma corriente elaboraré una noción de imaginación que sea entendida como conocimiento para, prontamente, presentar el concepto de acervo de conocimiento. Una vez finalizado, estaré en condiciones de desarrollar la estructuración del mundo social y sus relaciones, y dar cuenta en qué forma y modo interviene la memoria y la imaginación.

En las últimas décadas, desde las neurociencias se han efectuado numerosos estudios y descubrimientos en torno a nuestra temática. Por lo general, dichas investigaciones tienen escasas repercusiones en el ámbito de las ciencias sociales, restándole a éstas la posibilidad de incrementar un análisis sociológico²⁸. De este modo, muchas de las presuposiciones y conceptualizaciones alcanzadas por Halbwachs exigen ser repensadas a la luz de estos descubrimientos, enriqueciendo así la perspectiva de las ciencias sociales.

2.1 De las políticas de la memoria a la ética del recuerdo

En la introducción señalé mi interés en “volver a la memoria” con el fin de pensar la relación de ésta con la imagen. También proponía apartarme de las teóricas canónicas sobre memoria colectiva ya que en ellas no encontraba lugar para mis interrogantes.

A medida que conformaba un marco teórico propio, observé que numerosos autores se posicionan críticamente a ciertas ideas en torno al empleo del término memoria o memoria colectiva para referirse a pasados “traumáticos”. A pesar de las críticas vertidas, las propuestas no daban cuenta sobre los interrogantes principales de esta tesis: cómo nos relacionamos con las imágenes y cómo nos relacionamos visualmente con el pasado. Las

²⁸ Resulta sugerente ver el abordaje en torno a las neurociencias y su aplicación para reflexionar sobre los modos de elaboración del genocidio que efectúa Daniel Feierstein (2012).

referencias hacia las políticas de la memoria o al deber de memoria se asemejan a las referencias sobre el “cine de memoria” o “imágenes de memoria”, dos nociones que no doy por sentadas. Por lo tanto, si estas dos últimas tipologías se refieren más al contenido que a la ontología de la imagen –tema que abordaré en el siguiente capítulo–, debo diferenciar qué entiendo por políticas de la memoria, o qué es lo que ponen en juego, para poder, luego, indagar lo que resulta de mi interés.

El paradigma de la memoria, a fines del siglo XX, lleva el nombre de Auschwitz. Con ello, todo hecho de autoritarismo, crimen de masa o reclusión masiva, ya sea posterior o, incluso, anterior, se ha medido con la vara de dicho campo de exterminio. Auschwitz se ha vuelto el arquetipo de lo memorial.

Pero ¿han dado sus frutos “las lecciones del Holocausto”? Peter Novick las ha puesto en tela de juicio luego de los genocidios en la ex Yugoslavia y Ruanda. Mientras los gobiernos del mundo observaban pasivamente las matanzas, la memoria de Auschwitz se transformaba en “religión civil”, con sus dogmas, conmemoraciones y museos (Novick, 1999: 198-199, 240-260). La memoria saturó el espacio público, convirtiéndose en un discurso retórico, “más bien conformista, utilizado como fórmula ritual en todas las conmemoraciones” (Traverso, 2008: 85).

Esta religión también confiere nuevas demandas al Estado. Mientras se votan leyes y se construyen espacios, estas, en muchas oportunidades, no van a la par del derecho o de la educación. De este modo, la memoria puede volverse acrítica, sin poder elucidar, explicar y comprender el pasado.

En este contexto, las “políticas de la memoria” emergieron como tema principal en la creciente literatura sobre la memoria. Siguiendo al historiador israelí-americano Alon Confino la memoria es tomada “como una experiencia subjetiva de un grupo social que, en esencia, sostiene una relación de poder” (Confino, 2006: 170). Para este investigador, las políticas de memoria no resultan esclarecedoras para nuestro entendimiento de las funciones y significados de la memoria colectiva ya que reduce la memoria, un concepto cultural, según él, a la política. De este modo, lo que en verdad se efectúa es un análisis y un uso político haciendo caso omiso de las implicancias y mecanismos sociales. En dicho uso, no se llega a dar cuenta de la organización, jerarquización, y arreglos (*arrangements*) sociales y culturales; la memoria se transforma en un corolario “natural” de los desarrollos e intereses políticos. Confino va más allá, refiriéndose a que la memoria “se convierte así en un prisionero de reduccionismo político y el funcionalismo”.

Pero sus críticas tienen un fundamento, las cuales comparto. Los estudios sobre la memoria se limitan a describir la representación del pasado, sin detenerse a estudiar la transmisión, difusión, y, en última instancia, el significado de esta representación. La preocupación de Confino reside en poder distinguir la memoria como una herramienta heurística y la memoria como parte de la capacidad mental de un grupo en una época. Para este autor, no siempre es claro si se apela a la memoria como una herramienta metodológica, impuesta para analizar cómo una sociedad construye un pasado, o si la memoria resulta ser una metáfora contemporánea para comprender el pasado. Estimo que si se podría dar cuenta de la forma en que se organiza creativamente el pasado quizá no se emplearía el término “memoria”²⁹. La preocupación reside, entonces, en la *significación*. ¿Cómo se significa y se le da sentido al pasado?

La memoria debe ser pensada junto a la experiencia y la significatividad. Si bien retomaré estos dos temas en las secciones finales de este capítulo, quisiera detenerme en algunas reflexiones propuestas por el filósofo israelí Avishai Margalit. Algunas de ellas ya permitirán distinguir ciertos trazos que luego profundizaré.

2.1.1 *Interés, recuerdo compartido y recuerdo en común*

Al hablar de una ética de la memoria, solemos hacer referencia de un recuerdo de los muertos. Su recuerdo se alcanza, por lo menos en las religiones judías y católicas, por medio sus nombres. Hacer perdurar su nombre es, para Margalit, una ética religiosa.

Se hace necesario, por ende, distinguir entre recuerdo e interés³⁰. Ambos pueden conllevar una ética, o una preocupación, hacia el otro: “cuando me intereso o me preocupo por alguien o por algo y olvido después a la persona o a la cosa en cuestión, eso significa precisamente que he dejado de preocuparme. Pero el hecho de que ahora no me preocupe no significa que algún momento no me haya preocupado” (Margalit, 2002: 23). Para el filósofo, el interés no es constitutivo del recuerdo, podemos recordar a personas y acontecimientos por los que no tenemos interés alguno (podemos recordar, por ejemplo, a alguien que nos hizo algún daño).

²⁹ Autor casi desconoció en nuestro país, vale la pena mencionar que la posición de Confino contra la reducción de la memoria a la política se funda en que ésta deja de lado la historia de las mentalidades. Para hacer una historia de la memoria, argumenta Confino, se debe trazar el horizonte mental de una época. El debate que plantea claramente puede ser pensando en el marco de la discusiones entre historia y memoria (Traverso, 2007).

³⁰ Más adelante, cuando me concentre en presentar las ideas de Alfred Schutz esta noción cobrará una notoria importancia.

En consecuencia, el recuerdo no es un requisito indispensable para el interés. Con todo, Margalit sostiene que el recuerdo “es constitutivo del interés en un sentido *condicionado*: si recuerdo a alguien y tengo interés en él, entonces mi recuerdo es parte integrante de mi interés” (2002: 25). El recuerdo sin interés es trivial y fútil, la preocupación constante, la anticipación a peligros o fracasos conforman el interés. El interés es una actitud, afirma Margalit; y yo agrego que el interés genera proyectos de acción.

Tomo de Margalit dos nociones que se volverán de importancia a lo largo de la tesis: la noción de “compartido” y “en común”. En su caso, él piensa el recuerdo compartido y el recuerdo en común (Margalit, 2002: 43). Lo que poseemos *en común*, en este caso un recuerdo, es aquello que se relaciona con las *experiencias directas*. Yo, tu, él, nosotros estuvimos al mismo tiempo en determinado acontecimiento y todos lo percibimos. Tenemos *un recuerdo en común*³¹. En cambio, un recuerdo compartido necesita de un entendimiento, de comprensión, puede ser contrastado, objetivado y pueden convivir en él diferentes perspectivas pero que comparten una única versión. El recuerdo compartido necesita de instituciones, archivos, y de medios como monumentos. La tradición, por ejemplo, es una forma de recuerdo compartido.

Un recuerdo en común puede volverse compartido, pero no a la inversa. Los que no hayan experimentado el acontecimiento en forma directa pueden ser incorporados a esa experiencia por una vía descriptiva (*experiencia indirecta*). A pesar las diferencias en los recuerdos, lo que debe primar en el análisis es el interés. El interés, finalmente, es lo que hará que el recuerdo se transmita, se comprenda y, por sobre todo, se imagine.

En esta sección me permití presentar alguno de los debates en torno a los usos públicos de la memoria. Éstos estarán en forma ocasional en el resto de la tesis. Dejo el debate planteado porque también evidencia algunas de las problemáticas que sí tomaré al indagar la relación entre imagen y memoria.

Ya es tiempo, entonces, de preguntarnos por la memoria.

2.2 El presente recordado y sistemas de memoria

Frases como “todo está guardado en la memoria”, “lo recuerdo como si estuviera viendo una fotografía” circulan en la cotidianeidad de nuestra vida, pero ¿dónde tienen su origen? En esos dichos confluyen dos prenociones: la memoria como archivadora y como

³¹ A fin a mi exposición, Margalit sostiene que “el recuerdo colectivo está más cerca del creer que del saber” (2002: 51).

reproductora. Herederas de las visiones platónicas y agustinianas, que entendían a los recuerdos como inscripciones en varillas o ubicados en los “palacios de la memoria”, la invención de la fotografía y la informática potenciaron dichas perspectivas.

La fotografía, en un primer momento, era pensada como una replicadora del momento fotografiado. Visualizar aquello significaba un acceso directo al pasado sin mediaciones. La fotografía inscribía el recuerdo tal como la memoria en la varilla. Esta posición se vio potenciada con la invención del cine, el cual no sólo replicaba el instante sino que además le daba movimiento. La informática y la cibernética trajeron consigo perspectivas similares. Aún hoy se efectúan comparaciones entre las máquinas y los seres humanos. Desde la inteligencia artificial hasta los diferentes tipos de memoria de capacidad que posee el hardware de una computadora.

En síntesis, la idea de una memoria replicadora y archivística –es decir, reproducir el recuerdo tal cual a la experiencia originaria o comprender al cerebro como “guardador” de imágenes– se mantiene hasta nuestros días.

Aunque Halbwachs distinguía entre memoria e imaginación, la memoria no confundía su lugar³². A pesar de entenderla como dinámica, viva, reconstruida, y que trabaja desde el presente, notamos que la idea de la memoria como inscripción es fuerte en su teoría. El propio Marc Bloch, al reseñar *Los marcos sociales de la memoria*, preguntaba qué sucede con las falsas memorias (Bloch, 2011: 154), instando a su colega a investigar los “errores” de la memoria colectiva.

Durante el siglo XIX la neurología se debatía en torno a la localización o anti localización de los recuerdos en el cerebro³³. Pero para mediados del siglo XX ya se pensaba que la memoria no poseía una localización precisa³⁴ ni que se “guardaban” los recuerdos e imágenes; los avances en la tecnología visual neurocientífica han permitido arribar a una serie de precisiones al respecto. De este modo, el consenso sobre la “inscripción en la cera” platónica lentamente se ha ido trasladando hacia la idea de que la memoria “se parece más bien al proceso de fundirse y volverse a congelar de un glaciar que a una inscripción en una roca” (Edelman y Tononi, 2002: 118).

³² Al trabajar con una obra de Stendhal, Halbwachs señala que la imaginación del autor “colmó las lagunas de su memoria: en su relato todo parece ser fidedigno (...) pero cuando las consideramos desde otro ángulo descubrimos las fisuras” (Halbwachs, 2004a: 76).

³³ Al respecto véase el trabajo de Israel Rosenfield (1988).

³⁴ Al escribir sobre el neuropsicólogo Kurt Goldstein, Alfred Schutz señaló que el propio Goldstein, junto a otros especialistas, “han demostrado que la teoría de las localizaciones de las llamadas imágenes es insostenible... [ya que] en cada efectuación toda la corteza está en actividad” (Schutz, 2003a: 150).

A continuación presentaré en forma breve y esquemática las principales características de la memoria presentadas por Edelman³⁵. Lo que me interesa resaltar de su posición es el carácter creativo de la memoria y su noción de *presente recordado*.

El biólogo estadounidense Gerald M. Edelman, premio Nobel en 1972, se ha dedicado a investigar el cerebro y la conciencia. Según su teoría (denominada teoría de la selección de grupos neuronales) la memoria no es representacional y es necesariamente asociativa como resultado de las interacciones de redes degeneradas³⁶. Para Edelman, uno de los rasgos fundamentales de la memoria es que es una forma de *recategorización*; la misma *se construye mientras se produce la experiencia*, antes que ser una réplica precisa de una secuencia anterior de eventos. En los mapas neuronales la memoria no opera como un almacén de atributos fijos o codificados que puedan ser recuperados siempre de la misma manera. En ese sentido, cae la metáfora –o comparación– del cerebro humano con la memoria de la computadora que antes mencionamos. A diferencia de las máquinas, donde la memoria puede efectuar –y replicar– una y otra vez la misma operación con el mismo resultado, la memoria humana es el resultado de un proceso de continua recategorización que, por su propia naturaleza, es procesal y conlleva una actividad motora continua que conduce a la habilidad de repetir una actuación. La memoria no es una replicadora, sino dinámica, nunca una copia exacta sino que modifica con cada nueva experiencia su propio esquema de organización, procede por asociación, generalización y de manera probabilística.

Esto nos habilita a reflexionar sobre cómo recordamos a partir de dos instancias: cómo el cerebro procesa la experiencia originaria y cómo ésta es recordada. Es decir, la memoria atraviesa dos formaciones esquemáticas de dichos mapeos neuronales, una al momento de la experiencia primaria y otra al momento de recordar. Con esto, vemos que la memoria está dotada de ubicuidad, de una gran capacidad adaptativa y de *coherencia*. Para Edelman, lo que proporciona la base para la repetición de un acto mental o una actuación física es el “desencadenamiento de *cualquier* conjunto de circuitos que den como resultado un conjunto de respuestas lo suficientemente parecidas a aquellas que en el pasado hayan tenido valor adaptativo. Desde este punto de vista, los recuerdos se *generan* dinámicamente a partir de la actividad de ciertos subconjuntos de circuitos seleccionados” (Edelman y Tononi, 2002: 123).

³⁵ Edelman ha presentado sus propuestas, entendida en el marco del Darwinismo Neuronal, en los ya citados trabajos. Vale la pena mencionar aquí también a Eric Kandel (2007), otro neurólogo que ha trabajado la temática intentando establecer diálogos con otras ciencias.

³⁶ Cabe mencionar que Edelman entiende por degeneración a una propiedad que comparten todos los sistemas seleccionales. En estos sistemas suelen existir muchas vías diferentes “que no necesariamente son estructuralmente idénticas, para la producción de un resultado particular” (Edelman y Tononi, 2002: 111). Esto, entonces, se refleja en la capacidad de componentes estructuralmente distintos de producir resultados parecidos.

Así, son los cambios dinámicos que vinculan un conjunto de circuitos con otro dentro de los enormemente diversos repertorios neuroanatómicos los que le permiten al cerebro *crear un recuerdo*.

Para nuestras indagaciones resulta nodal poder comprender, a diferencia de lo propuesto por Halbwachs, que el cerebro *puede crear recuerdos a partir de experiencias no vividas, pero a la vez recordarlos como vividos*; en parte, por la *intervención de la imaginación*. Según cómo se activen los circuitos, cómo se activen las propiedades asociativas de la memoria, es decir el contexto –o el marco donde se recuerda– un acto puede desencadenar otro acto, una palabra puede conducir a otras palabras o una imagen puede inspirar un relato; así, la memoria “dispone de propiedades que permiten que la percepción altere el recuerdo y que el recuerdo altere la percepción” (Edelman y Tononi, 2002: 123-126). Integrando las críticas de Confinio y estas características de la memoria, resulta sugerente poder pensar cómo un grupo establece sus recuerdos, qué relaciones de fuerza se establecen, y cómo el recuerdo acordado (compartido) influye sobre las memorias individuales.

En el modelo del presente recordado la categorización perceptual es uno de los procesos fundamentales. Los recuerdos surgen de la interacción entre los sistemas de memoria y los de categorización. Con esto, es evidente que para pensar en las posibles creaciones de recuerdos resulta importante poder dar cuenta de cómo se categoriza, o cómo se codifica, la experiencia originaria. Algunos investigadores señalan que en numerosas oportunidades los olvidos se producen por una incorrecta codificación de una acción o por falta de atención a dicha experiencia (Neisser, 1982; Schacter, 1997).

La interacción, entonces, de ambos sistemas ocurre durante fracciones de segundos y resulta ser un proceso progresivo y acumulativo; aquello que es perceptualmente nuevo se incorporará a la memoria resultante de categorizaciones anteriores. El presente recordado se refiere, entonces, a la capacidad de combinar distintas categorizaciones conceptuales relacionadas con una escena o con un objeto para construir un “universal” que refleje la abstracción de algunos rasgos comunes a diversas percepciones: “las caras de las personas tienen muchos detalles diferentes, pero el cerebro de algún modo se las arregla para reconocer que todas tienen rasgos comunes” (Edelman y Tononi, 2002: 129). La capacidad de construir una escena consciente en una fracción de segundo es lo que caracteriza al presente recordado, en él se planea y enlaza contingencias de forma constructiva y adaptativa en función de la historia previa de cada persona. La conciencia paracer cambiar continuamente pero en cada momento sin embargo, “es toda una pieza (*it is all of piece*)” (Edelman, 2004: 8), toda la

experiencia pasada se dedica a formar la conciencia de este Aquí y Ahora, de este momento único.

En la memoria no están “guardadas” todas nuestras experiencias o recuerdos. Si no, el olvido no sería posible. Pero tampoco significa que el pasado “no exista”, sino que es recordado en función de la coherencia que el presente le puede otorgar a la experiencia pasada. El pasado se encontraría en constante formación debido a la capacidad plástica, adaptativa y creativa del cerebro. La memoria, entonces, no opera con verdaderos o falsos sino con coherencia y probabilidad. ¿Tiene sentido en un Aquí y Ahora determinado ese Allí y Entonces? Marcel Proust no tenía “guardada” en su memoria toda su vida, la magdalena y el té crean un presente recordado y es en su narración que el pasado se le vuelve coherente al Proust de aquel presente³⁷.

“La memoria es del pasado” afirmó Aristóteles, y esta frase ha sido la estrella que guió a Ricoeur en su investigación sobre la memoria. El presente recordado viene a señalar una nueva línea de investigación (no tan nueva en realidad): la memoria es del presente. La vida cotidiana es un constante pasaje de presente a otro presente, el pasado “se presenta en términos de representación” señaló G. H. Mead (2009: 375).

En consonancia con la visión de la fenomenología, el filósofo norteamericano aporta importantes consideraciones para caracterizar a la memoria. Los recuerdos pueden reconocerse a través de, por lo menos, dos métodos: *exclusión* e *implicación*. El primero, se refiere a la certidumbre que le asignamos a determinado recuerdo, certidumbre que nos permite reconocer a dicho recuerdo como verdadero, alejado de la ensoñación o de la fantasía. El segundo, se refiere al sentido lógico y coherente que le damos al recuerdo: si en este momento estoy manejando hacia mi trabajo, seguramente recordaré que saqué el auto del estacionamiento, me vestí y desayuné. Lo importante aquí es comprender que el pasado está orientado desde el presente. El pasado implica relaciones de experiencias anteriores con emergentes, la memoria, entonces, surge con lo emergente.

2.2.1 Aportes de la psicología de la memoria

Mientras que la neurociencia da un fundamento biológico, la psicología de la memoria la ha estudiado “en funcionamiento” alcanzando conclusiones que se complementan con las provenientes del otro campo.

³⁷ Jonah Lehrer ha estudiado este y el caso de otros artistas en *Proust y la neurociencia* (2010).

Los tempranos estudios publicados en 1932 por Sir Frederic Bartlett en su obra *Remembering* (1977) siguen siendo una referencia obligada para cualquier estudio sobre la memoria. A lo largo de una serie de experimentos, alcanza a mostrar en forma práctica el funcionamiento de la memoria. Entre los diversos exámenes que llevó a cabo, uno de los más sugerentes resulta ser el de “reproducción serial”. En él diversas historias son leídas por los participantes para, tiempo después, escribir lo que recuerdan de aquella narración para que otro la lea y la escriba apelando a su recuerdo. Resulta interesante cómo la narración se va transformando cual teléfono roto. Pero lo importante es ver qué es lo que permanece en esos relatos. Situaciones, momentos, personajes se mantienen, mientras que los ornamentos literarios se modifican; emergen versiones más abreviadas o versiones más extensas.

Lo importante de todo ello es que la memoria se encuentra determinada por la cultura y educación particular, eso lleva a que cada individuo posea esquemas (*schematas*) de recuerdo particulares. El recuerdo se codifica según la atención, pero la atención se desprende de la cultura y la educación. Para un pianista, por ejemplo, resulta fundamental la marca de un piano, y seguro la recordará; en cambio, para alguien ajeno al mundo de la música quizá no le resulte importante dicha información. En el relato, lo importante será el piano y no la marca³⁸.

El rasgo más importante que encontró Bartlett es que la memoria siempre contextualiza, ya que siempre pugna por hallar significado. También estudió la memoria visual, y comprendió que lo semántico y lo visual se complementan mutuamente. Nuestros esquemas de percepción y de memoria trabajan en forma mancomunada, ya que la memoria se amolda a la interpretación. Esta última idea también la trabajó en otra obra, *Thinking* (Bartlett, 1964), en la cual experimentó con los modos en que el pensamiento llena sus lagunas (*fill the gaps*). En los experimentos bartlettianos, una vez creado un recuerdo coherente, se conserva la interpretación tendiendo a desaparecer las partes del relato que no encajaban en esa interpretación. Lo importante, entonces, es que la memoria siempre buscará coherencia, nunca dejará huecos; y cuando esto ocurra, la imaginación se hará presente. Pero como ya fuera señalado, y pronto volveremos a ver, la imaginación constituye la memoria³⁹.

³⁸ En un sugerente artículo, Ernest Schachtel discute la noción de amnesia infantil de Freud, alude que cada etapa de la vida posee esquemas de memoria e interpretativos diferentes. El esquema de los adultos ya no resulta apropiado para las experiencias de la infancia (Schachtel, 1982).

³⁹ Bartlett conocía la obra de Halbwachs. En *Remembering* hace mención a *Los marcos sociales de la memoria*, compartiendo la idea de recuerdo en conjunto; de hecho, nunca se recuerda “en el vacío”. La crítica que le hace se fundamenta en que Halbwachs se detiene en la “memoria del grupo y no la memoria en el grupo” (Bartlett, 1977: 296). En forma más amplia, y en consonancia quizá con los críticos a la idea de una memoria social, Bartlett afirma que resulta imposible descubrir en forma inequívoca evidencia de memoria grupal; en cambio, sí resulta evidente la dirección y el control social de los recuerdos (1977: 298).

Si los recuerdos se relacionan con nuestros esquemas de percepción, debemos pensar qué sucede al momento de observar una imagen, qué podemos recordar de ella. Si bien este tema lo abordaré en el siguiente capítulo, aquí puedo presentar un adelanto que se desprende de lo presentado. La percepción es selectiva, influenciada por la tendencia a interpretar lo que se ve. Eso significa que resulta difícil codificar un recuerdo sin saber qué es lo que codificamos, es por eso que por lo general se asocia lo percibido con una etiqueta lingüística. Eso no significa que a todo le demos un nombre sino que lo que es percibido es *etiquetado*, es puesto bajo los parámetros de nuestros propios esquemas: la memoria, entonces, se encuentra mediada por el lenguaje⁴⁰. En este mismo movimiento también se produce una operación de abstracción: la selectividad hace que se registre la información que creemos más importante, y la abstracción le permite otorgar un significado e integrar lo percibido con otros posibles recuerdos.

Daniel Schacter (2003) sistematizó algunas de las características de la memoria bajo “siete pecados”. A pesar de la connotación que sugiere dicha palabra, lejos está de pensarlos como errores o como reales pecados. Éstos, en verdad, permiten caracterizar el funcionamiento cotidiano de la memoria. Los “pecados” son: transcurso, distractibilidad, bloqueo, atribución errónea, sugestibilidad, propensión, persistencia. Ni vicio ni virtudes, éstos nos permiten comprender la fragilidad y precariedad de la memoria, debiendo ser pensada lejos de la verdad y lo auténtico, y más cercana a lo creativo. Si bien Schacter no lo hace, resulta sugerente pensar cómo los “pecados” actúan en forma conjunta. Tomo tres para ejemplificar: transcurso, atribución errónea, y sugestibilidad.

El lugar: una reunión académica. Allí me encuentro con una colega que hace más de diez años no veía, la observo y su cara me resulta conocida, estoy seguro que la conozco, pero no recuerdo realmente quién es, la memoria –junto a la imaginación– debe actualizar el recuerdo en, por lo menos, diez años (pecado de transcurso). Al comenzar a hablar con ella, creo recordar quién es, su rostro “me cierra”, estoy más seguro. Le confieso que la conozco pero no sé de dónde, empezamos a repasar nuestra carrera académica hasta que recordamos que cursamos juntos, en el CBC, Economía con Acevedo Herrera. Ambos recordamos situaciones graciosas de dicha cursada. Al volver a mi casa reviso los certificados del CBC y noto que esa materia la cursé en 1997 cuando ella me había dicho que la cursó en el año 1998. Fuimos víctimas del pecado de atribución errónea y de la sugestibilidad. Su rostro se asemejaba a uno que recordaba, o quizá no, quizá en aquel momento me encontraba pensando

⁴⁰ Al respecto véase los trabajos pioneros de Lev Vygotsky (1995, 2009a).

en otro rostro que se asemejaba al de ella; pero lo cierto es que la memoria atribuyó erróneamente una identidad (quizá recordaba un rostro similar pero con diez años menos). Influyó el pecado del transcurso ya que ese recuerdo no fue sedimentado, ese recuerdo, o ese rostro, no formaba parte de mi interés y de mis significatividades actuales. A esto se le sumó la sugestibilidad: los datos que ambos nos aportábamos, parecían coincidir con mis recuerdos. Generamos, o mejor dicho creamos, un recuerdo coherente. Creímos tener un recuerdo en común, pero resultó, en este caso, un recuerdo compartido. Una palabra, una imagen, una pregunta, todo ello puede sugestionar a la memoria, de allí se desprende un relato coherente y sin fisuras⁴¹. Desconozco que habrá pasado con ella, quizá volvió a su casa creyendo haberse reencontrado con un compañero de cursada del CBC; en mi caso, hasta haber “contrastado” el año de cursada con la documentación pertinente, tuve un falso recuerdo: recordaba vívidamente una relación que nunca ocurrió.

Es primordial, entonces, comprender lo recién expuesto como características *normales* de la memoria antes que fallas o un mal funcionamiento⁴². De esta larga exposición se desprende la idea de comprender a la memoria como pragmática. Veamos, a continuación, qué tiene para aportar la fenomenología.

2.3 Una fenomenología de la memoria

Hacia fines del siglo XIX y principios del siglo XX, dos filósofos meditaron en torno a las mismas temáticas pero desde perspectivas diferentes. Uno resultó ser una gran influencia en la filosofía de la época tanto en Francia como en el resto de Europa; el otro, se mantuvo casi desconocido en Francia, y la mayoría de sus seguidores víctimas de la persecución del nazismo. Me refiero a Henri Bergson y a Edmund Husserl.

Materia y memoria y *La evolución creadora*, dos de los trabajos más importantes que influenciaron tanto a Maurice Halbwachs como a Alfred Schutz, fueron publicados originalmente en 1896 y 1907 respectivamente. Husserl, cuya producción aún se sigue

⁴¹ Schacter analiza este pecado en torno a los testigos en los juicios. Resulta sugerente señalar aquí que uno de los primeros psicólogos en estudiar la memoria del testigo fue Hugo Münsterberg con su trabajo de 1908 *On the Witness Stand: Essays on Psychology and Crime*, poco tiempo después Münsterberg escribiría el primer estudio teórico sobre el cine, *The Photoplay. A psychological study* (1916).

⁴² Estas caracterizaciones de la memoria pueden ser pensadas en consonancia con las estructuras cognitivas pensadas por Jean Piaget. Refiriéndose al carácter adaptativo de éstas, encontraba dos aspectos: la asimilación, que adapta un objeto externo a uno ya existente, y la acomodación, que modifica la estructura interna con el fin de ajustarse al objeto. La coordinación balanceada de ambos aspectos la nombró “equilibración” (Brann, 1991: 294; Piaget, 1978).

publicando por vez primera, editó muy poco en vida. Las *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo* es una de las pocas que vieron la luz en vida del filósofo. Editadas en 1921 por Martin Heidegger, son, en verdad, el resultado de una compilación efectuada por Edith Stein en 1917 de las lecciones dadas por Husserl en 1905. Esta anécdota editorial sirve, más que nada, para ilustrar el paralelismo de la obra de estos grandes filósofos. Mientras que Husserl estaba al tanto de la obra de Bergson; el francés, y de hecho toda Francia, desconocía la del alemán. Sólo después de la II Guerra Mundial la fenomenología hará escuela allí. Eso no significa que los pareceres de estos filósofos fueran antagónicos; de hecho, la primera, y única obra publicada en vida de Schutz es, como ya dije, una combinación de ambos filósofos junto a la de Max Weber. Por otra parte, algunos autores sugieren que las conclusiones en torno a la memoria colectiva de Halbwachs hubiera sido diferente de haber estado al tanto de la filosofía husserliana (Duvignaud, 2004: 8).

Husserl no le dedicó central atención a la memoria sino dentro de su gran proyecto de crear una ciencia de la fenomenología trascendental. De este modo, es en el estudio de la relación entre los fenómenos y la conciencia donde emergen sus estudios sobre la memoria. En las mencionadas *Lecciones* encontramos una caracterización de la misma y también en la Husserliana XXIII, titulada *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*, editada recién 1980. Ésta última obra, traducida al inglés en el año 2005 con el título *Phantasy, image consciousness, and memory*⁴³, reúne una serie de lecciones y manuscritos que Husserl dio y escribió entre 1898 y 1925.

Como ya lo señalara en la introducción, no seguiré los lineamientos de la fenomenología rigurosamente. Helmut Wagner (1983a: 327) se refirió a Schutz como un fenomenólogo crítico⁴⁴, podría decirse, entonces, que el austríaco hizo un uso creativo de la filosofía husserliana. Mi caso será mucho menos ambicioso, como ya dije no pretendo crear una teoría sociológica. Sin embargo, tomaré de la fenomenología lo que me permita esclarecer el pensamiento de Schutz y lo que me permita profundizar la línea trazada en torno a la memoria. Para mi investigación, la fenomenología resulta más que sugerente ya que ésta se ha detenido a meditar no sólo en torno a lo presente (cómo se nos presentan los objetos en la conciencia) sino también a lo ausente. A continuación, presentaré algunos de los aspectos principales, sin agotar la problemática, que me valdrán en el posterior análisis de las imágenes.

⁴³ Esta obra, al momento, no cuenta con traducción al español.

⁴⁴ Sus críticas más polémicas comenzaron al leer *Ideas II* y rechazar la fenomenología trascendental (Schutz, 1970a).

El concepto fundamental en la fenomenología es el de intencionalidad, esta es la característica más básica de la conciencia: la conciencia siempre “es conciencia de algo”. De este modo, todo acto de conciencia es siempre una relación con otra cosa, un referirse a algo, una forma de dar los objetos. La intencionalidad es la que permite la atención y las formas apresentationales⁴⁵. Para el camino que aún falta por recorrer, es importante señalar que tanto la memoria como la imaginación son *actos intencionales*.

La fenomenología rechazó, tempranamente, la visión de la memoria como archivadora de imágenes. En ese sentido, recordar no es un llamado a una imagen mental que nos presentaría el mismo objeto visto por vez primera. Recordar, entonces, no es como ver una fotografía “mental”. En este caso, se confunde dos tipos de intencionalidad: la memoria y la pictorización (*picturing*⁴⁶). Si la identidad de los objetos surge como síntesis de las múltiples caras y lados, también la memoria puede brindar identidad al objeto recordado ya que ésta puede traer consigo otras apariencias, múltiples caras por el cual un mismo objeto se nos presenta.

La percepción nos presenta los objetos, éstos siempre tienen algo presente y algo ausente: cuando vemos una moneda sólo vemos una cara, nunca podemos ver las dos caras al mismo tiempo. La memoria presenta el mismo objeto pero desde una nueva perspectiva, como recordado, como pasado. Esto no se asemeja a la idea de inscripción o de “pantalla” en el cerebro. “Vemos” el objeto como percepción: en la memoria no vemos algo que se parece al objeto recordado, sino que recordamos el objeto tal cual era en otro tiempo. Sokolowski argumenta que la frase cotidiana “no puedo sacarme la imagen de la cabeza”, en referencia a un recuerdo que nos acosa, debería ser “¡no puedo dejar de visualizar ese objeto!” (2000: 67).

Según la fenomenología, no almacenamos imágenes de lo que percibimos sino las percepciones. Al recordar la conciencia no llama a las imágenes sino a las percepciones anteriores. Esto hace que el recuerdo sea un volver a vivir aquella percepción recordando aquel objeto como fue dado en aquel momento. Pero ese objeto que vuelvo a percibir como recuerdo se presenta en Aquí y Ahora pero como pasado, como Allí y Entonces. Eso significa que sólo puedo recordar lo que percibí. Si fui testigo de un choque y sólo vi la parte delantera de uno de los autos siniestrados, sólo podré dar cuenta del lado que vi.

Y aquí es dónde la fenomenología se encuentra con la visión esgrimida por Edelman. Según la propuesta de esta corriente filosófica, sólo el fenomenólogo, a través de la reducción

⁴⁵ Lo retomaré en el siguiente capítulo.

⁴⁶ Aquí sigo tanto a Husserl (2005) como a Robert Sokolowski (2000).

fenomenológica, puede dar cuenta de las percepciones originarias. Schutz, en cambio, pensó que la reducción, la puesta entre paréntesis del mundo de la vida, también la puede hacer el hombre en su vida cotidiana a otro nivel que el fenomenólogo. A esto lo denominó la *epojé de la actitud natural*.

En actitud natural, entonces, proyectamos cosas constantemente hacia el evento recordado, cosas que deseamos ver o que pensamos que deberíamos ver. Lo que sucede es que la conciencia *oscila entre la memoria y la imaginación*⁴⁷. La memoria es elusiva, no es a prueba de manipulaciones (*tamper proof*), señala Sokolowski. Que la memoria a veces se “equivoque” o que ofrezca falsos recuerdos no significa que siempre actúe mal. Ésas son las propias limitaciones de la memoria.

¿Cómo se da, entonces, esa oscilación? O mejor dicho, ¿qué es lo que hace que la memoria oscile de esa forma? Hay aquí varias cuestiones en juego. Ante todo es importante distinguir la retención, o el recuerdo primario, de la rememoración. Lo primero se refiere al recuerdo de la experiencia recién pasada; el segundo, al acto de recordar una experiencia pasada. Por otro lado, el otro concepto clave es la protensión, la experiencia esperada luego de la presente experiencia. Asoman de este modo ciertas problemáticas que son de sumo interés en el estudio de la memoria.

Una de las conclusiones a las podemos arribar es que todo recuerdo posee intenciones anticipativas⁴⁸. La rememoración, en palabras de Husserl, posee una espera dirigida hacia adelante, tiene un horizonte dirigido hacia el futuro: el futuro de lo rememorado. Sucede que las vivencias son un flujo constante de tiempo, de retenciones que se suceden. Sin embargo, sólo en la rememoración puedo salir del flujo temporal constante para tomar una actitud reflexiva. El acto de atención necesita de una vivencia transcurrida: sólo lo experienciado, y no lo que se está vivenciando, se vuelve significativo. El significado, apunta Schutz, es meramente una operación de intencionalidad que sólo se vuelve visible bajo la mirada reflexiva (1993: 82), sólo cuando el presente ha pasado es que se torna significativo. Es importante señalar que aquel presente poseía un futuro abierto e incierto; ese Allí y Entonces recordado lo es por una operación reflexiva desde un Aquí y Ahora que ya conoce cómo se cerró aquel futuro (ahora pasado).

⁴⁷ Al respecto es sugerente la polémica entre el sobreviviente del Holocausto Elie Wiesel y el crítico literario Alfred Kazin. En una conferencia dada en octubre de 1994, titulada *El asalto a la memoria*, Wiesel le reprochó que el crítico haya tenido la “audacia” de sugerir que una conocida escena de su obra *La noche (La nuit)* pudo haber sido imaginada antes que recordada por el autor. Al respecto véase Weissman (2004: 28-88).

⁴⁸ Ello puede ser leído también en consonancia a la relación entre memoria y acción pensada por Bergson.

La acción no hace sino anticipar el futuro en forma de una protensión vacía ya que posee una expectativa imaginada dentro de un proyecto. Cuando esa acción se realiza, ésta se ve retrospectivamente desde un nuevo punto de vista. Lo que era expectativa ahora puede ser completa o quedar vacía para quien recuerda. El ha sido, el pasado, siempre cobrará significatividad en el presente, un presente que siempre estará *esperando*, expectante, algo de ese pasado.

Resulta sugerente trazar una unión, a pesar de los diferentes medios analíticos de cada uno, entre lo recién presentado y las conclusiones de Bartlett. La experiencia es un punto nodal pero no tanto en lo que se refiere a la experiencia originaria, “lo que aconteció realmente en el pasado”, sino en esta complementación entre pasado y futuro en el presente. Como Bartlett vislumbró, la imaginación completa los huecos, trabaja junto a la memoria en pos del significado. Aunque Husserl no lo haya dicho en los siguientes términos, la rememoración no sería una “ventana abierta” a los recuerdos sino los intentos de dar cuenta de una experiencia, de crear versiones del pasado.

Recordar no es sino una “reconstrucción *imaginativa*” construida a partir de “una masa” de experiencias pasadas y de pequeños detalles, afirmaba Bartlett (1977: 213). ¿Qué es la memoria? La capacidad de organizar y reconstruir experiencias pasadas al servicio (en sentido amplio) de las necesidades del presente.

Cierro aquí la sección dedicada especialmente a la memoria. A lo largo de ésta he comenzado darle cierta importancia a la imaginación. Es tiempo de ir hacia ella. Una vez elucidada “la cuestión de la imaginación”, será puesta en funcionamiento en el análisis de las relaciones sociales ya que la mera instancia descriptiva resulta inadecuada. El trayecto que queda luego por recorrer se centrará en la estructuración del mundo social y en el acervo de conocimiento. Sugiero que en la constitución de este último es donde la memoria y la imaginación se complementan en el transcurso de la vida cotidiana.

2.4 Imaginación

Las diferentes exposiciones en las secciones anteriores tuvieron como objetivo estudiar diversos abordajes en torno a la memoria humana. En todos ellos hemos visto que los diversos autores aluden a la imaginación actuando junto a la memoria, noción que suele estar ausente en los estudios sobre la memoria. A continuación, presentaré algunas posiciones con el fin de volver a incorporar a la imaginación en nuestra relación con el pasado.

Los psicólogos suelen referirse a una relación existente, a la que luego volveré, entre dos experiencias subjetivas: recordar y conocer el pasado (Schacter, 1996: 23). En éstas se pone en juego un elemento que comparten tanto la memoria como la imaginación: las imágenes. Daniel Schacter afirma que diversos estudios muestran que el recuerdo de una información visual sobre el contexto o el entorno físico del evento es crucial para tener una “experiencia de recuerdo”. Es decir, el sentido subjetivo de recordar por lo general involucra algún tipo de “re experimentación” visual del evento. Una de las explicaciones posibles proviene de que partes de las mismas regiones del cerebro están involucradas tanto en la imagería visual como en la perceptiva. Otra explicación la podremos encontrar al investigar sobre la imaginación.

La imaginación, como la memoria, posee una larga historia. Teorizada desde la Grecia clásica hasta la actualidad, sobre ella se ha depositado una confianza dispar. Alcanzando su punto de mayor elevación en el Romanticismo, la postmodernidad ha hecho de la imaginación su lugar preferido de ataque⁴⁹. A pesar de ello, ha sido estudiada desde diferentes disciplinas: la filosofía, la psicología, la lógica, la literatura, la teología y la biología, entre tantas. Por otro lado, también la neurociencia se ha detenido a estudiar los fundamentos biológicos de la imaginación, encontrando, como recién mencioné, coincidencias con la memoria⁵⁰.

No es mi propósito llevar a cabo una historia de la imaginación⁵¹. Para los fines de esta tesis comenzaré indagándola desde un punto de vista filosófico desde Kant a Husserl y, luego, desde Ricoeur; asimismo, y dada la teoría psicológica adoptada también me detendré en la caracterización realizada por Lev Vygotsky⁵². Con ellos, estimo que podré alcanzar un tipo de imaginación que no sólo pueda dar cuenta del futuro, sino también del pasado. De este modo, la imaginación podrá ser insertada –diría nuevamente⁵³– en la teoría social de Schutz.

Desde el siglo XX, como señala Jacobo Kogan, estamos lejos del racionalismo cartesiano que identificó la imaginación con inconsistentes fantasías. Desde Ernst Cassirer y su *Filosofía de las formas simbólicas* son numerosas las investigaciones antropológicas en que se muestra la capacidad organizadora de la imaginación en los ámbitos vitales para la

⁴⁹ Discutiré estas ideas en el siguiente capítulo.

⁵⁰ No es mi propósito dar cuenta de las zonas que se activan o los mecanismos cerebrales que intervienen en la memoria e imaginación. Para tal objetivo, además de las obras de Edelman, se pueden consultar las de Changeux (2005).

⁵¹ Para tal fin véase la gran obra de Eva T. H. Brann *The world of the imagination. Sum and substance* (1991).

⁵² Autores como Gaston Bachelard, Gilbert Durand, Jean-Jacques Wunenburger o Cornelius Castoriadis también se han referido a la imaginación desde perspectivas teóricas diferentes.

⁵³ Veremos luego que, aunque nunca se detuvo específicamente, la imaginación posee un lugar de importancia tanto en la estructuración del mundo social como también en los proyectos de acción subjetivos.

sociedad y las diversas actividades del hombre (Kogan, 1986: 17-28). La imaginación ya no sólo será empleada al servicio del arte sino también del conocimiento.

Las diversas perspectivas, a lo largo del tiempo, le han otorgado nombres diferentes: *yetser*, *phantasia*, *eikasia*, *imaginatio*, *Einbildungskraft*, *fantasy*, *imagination*, *imaginación*. Pero todas tienen algo en común, se refieren en diversas formas, al poder humano de convertir lo ausente en presente; en pocas palabras: la habilidad de transformar el tiempo y el espacio de nuestro mundo en un modo específicamente humano (Kearney, 1998: 4).

Como veremos a continuación, la fenomenología exploró la imaginación como un acto intencional de la conciencia. Para esta corriente, ella es la precondition de la libertad humana ya que ser libre implica ser capaz de superar el mundo empírico como dado en un Aquí y Ahora posibilitando la proyección de nuevas posibilidades de existencia. Podemos anticipar cómo será, de imaginarla *como si* (o como *cuasi*), presentando alternativas no visibles al ojo o a la percepción presente.

Advertiremos que imaginar es un *acto productivo* de la conciencia y *no* una mera *reproducción* en la mente⁵⁴, que imaginar es una síntesis entre lo sensible y lo inteligible y que imaginar no es una fantasía ociosa o de *pura ficción* sino también un instrumento de innovación semántica.

Como ha señalado Richard Kearney, en un momento en que el valor de lo trascendental resulta cada vez más experimentado como “inaccesibles”, o inexistente, es “completamente lógico que las facultades imaginativas de los seres humanos deba ser tan apreciadas” (Kearney, 1998: 6). La imaginación fue celebrada por el movimiento fenomenológico en un siglo en que la humanidad se siente carente de fundamentos objetivos de la verdad, “acosada por el fantasma del *deus absconditus* y carente de cualquier sentido convincente de la presencia real”. El impacto de las revoluciones de las telecomunicaciones en el siglo XX y XXI ha traído una crisis de la imaginación, ella se expresa en el hecho de que ya no estamos seguros de quién o qué hace las imágenes. La paradoja es que precisamente en una cultura donde la imagen reina se suprime la noción de imaginación como lugar de la creatividad humana.

De todas las corrientes filosóficas de la antigüedad hasta la ilustración, el punto de vista de Kant sobre la imaginación es el que efectúa un importante salto cualitativo.

⁵⁴ Vemos un punto de encuentro con el *presente recordado* de Edelman

2.4.1 La imaginación, de Kant a Husserl

En la *Antropología* define como “intuición sin presencia del objeto” (§28)⁵⁵, a diferencia de la percepción que es una aprehensión de un objeto en su presencia: el objeto está frente a nosotros cuando lo percibimos, y es evocada por la memoria o por la fantasía cuando se halla ausente. *En tanto que memoria*, la imaginación es meramente *reproductiva*, pero también puede *enlazar* los recuerdos de manera arbitraria y entonces ella es *productiva* de imágenes nuevas. A la fantasía Kant la distingue de la imaginación cuando ésta surge de manera totalmente espontánea o mecánica, sin intervención de la voluntad. La imaginación es una actividad voluntaria o gobernada por la mente. La imaginación en el arte se llama fantasía cuando es involuntaria y no pertenece al artista; cuando es regida por la voluntad, se llama “composición o invención”.

Para Kant, ni la imaginación reproductiva ni la productiva son creadoras: la primera no hace más que reiterar lo percibido; la segunda, combina y organiza en estructuras los elementos anteriormente percibidos, *produce formas nuevas, pero no crea materia nueva*.

Después de haber sido ordenadas las impresiones del mundo exterior por el espacio y el tiempo en nuestro sentido interno, la imaginación es la primeramente encargada de sintetizar las impresiones o sensaciones en unidades configuradas en imágenes. Un ejemplo claro: para que me pueda referir a un suceso del día anterior y vincularlo con el que acontece ahora, la mente debe conservar del suceso precedente algún enlace con el actual y este enlace lo realiza mediante lo que Kant llama *la síntesis de la imaginación*.

Kant distingue dos tipos de imaginación. La que hacía recién referencia es la empírica, ya que opera con las impresiones que proceden de la experiencia externa. La otra, la imaginación trascendental, es la facultad apriorística que hace posible el enlace de las impresiones dentro de los momentos sucesivos del tiempo y los mantiene unidos como partes de un solo objeto en tanto que imagen.

En los apuntes de las conferencias sobre la filosofía política de Kant que nunca llegó a dar, Hannah Arendt señala que el papel de la imaginación en el ámbito de nuestras facultades cognoscitivas “es quizá el mayor descubrimiento de Kant en la *Crítica de la razón pura*” ya que ésta es la que aporta los *esquemas* al conocimiento y los *ejemplos* al juicio (Arendt, 2003: 146). La percepción no es posible sin imaginación: percibir una mesa cuenta con el esquema “mesa”. De este modo, sin la imaginación no sería posible la comunicación: si alguien solicita

⁵⁵ Aquí empleo la traducción de José Gaos, véase Kant (1991).

que le traigan una mesa, el otro debe tener el esquema “mesa”. Para Kant, el ejemplo es lo particular que contiene en sí, se supone que contiene un concepto o una regla general. Así pues, ¿cómo sé juzgar, evaluar, un acto como valeroso? Si fuéramos griegos, tendríamos en “las profundidades de la mente” el ejemplo de Aquiles. De nuevo es necesaria la imaginación: debe tenerse a Aquiles presente incluso cuando está ausente (Arendt, 2003: 152).

En suma, lo que resulta sugerente en Kant es que la imaginación es la *condición* de la memoria y es una facultad mucho más comprehensiva. La memoria, la facultad de representarse lo pasado, se analiza al mismo tiempo que la facultad de prever. Mientras que la facultad artística, en cambio, produce lo que nunca ha visto (Arendt, 2003: 144).

Con la aparición de la fenomenología husserliana, el concepto de imaginación adquiere un nuevo significado. Según Kogan, “el cambio es radical: la imaginación en vez de estar integrada por un cúmulo de sensaciones, se convierte en una actividad peculiar de la conciencia” (1986: 260).

Para aproximarse a la imaginación husserliana debemos volver a la noción de intencionalidad. Esta idea fue propuesta por el maestro de Husserl, Franz Brentano, y ahondada por el alumno. Señalé antes que para la fenomenología la conciencia siempre es conciencia de algo, no es ni un objeto, ni una función encerrada en sí misma, sino que siempre va más allá de sí hacia alguna significación o sentido: “pensar es referirse a algo, querer algo, sentir algo”. La conciencia no toca a las cosas físicas o materiales sino a través de sus significados. Por otra parte, el significado mismo tampoco es un ente dentro de la conciencia, como si fuera una actividad psíquica, sino “una esencia ideal a través de la cual el pensamiento apunta a un objeto” (Kogan, 1986: 261). Las esencias no existen en la realidad sino sólo en la intencionalidad de la mente o la conciencia.

La imaginación, entonces, proyecta imágenes a partir de la conciencia. Tampoco las imágenes son objetos reales ni entes en el interior de la mente: son modos en que la conciencia se refiere a los objetos reales en su ausencia. Cuando el objeto está presente ante nosotros, lo *percibimos*, cuando está ausente lo *recordamos* o lo *imaginamos*. En la percepción el objeto está presente materialmente, en el recuerdo y la imaginación es hecho presente por un acto de conciencia, por presentificación (*Vergegenwartigung*). Lo importante, entonces, es comprender que la imaginación es un acto, una invocación y no un recibir pasivo en la mente de una imagen dada. Es así como la imaginación *interviene* en el conocimiento.

Hay aquí un punto de encuentro con el *presente recordado*, capacidad de crear una escena mental en una fracción de segundo. Para Husserl, el significado se expresa en la palabra, pero se hace presente como objeto real en la intuición del mismo: en lo percibido o en la imagen. El significado vacío de la palabra se llena con la visión de la cosa a que se refiere. Esta visión puede darse a la percepción o a la imaginación: por la presentación del objeto o por su *presentificación* en una imagen. Como señala Kogan, la imagen puede ser un recuerdo o una imagen evocada fuera del contexto de los recuerdos aunque tenga su fundamento en algún recuerdo. Pero también puede ser presentificada, traída a la conciencia, sin referencia a una circunstancia particular recordada: es lo que Husserl, diferenciándose de Kant, denomina *mera imaginación*.

Otro concepto nodal que se desprende de esta visión de la imaginación es el de las *variaciones imaginativas*. Ésta se refiere a la capacidad de la conciencia de cambiar el objeto. Podemos, así, imaginar un determinado modelo de automóvil pintado de diferentes colores, podemos imaginar cómo nos quedará determinada ropa. Pero la conciencia posee su lógica: no podemos imaginar un triángulo de cuatro lados o, como ejemplifica Sokolowski, un elefante sin trompa. Llevado eso al plano de la memoria, si trato de imaginar (o recordar) las experiencias pasadas de Otro a partir de mi memoria veré que es imposible, sólo puedo recordar mis propias experiencias. En cambio, por medio de lo que Schutz denominó “tesis de reciprocidad de perspectivas”, las experiencias del Otro pueden ser presupuestas. A partir de una experiencia propia que recuerdo, puedo presuponer que un Otro que haya vivido una experiencia similar la recuerde de igual modo que yo.

De la concepción husserliana de la imaginación nos resta ver un último aspecto. Husserl suele emplear el término “fantasía”⁵⁶; sin embargo, aquí no posee un significado equivalente a la ficción. Es la referencia a una imagen sin ninguna posición o consideración de la realidad o no de lo referido. Husserl designa esta actitud con el término de *neutralización*. Lo que es neutralizado es la creencia en la realidad o no del objeto que sugiere la imagen. La imagen misma no es evidentemente la realidad sino que sustituye la realidad; la imagen no es ni real ni irreal: es real *como imagen*, es una “apariencia real”, una *cuasi-realidad* como la designa Husserl. La imagen puede estar fijada en un objeto físico como una fotografía. Si la imagen sugiere o nos recuerda una realidad actual o pretérita la pensamos como real; si no, la consideramos como imaginaria.

⁵⁶ Al respecto véase *Phantasy and Image Consciousness* en Husserl (2005).

2.4.2 Imaginación y realidad según Lev Vygotsky

La obra del psicólogo ruso Lev Vygotsky, prolífica a pesar de su prematura muerte, sigue iluminando las reflexiones en torno al desarrollo de las funciones cognitivas del hombre. Pionero de la neuropsicología en la ex Unión Soviética, Vygotsky también se dedicó a estudiar las características de la imaginación. Alejado de las concepciones que comprende a la imaginación como “un divertimento”, el ruso la comprendió como una función vital y necesaria (Vygotsky, 2009b). En esa dirección, en *La imaginación y el arte en la infancia*, Vygotsky presenta cuatro formas básicas que ligán la actividad imaginadora con la realidad.

La primera sugiere que toda elucubración se compone siempre de elementos tomados de la realidad extraídos de la experiencia anterior del hombre. Afirma así que “sería un milagro que la imaginación pudiese crear algo de la nada, o dispusiera de otras fuentes de conocimiento distinta de la experiencia pasada” (2009b: 16). Resulta sugerente señalar que Vygotsky asocia la *mera* imaginación a la religión o a las mitologías, al afirmar luego que “sólo las ideas religiosas o mitológicas acerca de la naturaleza humana podrían implicar a los frutos de la fantasía un origen sobrenatural distinto de la experiencia anterior”. A partir de esta primera forma, la imaginación posee una función de *combinación*, pudiendo crear también nuevos grados de combinación; la primera y más importante ley según Vygotsky, afirma que “la actividad creadora de la imaginación se encuentra en relación directa con la riqueza y la diversidad de la experiencia acumulada por el hombre, porque esta experiencia ofrece el material con el que erige sus edificios la fantasía. Cuanto más rica sea la experiencia humana, tanto mayor será el material del que dispone esa imaginación” (2009b: 17).

La segunda forma en que se vincula imaginación y realidad es ya más compleja y distinta, esta vez no se realiza entre elementos de construcción fantástica y la realidad, sino entre productos preparados de la fantasía y algunos fenómenos complejos de la realidad. “Cuando yo, basándome en los estudios y relatos de los historiadores o de los viajeros, me imagino el cuadro de la gran Revolución francesa o del desierto del Sahara, en ambos casos el panorama es fruto de la función creadora de la imaginación. No se limita ésta a reproducir lo que asimilé de pasadas experiencias, sino que partiendo de ellas, crea nuevas combinaciones” (2009b: 19). En tal sentido, la imaginación adquiere una función de suma importancia en la conducta y en el desarrollo humano, convirtiéndose en un medio para ampliar la experiencia del hombre que, al ser capaz de imaginar lo que no ha visto, al poder concebir basándose en relatos y descripciones ajenas lo que no experimentó personal y directamente, no está

encerrado en el estrecho círculo de su propia experiencia, sino que “puede alejarse mucho de sus límites asimilando experiencias históricas o sociales ajenas” (2009b: 20).

La tercera forma de vinculación entre la función imaginativa y la realidad es el *enlace emocional*, que se manifiesta, según Vygotsky, de dos maneras. Por un lado, todo sentimiento, toda emoción tiende a exhibirse “en determinadas imágenes concordantes con ella, como si la emoción pudiese elegir impresiones, ideas, imágenes congruentes con el estado de ánimo que nos sometiera en aquel instante” (2009b: 21). Por otro lado, Vygotsky escribió que si en la primera manera los sentimientos influyen sobre la emoción; la segunda, sugiere que es la imaginación la que influye en la emoción.

La cuarta y última forma de relación entre la imaginación y la realidad consiste en que ésta puede representar algo completamente nuevo, no existente en la experiencia del hombre ni semejante a ningún otro objeto real; pero al recibir forma nueva, al tomar nueva encarnación material, esta imagen cristalizada, convertida en objeto, empieza a existir realmente en el mundo y a influir sobre los demás objetos. Es decir, fruto de la imaginación *combinadora* del hombre, lo nuevo no se ajusta a ningún modelo existente en la naturaleza, pero emana la más convincente realidad⁵⁷.

2.4.3 La imaginación social según Ricoeur

El modelo de imaginación que plantea Paul Ricoeur intenta dar una vuelta de tuerca al modelo fenomenológico. Partiendo tanto de Kant como de Husserl, el francés se diferencia de los modelos que se concentran en las imágenes. Ricoeur se refiere, entonces, a la imaginación como *innovación semántica*; rescata así su poder simbolizante. Su modelo posibilita nuevas apreciaciones de la propiedad creativa de la imaginación; en ese sentido, el poder productivo de la imaginación es verbal. La consideración fenomenológica será complementada por la hermenéutica.

Su proyecto original se refería a la interpretación de textos y a una teoría de la metáfora, Ricoeur comenzó sus estudios hermenéuticos en el análisis bíblico y la simbólica del mal para luego dedicarse al tiempo narrativo, tanto en su configuración histórica como en la ficción. A medida que se aproximaba a este último proyecto de investigación, se detuvo a meditar en torno a la ideología, la utopía y el imaginario social. En las conferencias y escritos a ellos dedicados emparenta a la ideología y a la utopía como creaciones de la imaginación.

⁵⁷ En forma parecida Paul L. Harris (2005) ha estudiado la imaginación, entre otros temas, como forma de elaborar juicios causales y morales coherentes.

Con ello, la imaginación hermenéutica no es confinada únicamente a los círculos de la interpretación de textos.

En cierto sentido la propuesta social de Ricoeur sobre la imaginación se asemeja a la de Schutz. Es necesario recordar aquí que Ricoeur fue un ávido lector del austríaco, conociendo muy bien sus escritos y sus aportes a la discusión fenomenológica. Así, la imaginación que proyecta nuevos mundos también nos provee proyectos de acción: la imaginación tiene la función proyectiva que pertenece al dinamismo de la acción. Esto sucede ya que las variaciones imaginativas nos ofrecen la libertad de concebir el mundo de otro modo y emprender formas de acciones que pueden llevar a su transformación. Pero los mundos imaginados no quedan, necesariamente, en la utopía, éstos pueden ser reales por la acción.

En el modelo de Ricoeur (2006b), a pesar de todo, la imaginación necesita de imágenes, ya que sin ningún aspecto visual la imaginación verbal quedaría como una productividad invisible: la imaginación, como la memoria, requiere del lenguaje para afirmarse⁵⁸. Llega así a distinguir entre la imaginación onírica, la poética y la simbólica. Entre los modos de la imaginación se encuentra la narrativa, y es en ella donde vuelve al mundo de la acción.

Esta última es la que se hace más interesante para mi punto de vista. La imaginación narrativa se asocia con el entramado, con los modos de tramar los relatos. Pero esto no es sólo propiedad de la ficción literaria o del relato histórico. Ricoeur tiene en cuenta que hay relatos que circulan socialmente que no llevan la firma de ningún autor y sin embargo poseen una gran influencia en nuestros modelos de acción y comportamiento, a esto es lo que denomina *imaginario social*. La imaginación social es lo que constituye la realidad misma y es allí donde coloca a la ideología y a la utopía como productos de la imaginación:

Por un lado la imaginación funciona para preservar el orden. En ese caso la función de la imaginación es reflejar ese orden. Aquí la imaginación tiene la apariencia de un cuadro o pintura. Pero, por otro lado, la imaginación puede tener una función destructora y puede también promover un avance. En este caso, su imagen es de producción; se trata de imaginar algo diferente, un “ningún lugar”. En cada uno de sus papeles, la ideología representa el primer tipo de imaginación, pues tiene una función de preservación, de conservación. En cambio, la utopía representa el segundo tipo de imaginación; es siempre una mirada desde un lugar que no existe (Ricoeur, 2006a: 285).

⁵⁸ Como se verá en el siguiente capítulo, la relación entre imagen y lenguaje es problemática.

Imaginar, entonces, es en primer lugar reestructurar campos semánticos, *estructurar sentido*. Tomando lo esencial de la teoría kantiana del esquematismo, entiende a la imaginación como método para poner una imagen a un concepto e, incluso, una regla para producir imágenes. La imaginación esquematiza proveyendo de imágenes a significaciones emergentes.

Quisiera volver al encuentro que hay entre la teoría de Ricoeur y la de Schutz. La acción necesita de la imaginación, ya que la propiedad fenomenológica de anticipación de la imaginación es la que da el proyecto el *pragma*, “lo que debo hacer” en términos de Ricoeur: “La imaginación anticipatoria se coloca como *juego*, en el sentido preciso del término, juego pragmático donde coinciden proyecto y narración. El proyecto volcado hacia el futuro y el relato hacia el pasado”(Ricoeur, 2006b: 207). El proyecto toma el poder estructurante del relato y éste recibe de aquel su capacidad de anticipación: la imaginación ofrece el espacio común.

Vuelve a tomar al austríaco para pensar la intersubjetividad, tema que abordaré en la siguiente sección. Pero aquí ya asoma una cualidad ética de la imaginación. Al referirse que las mediaciones de todo tipo transforman al *Nosotros* en *Ellos*, la tarea de la imaginación “consiste en luchar contra esta terrible entropía de las relaciones humanas” (Ricoeur, 2006b: 210).

Las exposiciones recientes tuvieron como fin esclarecer las referencias en torno a la imaginación. Las diversas perspectivas presentadas tuvieron como fin quitarla de lo ficticio, de la pura irrealdad, o exclusiva del campo artístico. La imaginación inunda nuestra vida, nuestra cotidianeidad e, incluso, es la que le da ímpetu a las investigaciones de cualquier tipo. ¿Cómo hicieron los grandes descubridores para *crear* sus teorías? ¿Copérnico, Pasteur, Freud, entre otros? Ricoeur señala que la posibilidad de una experiencia histórica en general reside “en nuestra capacidad de permanecer expuestos a los efectos de la historia. Pero quedamos afectados por los efectos de la historia sólo en la medida en que somos capaces de ampliar nuestra capacidad de ser así afectados. La imaginación es el secreto de esta competencia” (Ricoeur, 2006b: 210).

Estamos atravesados por la imaginación, nuestro futuro y nuestro pasado es imaginado. De allí la propuesta de ampliar el trabajo conjunto entre imaginación y memoria. Si comencé este capítulo con el modelo de Gerald Edelman fue para ahondar la propuesta de la fenomenología, para pensar a la imaginación trabajando *junto* a la memoria. Es por eso que se debe rechazar el reemplazo de imaginación por pura simulación, no sólo sería abandonar el

poder creativo de ella sino también su poder ético: lo utópico, lo testimonial (contar lo inimaginable, punto de encuentro entre palabras e imágenes), lo empático (acercarme al Otro), es posible por la imaginación; es ella la que puede reactivar también las potencialidades incumplidas del pasado. La memoria y la imaginación son las que permite *sincronizarnos* con el pasado. En su trabajo, la imaginación desplaza al yo. En un Aquí y Ahora puedo imaginarme, recordarme o anticiparme en otro tiempo o lugar: esto nos permite vivir en el futuro y en el pasado. La percepción nos da el “material crudo” y su contenido, la imaginación y la memoria permiten así el desplazamiento de la conciencia (Sokolowski, 2000: 75). En la reducción fenomenológica, en la *epojé*, es dónde podemos aclarar las intencionalidad; sin embargo, nuestra cotidianeidad es vivida en actitud natural. En ella las intencionalidades imaginativas son las que nos sirven para mezclar y modificar nuestras percepciones.

Luego de este recorrido por la memoria y la imaginación es tiempo de integrarlas en la continuidad de la vida cotidiana. Puedo seguir refiriéndome a la memoria o a la imaginación en forma objetiva, pero ya hemos visto que ambas son dos actos de conciencia que operan en forma conjunta con la percepción. Me interesa ahora dar cuenta de un concepto que pueda incluir a estos tres actos, pero que también sean integrados en forma social; es decir, no pensarlos exclusivamente en forma objetiva. Se debe dar el pasaje que va de lo subjetivo hacia lo intersubjetivo, de lo individual a lo social. No imaginamos en el vacío, nuestra imaginación se encuentra biográficamente determinada. Creo que al indicar el lugar de la imaginación en su relación con la memoria, se debe pensar en un concepto que pueda dar cuenta tanto de la imaginación y la memoria en forma conjunta; un concepto que también incluya a la percepción y, en línea con la diferencia trazada entre *recordar* y *saber*, al conocimiento. Es, entonces, en la idea de *acervo de conocimiento* de Alfred Schutz donde encuentro dicho concepto.

2.5 Acervo de conocimiento

Alfred Schutz orientó su teoría al estudio del mundo de la vida cotidiana, sentando su posición al afirmar que las “ciencias que aspiran a interpretar y explicar la acción y el pensamiento de los humanos deben comenzar con una descripción de las estructuras fundamentales de lo precientífico, la realidad que parece evidente para los hombres que permanecen en actitud natural, realidad que no es sino ‘el mundo de la vida cotidiana’” (Schutz y Luckmann, 2003: 25).

Podemos decir que la inquietud principal que guió toda su obra se centra en una preocupación constante por el sentido, por su construcción y por su interpretación subjetiva e intersubjetiva. Toda interpretación del mundo se basa en un acervo de conocimiento (*Wissensvorrat/stock of knowledge*)⁵⁹ basado en las experiencias que nos han sido transmitidas por padres, maestros o semejantes, y que nos permiten que lo que experimentamos en la percepción real de un objeto será transferido aperceptivamente a cualquier otro objeto similar, que es percibido como del mismo tipo. El acervo de conocimiento es lo que nos permite comprender al mundo en forma aproblemática, nos brinda las soluciones para proyectarlo y actuar en él. De él también se desprenden las posibles interpretaciones ante un objeto nuevo o experiencia novedosa.

El acervo de conocimiento se plantea desde el eje mismo de la filosofía fenomenológica y desde los postulados weberianos de los tipos ideales. Como señala Helmut Wagner (1983: 291), la noción de tipificaciones en Schutz es el resultado de la combinación de algunos principios de Husserl y de Weber. Cuando un objeto es encontrado por primera vez inmediatamente gana un “aire” de familiaridad si es identificado con un término clasificatorio: un árbol, una herramienta, etc. Pero en la mayoría de las ocasiones tenemos una larga historia de encuentros con objetos que ya hemos etiquetado. Los términos clasificatorios, por lo general compartidos con otros – términos, entonces, sociales– son las etiquetas de la tipificación conceptual de la vida cotidiana. La tipificación no es solamente un método científico, es una efectiva mediación de la vida cotidiana. En *Experiencia y Juicio*, libro leído por Schutz antes de su publicación en 1939, Husserl argumentó que ningún objeto nos resulta totalmente desconocido: nos aproximamos a un objeto nunca visto con un “preconocimiento”. El objeto es aprehendido como un objeto de un tipo ya conocido. La percepción “llena” al tipo con un contenido concreto. A Husserl le interesaba el estudio de la

⁵⁹ Aquí abro una digresión de traducción. Por cuestiones biográficas e históricas –el *Anschluss*– Schutz parte al exilio, primero a Francia para luego radicarse en los Estados Unidos. Allí, como tantos otros colegas y amigos, encontró refugio intelectual en la *New School for Social Research*. Si bien continuó escribiendo en alemán, de hecho sus proyectos de libros inconclusos los escribió en su lengua materna, debió “adaptar”, traducir, su teoría –sociológica y fenomenológica– al inglés. En ese sentido, la noción de *Wissensvorrat* la tradujo como *stock of knowledge*. En las traducciones al castellano de las obras de Alfred Schutz, realizadas por Néstor Míguez y Eduardo Prieto, este concepto ha sido traducido como “acervo de conocimiento”. “Acervo”, creo yo, posee connotaciones de “archivo”, de algo que se “guarda”. Sin embargo, pienso que puede también ser traducido, o entendido, como “suministro” o “acopio” de conocimiento; algo más bien reunido pero sin un orden establecido: un “orden desordenado”. Esta conclusión se desprende de varios motivos. Por un lado, el propio Schutz, como pronto lo señalaré, entendía el *stock of knowledge* como algo incoherente, inconsistente y parcialmente claro (a diferencia del saber científico que se caracterizaría por lo contrario). Luego, la recurrencia al *stock*... se encuentra determinado por el Aquí y Ahora; es decir, su sentido práctico (aquí aparece el *presente recordado*). Finalmente, como Schutz (Schutz, 1970b: 16-51) lo analizó al tratar el problema de Carnéades, las interpretaciones derivadas del *stock*... se encuentran en relación con las significatividades motivacionales de la coordenada espaciotemporal actual. Hecha esta digresión, seguiré empleando el término “acervo de conocimiento” en concordancia con lo instituido por el léxico de los traductores.

transición de la forma prepredicativa, que ocurre en forma espontánea, a la predicativa, que requiere un acto de conciencia. Schutz hace uso de la teoría de la tipificación: en el mundo de la vida cotidiana, las tipificaciones son guiadas por la practicidad subjetiva de la actividad individual. Le sirve para la acción, para elegir, planear y alcanzar metas tangibles. En el acervo de conocimiento encontramos, entonces, *actuando* en forma *simultánea* percepción, memoria e imaginación.

Si bien Schutz se refiere al acervo subjetivo de conocimiento, debemos considerar que la mayor parte del conocimiento posee una génesis social, ya que ha sido transmitido a los sujetos por semejantes; en consonancia con Margalit, poseemos conocimientos compartidos. En diálogo con las otras teorías sobre la memoria, tanto la imaginación como la percepción son actos de conciencia subjetivos pero nunca efectuados en un “vacío” social; esto se debe no sólo por lo recién expuesto sino a que desde el comienzo las estructuras subjetivas de significatividades se desarrollan en situaciones intersubjetivas o en contextos de sentido socialmente determinados⁶⁰.

El acervo de conocimiento es la sedimentación de experiencias actuales en estructuras de sentido, de acuerdo con su significatividad y tipicidad, es un proceso en la duración interior⁶¹ que se articula en las estructuras del tiempo subjetivo. Pero no sólo se sedimentan experiencias, también las relaciones sociales forman parte de este proceso; al hacerlo, éstas pasan a estar institucionalizadas y objetivadas por el lenguaje.

Existe así cierta semejanza con la propuesta de Ricoeur en torno a la imaginación, ya que para Schutz la estructura semántica como sintáctica de un determinado lenguaje no es sino la objetivación de las experiencias típicas y de su explicación por los miembros de una sociedad. De este modo, el lenguaje funciona tanto como un sistema de signos y como modelo de estructuración subjetiva. El lenguaje es lo que posibilita los procesos de intersubjetivación ya que en las explicitaciones de antepasados y contemporáneos puede remitir a ámbitos de sentido inaccesibles para la experiencia inmediata.

Al momento me he referido en numerosas oportunidades al concepto de *significatividad* pero no lo he caracterizado. Estimo pertinente clarificarlo ya que es central en la teoría schutziana. La significatividad (*relevance*) se refiere a la importancia atribuida a

⁶⁰ Schutz emplea en numerosas oportunidades la idea de las determinaciones. La lectura que se debe hacer de esta idea debe estar dada a través de la “determinada indeterminación” (Schutz, 1970: 136). A lo largo de sus escritos, ha desarrollado en qué forma el conocimiento y las experiencias se sedimentan, para eso se debe tener en cuenta la dimensión abierta del mundo de la vida, abierta en un sentido espacial, temporal y social.

⁶¹ La influencia bergsoniana nunca abandonó a Schutz

determinados aspectos de situaciones específicas y de sus actividades y planes. Por ende, y de acuerdo con los múltiples *intereses* de una persona, existen varios dominios de significatividad. En conjunto, forman su *sistema de significatividades* con sus propias prioridades y preferencias. Schutz sugiere que éstas no siempre se encuentran claramente distinguidas ni resultan, necesariamente, estables durante largos períodos.

Las significatividades fluyen de dos modos diferentes: por los intereses y motivaciones de la propia persona (significatividades intrínsecas); y por condiciones situacionales o por imposición social, significatividades impuestas; así, surge el *sistema social de significatividades*. Sin embargo, debemos considerar que las impuestas pueden volverse motivacionales (o volitivas), ya que al incorporarse al sistema subjetivo puede orientar, en un futuro, los propios planes y proyectos.

El acervo de conocimiento no resulta ser una sumatoria “de cosas”, múltiples variables lo definen y lo determinan: la situación biográfica, el medio físico y el sociocultural. El acervo de conocimiento influye, y focaliza, el conocimiento en las actitudes morales e ideológicas; pero dichas actitudes también influyen sobre él. Ingresa aquí un elemento fundamental en la constitución del conocimiento: la experiencia.

Nuestra biografía se desarrolla en coordenadas temporales determinadas, en un mundo que existía antes de nacer nosotros. Es decir, el mundo ya era experimentado e interpretados por otros, nuestros predecesores, como un mundo organizado. Éstos nos lo ofrecen a nuestra propia experiencia e interpretación; por lo tanto, todo acervo subjetivo de conocimiento se basa en un acervo de experiencias previas, nuestras o que nos han sido transmitidas. En el mundo de la vida cotidiana, transitamos proyectando, en base a nuestras memorias e imaginaciones, con nuestras proyecciones, anticipaciones y expectativas. El acervo de conocimiento, tanto el social como el subjetivo, sólo mostrará sus deficiencias si una experiencia nueva no puede adecuarse a los esquemas de referencias validados por Otros.

Nuestra experiencia del mundo se da en dos modos: experiencia directa y experiencia indirecta (predicativa). Lo cierto es que una pequeña parte de mi conocimiento del mundo se origina dentro de mi experiencia personal. Es decir, gran parte de nuestro conocimiento tiene un origen predicativo. Con esto Schutz se emparenta con William James (1951: 28), quien había distinguido el “conocimiento por trato directo” y el “conocimiento acerca de”.

Hay un acercamiento a lo que los psicólogos de la memoria habían pensando en torno al “conocimiento sobre”. Aquí creo que hay que hacer una distinción, que con Schutz puede

ser pensada en forma íntegra. Todo nuestro conocimiento sobre el pasado, un conocimiento ya tipificado y objetivado, sobre todo si nos referimos a los predecesores, se nos da en forma predicativa. En ese sentido, el pasado son actos a interpretar. El pasado es apropiado en el acervo de conocimiento como *dato*, como información, o como motivación. Como información, sería un mero “conocimiento acerca de”, incluso puede ser recordado dónde se adquirió dicho conocimiento. Puede también resultar una motivación (como significación) impuesta; las tradiciones, la historia nacional, las religiones, operan de ese modo y bajo esa forma de transferencia de conocimiento. Pero el pasado puede ser incorporado como orientador, como modelo, de los proyectos y planes futuros, orientando así acciones y actos. Incluso, como antes lo señalé, lo impuesto puede volverse como significación intrínseca. De este modo, resulta sugerente tener presente *tanto* las condiciones de experiencias como los pasajes de lo indirecto, de lo impuesto, a su sedimentación y orientador de proyectos y formas interpretativas. El acervo social de conocimiento, estando en actitud natural, tiene la particularidad de despojarse de su carácter social e histórico en la medida en que ingresa al acervo subjetivo de conocimiento.

Aunque la adquisición de conocimiento resulte de la sedimentación de experiencias actuales en estructuras de sentido, existe lo que Schutz denominó conocimiento rutinario, habilidades, conocimiento útil (aspectos problemáticos pero que fueron resueltos) y conocimiento de recetas (*recipe knowledge*). En ellos podemos encontrar una concordancia con algunas de las formas de memoria pensadas por Bergson (memoria hábito), por Alan Baddeley (memoria de trabajo) o Endel Tulving (memoria episódica y semántica). Con todo, debemos pensar que el acervo de conocimiento difiere de un individuo a otro; no solamente difiere lo que un individuo conoce de lo que conoce un semejante sino también el modo como conocen ambos los mismos hechos. El conocimiento de esas diferencias individuales constituye en sí mismo un elemento de experiencia –y agregaría de disputa– del sentido común. Pero el acervo social de conocimiento también presenta ciertas diferencias (Schutz y Luckmann, 2003: 259, 293-254):

- desde una perspectiva de género: las estructuras de significatividades se delinean en forma diferenciada para hombres y mujeres (la maternidad resulta un buen ejemplo).
- desde la matriz temporal o biológica: los diferentes niveles de edad.
- desde la posición de los individuos como actores, es decir, la distribución del conocimiento.

En esta última posición podemos encontrar dos aristas. Por un lado, puede ser pensada por la posibilidad de accesibilidad: hay ciertos conocimientos que resultan accesibles a la sociedad toda; en cambio, hay otros al que sólo tienen acceso determinados grupos sociales (entra aquí las distinciones de clase, de gusto, la ideología, etc.). Por otro lado, nos encontramos una distribución dada entre el hombre común y el experto, en el medio se encontraría el ciudadano bien informado (tres tipos ideales). El experto sólo lo es en un campo, en su materia, en su ámbito de sentido. No existe un “experto total”, se es experto en una rama y *común* en la mayoría de las ocasiones. Existe también un conocimiento socialmente aprobado, un tipo de conocimiento que recibe un peso adicional si es aceptado no sólo por Nosotros, sino por miembros del grupo de pertenencia. Schutz había pensando que el estudio de la distribución social del conocimiento es el que permite indagar las desigualdades sociales⁶². Aquí es posible estudiar la influencia, por ejemplo, de los medios periodísticos en la conformación, en actitud natural, del conocimiento social.

El acervo social de conocimiento no debe ser entendido como la suma de acervos subjetivos de conocimiento, esto nos lleva a pensar en las transferencias de conocimiento entre generaciones. Resulta importante señalar que en la transmisión de conocimiento no hay criterio cuantitativo ni cualitativo, ésta se encuentra en consonancia con lo que resulte socialmente significativo en las coordenadas temporales.

Llego entonces al corazón de la teoría schutziana: las relaciones sociales. En la siguiente sección presentaré la estructuración del mundo social

2.6 La estructuración del mundo social

Tomando como base las coordenadas espacio-temporales, el mundo social se estructura entre predecesores, contemporáneos y sucesores. Me detendré en la noción de mundo de predecesores (*Vorwelt*) y mundo de contemporáneos (*Mitwelt*) (Schutz, 1993: 235-242). Sucintamente podríamos decir que el mundo de los contemporáneos es aquel que se caracteriza por compartir con los semejantes una coordenada temporal. En este mundo es donde se pueden dar las relaciones cara a cara, las relaciones con orientación Nosotros. Es decir, podemos compartir el espacio y el tiempo, podemos experimentar vivencias similares. Es también el mundo donde cada uno de nosotros vivimos un Aquí y Ahora, el mundo de nuestra vida cotidiana. El mundo de los predecesores es, a grandes rasgos, el mundo de

⁶² Al respecto, véase su ensayo *El ciudadano bien informado* (Schutz, 2003b: 120-132).

nuestros antepasados, de los que vivieron antes que nosotros; con ellos, no podemos compartir ni el espacio ni el tiempo.

En el ordenamiento social del mundo de la vida intervienen de manera necesaria dos elementos: la tesis de reciprocidad de perspectivas y la idealización de la “intercambiabilidad” de los puntos de vista. Si la segunda es el fundamento para la formación social, la primera parte del ordenamiento espacio temporal: *mi* aquí y ahora, frente al *allí* y ahora de otro; si el otro estuviera aquí, experimentaría las cosas desde la misma perspectiva que yo. Si la relación cara a cara es el grado cero de la intersubjetividad, la relación más mediata, la graduación se extiende hacia experiencias más inmediatas: entramos así al mundo social de los contemporáneos. Schutz entiende así a los otros con quienes tenemos una relación *Nosotros*, pero cuya vida corresponde al mismo período actual del tiempo del mundo; es decir, se comparte un tiempo pero no un espacio. Dentro del mundo de los contemporáneos y de este tipo de relaciones, encontramos diferentes graduaciones en torno a la mediatez e inmediatez diferenciándose, sí, un mero contemporáneo de una relación entre contemporáneos recuperable, es decir, de semejantes. De esta forma, las relaciones entre contemporáneos se asemejan a las zonas operativas: las relaciones entre contemporáneos pueden ser recuperables, como no. En nuestra línea de trabajo, vemos que incluso la imaginación ocupa un lugar preponderante en la relación entre contemporáneos. Si bien el mundo de los contemporáneos se rige por importantes grados de anonimidad, la imaginación es puesta en uso a fin de cristalizar este tipo de relación. Tomemos el ejemplo dado por Schutz, en el cual A le habla a B sobre su hermano, C, el cual B no conoce. Así, a partir de las descripciones de otro (A) más el acervo de conocimiento propio (el de B), B puede imaginar a C. Esa relación *nosotros* entre A y B, entre semejantes, también se nutre de contemporáneos. Para B, C es un mero contemporáneo, quizá con un menor grado de anonimidad, al cual se lo imagina. De esta forma, B y C pueden devenir en un futuro, semejantes, (semejantes posibles, en términos de Schutz). Con esto vemos que el mundo de los contemporáneos puede ser analizado en varios niveles, además del recién mencionado: semejantes en anteriores relaciones *Nosotros*, que ahora son sólo contemporáneos, pero con quienes es recuperable esa relación; aquellos con quienes una relación *Nosotros* ya no es recuperable (están muertos). A su vez, a través de indicios y marcas puedo también experimentar a otros contemporáneos con diversos grados de anonimidad. Las marcas, indicios y signos también pueden hacer que un contemporáneo pase a ser un predecesor. William James sugería que la memoria requiere algo más “que la mera dotación de un hecho en el pasado. Debe ser fechada en *mi* pasado” (1951: 339); en ese sentido, si observamos a un Otro en una fotografía fechada en 1969 éste puede ser

comprendido como meros predecesores o como contemporáneos: esta comprensión claramente está determinada por la situación biográfica de cada espectador. Algunos quizá compartieron esa temporalidad con los fotografiados, y ese Otro forma parte de una relación Nosotros no recuperable⁶³.

El mundo de los predecesores, en cambio, es un mundo definitivamente concluido. No sólo están terminadas las experiencias por las que pasaron los antepasados, sino que también se ha completado definitivamente la articulación biográfica en la cual se unían las experiencias individuales. Con los antepasados no puede haber una relación social recíproca, pero nuestra conducta puede estar orientada hacia los antepasados en la medida en que sus actos puedan convertirse en motivos-porque para mis acciones. De este modo, las experiencias del mundo precedente son indirectas. Pueden ser transmitidas mediante una comunicación de los semejantes o contemporáneos, basadas en sus propias experiencias inmediatas (recuerdos de la infancia de mi padre) o pueden ser *inferidas* (mi padre me cuenta las experiencias de su padre en la Rusia zarista). A partir de la tesis de reciprocidad de perspectivas puede haber un cambio de actitud y colocarnos en una especie de pseudocontemporaneidad con el sujeto histórico. Dentro de este contexto, Schutz sugiere que podemos llegar a conocer el mundo de los predecesores por medio de registros y monumentos, que tienen el estatus de signos, con independencia de si los predecesores los destinaban a ser signos para la “posteridad o meramente para sus contemporáneos”. Lo cierto es que lo que esos signos significan es anónimo y está ligado a la interpretación presente. Para Schutz, interpretar a un predecesor no sólo es un acto de memoria, también es de imaginación: “es perfectamente adecuado que yo me pregunte lo que quiere decir un determinado predecesor al expresarse de tal o cual manera. Por supuesto, para hacerlo, debo proyectarme hacia atrás en el tiempo e imaginarme presente mientras ese predecesor hablaba o escribía” (Schutz, 1993: 237).

Los predecesores pueden ser interpretados como Otros, sin embargo sus experiencias se encuentran clausuradas y no pueden intervenir sobre los contemporáneos. Lo importante para comprender a un predecesor como Otro es poder reconocerlo como tal a partir de la tesis antes citada. Para recuperar en nuestra mente una relación con Otro, Schutz sugiere que podemos reconstruir la relación en la memoria, a partir de las propias experiencias, en forma

⁶³ Trabaje esta problemática al analizar la muestra fotográfica *Ausencias* de Gustavo Germano en *Ausencias. Una aproximación sociológica a la relación entre fotografía y memoria*, ponencia presentada en el marco de las IX Jornadas de Sociología de la UBA, agosto de 2011.

monotética o politética⁶⁴. Desde ya que lo que aquí me interesa es la relación con la memoria. Schutz sugiere que las estructuras temporales de la experiencia pueden ser reproducidas como tales en la memoria; pero la memoria que colma la fase consciente actual tiene otra estructura y otra posición biográfica: lo que nos sugiere es que siempre la situación biográfica será el horizonte actual de la experiencia recordada.

2.6.1 Orientación Tú y Orientación Nosotros

Paso ahora a concentrarme en el encuentro social; es decir la experimentación de un Otro desde diversas perspectivas. Ésta se ordena según variados niveles de proximidad, profundidad y anonimidad de la vivencia.

En el compartir un tiempo y espacio del mundo de la vida es donde puedo percibir *inmediatamente* a Otro. Solo bajo esa condición aparece en su corporeidad viva ya que su cuerpo (y su rostro) se torna un campo *perceptible y explicable* de expresión. La convivencia conjunta posibilita el acceso a su vida conciente ya que sólo así es posible que *mi* flujo de conciencia (*stream of consciousness*)⁶⁵ y el *suyo* fluyan en una verdadera simultaneidad. A esto Schutz se refiere como el envejecer juntos, vivir el tiempo. El encuentro, es decir la situación cara a cara, es la única situación social donde coinciden la inmediatez temporal y espacial.

Dos son los tipos de encuentros que quisiera presentar sucintamente. El primero se refiere a la atención puesto en el Otro, la *orientación Tú* (*Thou-orientation/Du-Einstellung*), que es “una forma universal en la cual un Otro se experimenta en ‘persona’” (Schutz y Luckmann, 2003: 77). La orientación Tú se caracteriza por su unilateralidad, mi atención reposa en él mientras que yo no me encuentro en su campo de atención. La orientación Tú es pura presuposición, otorgo sentido a sus acciones en forma intuitiva.

Cuando existe reciprocidad, se da una relación Nosotros, el segundo tipo de encuentro⁶⁶. En ella puedo captar la configuración subjetiva de sentido que su hablar y parecer posee para el Otro. Se podría decir que en una relación Nosotros se crea una *comunidad de sentido*. En la relación Nosotros podemos poseer significatividades en común y compartidas,

⁶⁴ Formas de apereibir –la percepción espontánea según Husserl– en la conciencia. Monotéticamente se refiere a lo que se presenta “en un solo rayo”, mientras que en forma politética se apereibe “paso a paso”.

⁶⁵ Schutz toma este concepto de William James. Los escritos norteamericanos de Schutz son también un constante esfuerzo por conciliar algunas posiciones de la filosofía estadounidense, sobre todo el citado James, Dewey, o Whitehead, con los principios de la fenomenología husserliana. Al respecto véase el artículo *William James's concept of the Stream of Thought phenomenologically interpreted* (Schutz, 1970a: 1-14)

⁶⁶ Resta un tercero que, si bien no lo detallaré, es conveniente tenerlo presente: la *orientación ellos*, un tipo de relación con los que no se tiene trato directo y de cuya existencia no tenemos sino vagas nociones generales.

y establecer un propio acervo de conocimiento. En la relación Nosotros podemos poseer expectativas compartidas que guíen nuestros proyectos conjuntos. Así como poseemos recuerdos compartidos, también podemos poseer una *imaginación compartida*.

La relación Nosotros puede darse de varias maneras. El (o los) copartícipe social se me aparece en perspectivas *espacial, temporal y sociobiográficamente* diferenciadas de aprehensión que guían mi experiencia de Otros, eso significa que no experimentamos subjetivamente a los copartícipes con la misma cercanía y profundidad de vivencia. No es lo mismo una relación de intimidad como la de una pareja, que la relación Nosotros que podemos formar con una persona con la que establecemos un diálogo en una cola de un supermercado. Una, a su vez, resulta una relación recuperable, mientras que la otra no necesariamente. Mientras que el primero deviene semejante, el otro se transforma en un contemporáneo.

En la relación Nosotros las experiencias son experiencias comunes. Este intercambio, a su vez, permite clarificar los motivos-para y los motivos-porque⁶⁷ de cada uno. La posibilidad de poseer experiencias comunes se da en diversas graduaciones, relacionadas con la mediatez-inmediatez de la relación. Oscilamos así entre la conversación cara a cara hasta la comunicación telefónica. Incluso una videoconferencia puede ser pensada como una relación Nosotros, como una *cuasi relación* cara a cara, ya que a pesar de no compartir el espacio, las conciencias logran sincronizarse al mismo tiempo.

2.6.2 *Trascendencias de la vida cotidiana*

Llegamos así a los límites de la experiencia y a sus cruces. Aquí me detendré en la “pequeña” y “mediana trascendencia” (Schutz y Luckmann 1989: 106)⁶⁸. La “pequeña trascendencia” se encuentra íntimamente ligada con las zonas de operaciones y el ordenamiento espacial del mundo. Aquí nos encontramos con el mundo al alcance efectivo y los de alcance potencial, donde no sólo hay una relación espacio temporal experiencial sino también de imaginación. El mundo que es accesible a la experiencia inmediata es el mundo al

⁶⁷ Los motivos-para se desarrollan en la conciencia del sujeto y son atribuidos a fines deseados y a objetivos propuestos; son subjetivos y se refieren al futuro. Los motivos-porque se refieren al contexto de la acción o a una predisposición psíquica del sujeto, son objetivaciones de aspectos que rodean la acción; por su carácter causal tienen una referencia al pasado (Schutz, 1993: 115-125)

⁶⁸ Cabe aclarar que estos conceptos forman parte del Capítulo VI de *The structures of the Life-World* Vol. II (Schutz y Luckmann, 1989), obra inconclusa por parte de Schutz y terminada por Thomas Luckmann. Al revisar las fichas de Schutz en el anexo, en ningún sitio existe referencia a estos conceptos. Tampoco la hay a lo largo de los ensayos publicados en los *Collected Papers* o en su primer libro. En ese sentido, son conceptos que Luckmann deriva de Schutz. Aquí los emplearé porque, más allá de la disputa teórica y autoral, me resultan sugerentes para pensar mi tema.

alcance efectivo; son los mundos al alcance potencial los que me interesa pensar. El mundo que es accesible en la experiencia inmediata, trasciende al alcance efectivo pero pertenece a nuestra experiencia de trascendencia, y por ello está dentro del alcance recuperable. Al recordar en la calle, siguiendo a Schutz, que dejamos un libro sobre la mesa, imaginamos la mesa con el libro sobre ella, imaginamos el proyecto: ir a buscarlo nuevamente o bien esperar a que finalice el día y estar de vuelta en nuestro hogar para hacernos del libro; sin embargo, durante todo el día estaré pensando en el libro, imaginándolo donde fue dejado. La imaginación también es parte sustancial en el mundo de alcance asequible: el mundo que nunca estuvo a nuestro alcance, pero puede estarlo. Por medio de la tipificación de experiencias anteriores, sedimentadas en nuestro propio acervo de conocimiento y las variaciones imaginativas, puedo estar familiarizado, imaginarme, lo que no conozco: mi imaginación se vale de dicho acervo para “colocarme” en el mundo asequible.

Como antes señalé, en las pequeñas trascendencias cotidianas la imaginación cumple una función primordial, proveyendo el “motor” de mucho de nuestros proyectos. Nuestra actual experiencia puede apuntar a algo no experimentado pero que nos es presentada como si ya hubiera sido experimentada. En las pequeñas trascendencias, nuestra experiencia presente puede asemejarse a experiencias pasadas. El “así sucesivamente” y “puedo volver a hacerlo” (tipificaciones tomadas de Husserl) son claras idealizaciones de nuestra imaginación en la pequeña trascendencia, estas dos conforman claramente el mundo asequible como el recuperable, que por medio del acervo de conocimiento nos permite imaginar que ciertos objetos o también otras conciencias, actuarán de determinada manera.

La “mediana trascendencia”, en cambio, se desarrolla según lo que marcamos respecto a los contemporáneos e, incluso, los semejantes. Es decir, sin importar lo cerca que estemos uno del otro, el Otro, necesariamente, trasciende *mi* mundo. Esta trascendencia tiene su base en las idealizaciones y tipificaciones de la vida cotidiana y en el intercambio de puntos de vista: tomo como presupuesto que los objetos que están a mi alcance estarán también al alcance de otro, podríamos decir que en base a estos dos elementos puedo imaginar que el otro tendrá una experiencia similar a la mía. En todas las trascendencias la actual experiencia apunta a algo que se encuentra fuera de los límites de la actual experiencia: si en la “pequeña” trascendencia, los objetos no estaban presentes en el momento pero podían volver a estar accesibles a la experiencia, en la “mediana” trascendencia, la experiencia actual apunta hacia otra cosa, que en principio nunca puede ser directamente experimentada. Eso quiere decir que estas experiencias se encuentran mediadas (Schutz y Luckmann, 1989: 110). La razón es

“muy simple”, la otra cosa no es sino alguien “como yo”, otra persona. Este tipo de trascendencia sucede, también, en el ámbito de los semejantes, en la relación cara a cara: cuando nos encontramos en la esfera de alcance de otro, y viceversa, “puedo ver *que* él me ve, pero no *cómo* me ve”, este ejemplo es la base de la mediana trascendencia de los semejantes. La particularidad de este tipo de conocimiento se basa en dar atributos a algo interno a partir de algo externo.

Si nuestro semejante puede tornarse un contemporáneo cuando, por ejemplo, dobla la esquina y ya se encuentra fuera de nuestro alcance, significa que, en ese momento, “me trasciende”. ¿Qué sucede con contemporáneos o semejantes que han nacido antes que yo? Evidentemente hay zonas de ese Otro que se encuentran excluidas de mi experiencia inmediata. Su mundo, entonces, permanecerá inalcanzable, pero podrá ser llenado –jamás experimentado– por medio de fotos, cartas, diarios e incluso su palabra. Así, en este tipo de trascendencia podemos incorporar una situación a nuestro acervo de conocimiento a través del relato de otra persona.

2.6.3 *La sincronización*

Para finalizar este capítulo quisiera traer algunos ejes planteados por Schutz en su ensayo *La ejecución musical conjunta. Estudio sobre las relaciones sociales* (Schutz, 2003b). En este escrito se asoman algunos postulados que me posibilitará el análisis de la imagen. Por otro lado, en ese Schutz pone de manifiesto su desacuerdo con Maurice Halbwachs en el estudio de la música. Por un lado, resulta evidente que el austríaco tenía conocimiento de la obra del francés; por el otro, si bien Schutz señala que no es su intención efectuar una crítica al concepto de memoria colectiva, en los párrafos que se detiene a discutir con él se vislumbra la necesidad de pensar más allá de la memoria.

Su crítica se sustenta en la posición de Halbwachs de demostrar que la única posibilidad de conservar un conjunto de recuerdos con todos sus matices y detalles reside en la memoria colectiva. A pesar de la división que hace entre el músico culto y el lego, le objeta la identificación del pensamiento musical con su comunicación, que identifique la comunicación musical con el lenguaje musical, y la identificación de la notación musical con el fundamento social del proceso musical. Así, le responde que los pensamientos musicales pueden ser transmitidos a otros por la mecánica de sonidos audibles o por los símbolos de la notación musical: “la notación musical no es sino uno entre varios medios para comunicar el pensamiento musical, pero de ningún modo equivale al lenguaje musical” (Schutz, 2003b:

158). Citando a Furtwängler, el texto del compositor no puede indicar nada “en cuanto al volumen que realmente desea de un *forte* ni a la velocidad realmente deseada de un *tempo*, pues todo *forte* y todo *tempo* deben ser modificados en la práctica de acuerdo con el lugar de de ejecución así como el ambiente y el vigor de los ejecutantes”.

No quiero extenderme en la crítica sino en la propuesta de Schutz frente a una obra artística. Por un lado, piensa la aproximación hacia una obra musical por parte del músico, y por el otro, la del espectador oyente. Un pianista, por ejemplo, al ejecutar una sonata, posee un conocimiento previo que se refiere al tipo del cual pertenece la obra y no a su individualidad exclusiva y única. Posee un esquema de referencia que utiliza, anticipa lo que puede encontrar o no en la composición. Éstas pueden cumplirse y justificarse por los hechos musicales o “explotar”.

El músico que aborda una pieza musical desconocida lo hace desde una situación determinada históricamente, determinada por el acervo de experiencias musicales de que dispone en la medida en que son típicamente significativas para la nueva experiencia prevista que se abre ante él. Esto, como lo veremos en el siguiente capítulo, se coloca en consonancia con “el mito del ojo inocente”. Finalmente, Schutz (2003b: 162) señala que para comprender el contenido musical de una obra, no hace falta conocer las anécdotas en torno a su composición: “toda obra de arte, una vez elaborada, existe como entidad significativa, independiente de la vida personal de su creador”.

Respecto al espectador oyente se crea otro tipo de relación. Cuando una orquesta o solista interpreta la obra de un compositor, el conjunto media como comunicador entre compositor y espectador. En cambio, si el músico presenta una obra de su autoría se establece una forma de comunicación directa. Pero más allá de esta distinción, lo cierto es que el espectador de una pieza musical participa en las experiencias de un Otro que creó esa obra no solo como expresión musical de sus pensamientos sino como intención comunicativa.

La música, y quizá también al cine, Schutz la entiende como “un ordenamiento de tonos provistos de sentido en el tiempo interior⁶⁹”. En ese sentido, el flujo de tonos que se desarrolla en el tiempo interior es un ordenamiento provisto de sentido para el compositor y el espectador porque evoca, en las corrientes de conciencia participantes, una *interacción* de *recuerdos*, *retenciones*, *protenciones* y *anticipaciones* que interrelacionan los elementos sucesivos.

⁶⁹ Vemos aquí la influencia bergsoniana.

Al escuchar una obra musical, y podríamos extender la siguiente reflexión para una imagen, el compositor y el espectador se hallan unidos por una dimensión temporal común a ambos, se produce una cuasi simultaneidad de ambas corrientes de pensamiento ya que se comparten un flujo de experiencia del otro en el tiempo interior. Se da una relación de *sintonía mutua*, una *conexión*, una *experiencia del Nosotros*

En el caso de la música, el ejecutante y el oyente comparten un presente vívido en una relación cara a cara o a través de una cuasi simultaneidad entre la corriente de conciencia por medio de dispositivos mecánicos, como los CDs, audio digital, etc. Incluso al observar una fotografía se experimenta tiempo; en ella *vemos* un instante, que en nuestra propia duración interior puede prolongarse ya que el tiempo interior es inconmensurable⁷⁰. Ese mismo instante puede, a partir de la interacción de recuerdos, protenciones, anticipaciones, y la imaginación, poseer la misma propiedad que la música. Es decir, el ejecutante y el espectador/oyente están *sintonizados* uno con otro, viven juntos el mismo flujo, envejecen juntos mientras dura el proceso musical. En cambio, al observar una imagen fotográfica el o los retratados no envejecen, pero sí la imagen como tal; en ese sentido también existe una sintonización o conexión ya que imagen y observador se encuentran ante el tiempo.

Finalizo aquí el presente capítulo. En el recorrido de la memoria hacia las relaciones sociales estimo haber presentado el lugar de la imaginación en nuestra vida cotidiana, en la exposición de la noción de acervo de conocimiento es donde encontré el lugar donde la memoria y la imaginación se integran activamente en la vida cotidiana. Este capítulo tuvo también como objetivo presentar los conceptos centrales desde donde partirá mi análisis de la obra de Atom Egoyan. Para estudiar las relaciones visuales, para responder a la pregunta cómo nos relacionamos visualmente con el pasado, se hace necesario meditar sobre las relaciones sociales en general. Dado este movimiento, me concentraré a continuación en la imagen.

⁷⁰ No pueden pasar por alto las reflexiones de Walter Benjamin en torno a la fotografía. Respecto a la relación entre fotografía y tiempo, sugirió que “a pesar de toda la habilidad del fotógrafo y por muy calculada que esté la actitud de su modelo, el espectador se siente irresistiblemente forzado a buscar en la fotografía la chispita minúscula de azar, de aquí y ahora, con que la realidad ha chamuscado por así decirlo su carácter de imagen, a encontrar el lugar inaparente en el cual, en una determinada manera de ser de ese minuto que pasó hace ya tiempo, anida hoy el futuro y tan elocuentemente que, mirando hacia atrás, podremos descubrirlo” (Benjamin, 1989: 66-67).

CAPÍTULO III SOBRE LA IMAGEN Y SU PRAGMÁTICA

3.1 *Introducción*

En el anterior capítulo me dediqué a reflexionar sobre la memoria dándole a la imaginación un lugar activo en nuestras relaciones sociales, tanto con las del presente como las del pasado. Asimismo, le destiné una importante sección a la noción de acervo de conocimiento de Alfred Schutz, concepto que en el presente capítulo será puesto en funcionamiento a partir de las relaciones visuales.

Este capítulo, entonces, tiene como objetivo presentar los basamentos teóricos con los cuales analizaré la imagen, qué entenderé como tal y cómo me acercaré a ella a partir de la obra de Atom Egoyan.

Los recorridos reflexivos pueden resultar abundantes. Sobre la imagen se ha escrito y meditado en demasía, y desde larga data. Desde los tiempos bíblicos y la Grecia clásica hasta nuestros días, la historia de las imágenes puede ser estudiada desde la filosofía hasta la historia del arte, pasando por la teoría cinematográfica o la antropología.

Si bien me podría detener a señalar cómo la imagen ha acompañado al hombre –o mejor dicho, cómo éste ha producido imágenes– desde tiempos remotos, lo cierto es que lo que me interesa rescatar aquí es la idea de *uso*: la imagen utilizada para algún fin, ya sea simbólico, sígnico o artístico. Los dibujos de las cuevas de Lascaux o de Chauvet, o incluso las de Nerja, son prueba que desde muy temprano el Homo Sapiens, o el Neanderthal como es el caso de esta última cueva⁷¹, produjo y usó imágenes para un determinado fin. En ese sentido, las muchas veces mencionadas expresiones de “civilización de la imagen” o el “siglo de la imagen” merecen ser revisadas. La imagen, y las diversas tecnologías que acarrea su producción ha sido una constante en la historia del Hombre. ¿Acaso el pintor del paleolítico no tuvo que preparar su “tinta” y sus “pinceles”? ¿Acaso el pintor de la “Cueva de las Manos” no tuvo que soplar a través de sus herramientas aerógrafas? Técnica y tecnología han permanecidas unidas desde que la imagen se ha vuelto material⁷².

⁷¹ Se calcula que los dibujos de la cueva de Nerja poseen más de 42.000 años de antigüedad, al respecto véase <http://www.abc.es/20120207/cultura-arte/abci-primera-obra-arte-humanidad-201202071253.html> (consultado el 4/4/12)

⁷² Roland Barthes sugería que al pensar el carácter visual de nuestra contemporaneidad suponemos “fatalmente que las civilizaciones anteriores practicaban poco la comunicación icónica”. Por lo tanto, no deberíamos desconocer ni subestimar el lugar de la imagen en la vida cotidiana en civilizaciones pasadas o épocas pasadas (Barthes, 2001: 82).

En el presente capítulo, y a lo largo de la tesis, me interesa un tipo de imagen en particular: la imagen material en sus soportes contemporáneos (la fotografía, el cine y el video). Dicho tipo de imagen es la que, en la actualidad, nos rodea en nuestra vida cotidiana, es la que *usamos*, producimos y consumimos. Esto no quita que no haga mención a la pintura o a conceptos provenientes de la historia del arte

Este capítulo tiene como fin dar cuenta del carácter pragmático de la imagen, del lugar del espectador (visualizador) en la construcción de su sentido. Ante todo definiré qué entenderé por imagen, luego presentaré lo que Ernst Gombrich denominó el aporte del espectador. Una vez aclarado el lugar de éste, presentaré diversas posiciones epistemológicas que me permitirán ir hacia la fenomenología. Una vez alcanzada esta postura, expondré las “referencias apresentacionales” que Alfred Schutz toma de Husserl como forma general de las relaciones signantes y simbólicas.

Este recorrido me permitirá detenerme a pensar en la imagen ya no por su contenido sino como *objeto*, permitiéndome una llegada más sociológica.

Hecha esta propuesta teórica, finalizaré el capítulo discutiendo algunas nociones que suelen ser empleadas para el análisis de las imágenes en su relación con la memoria: “imagen de memoria”, “prótesis de memoria” y “posmemoria”, tres conceptos, además empleados para analizar la obra egoyana.

3.2 *Pensar la imagen*

Acorde a lo comentado en el apartado anterior, puedo afirmar que me dedicaré a estudiar la *imaginería*. Bajo esta noción, tomada de Jean-Jacques Wunenburger, se designarán al conjunto de imágenes mentales y materiales que se presentan ante todo como reproducciones de lo real, “a pesar de los extravíos y variaciones involuntarios o voluntarios en relación al referente” (Wunenburger, 2005: 31). Mi objeto de estudio serán las imágenes materiales pero no perderé de vista las mentales. En el recorrido teórico veremos cómo éstas se complementan con aquellas.

Las definiciones de la imagen a lo largo de los tiempos son múltiples. Platón se refería a ella como sombras, pero en sus reflexiones se aprecia un tema clave: la representación. Ocurre lo mismo si nos detenemos en sus etimologías: *imago*, del latín, o *eikon*, del griego. De ambas se obtienen la idea de representación y reproducción, de representación de algo ausente, y de semejanza.

Paso por alto diversas definiciones para concentrarme en una particular: aquella que entenderá la imagen como un soporte de la comunicación visual “en el que se materializa un fragmento del universo perceptivo y que presenta la característica de prolongar su existencia en el curso del tiempo” (Zunzunegui, 1995: 22). Lo importante de esta caracterización es que se puede extraer la idea de materialidad (no sólo el soporte sino su aspecto de *fabricación*, de producto de una acción), y su independencia con respecto a los temas u objetos representados. La imagen, una vez producida y puesta en circulación, se independiza de su objeto, de su referente. Con esto, también podemos hablar de los diferentes grados de figuración de una imagen, de su carácter mimético y de semejanza, de grados de iconicidad, etc.

Es preciso también tener en cuenta la distinción entre imágenes figurativas e imágenes abstractas o, como señala Santos Zunzunegui, entre representativas y no representativas (1995: 24). Las primeras, las que priman en la obra de Atom Egoyan, son aquellas que contienen información acerca de otros objetos. En cambio, las abstractas son aquellas que proporcionan percepción, pero no “*percepción de*”.

Por último, las imágenes mentales, estudiadas sobre todo a la luz de la psicología cognitiva por autores como Stephen Kosslyn o Allan Paivio –el primero las imágenes mentales y el segundo las representaciones mentales– deberían ser asociadas con lo expuesto en el capítulo anterior en torno a la imaginación y la noción de presente recordado.

Las imágenes mentales son creación de la conciencia, presentan un contenido psíquico carente de exterioridad. Por otro lado, en ellas se nos presenta una relación clave entre imagen y lenguaje, en cuanto a las capacidades y límites de cada uno. Paivio, justamente, a partir de su abordaje denominado “doble codificación” (1990), se detiene a estudiar cómo el lenguaje media en las representaciones y en las imágenes mentales. Vale la pena recordar lo señalado en el capítulo II: la percepción, y la memoria, suele colocarle *etiquetas lingüísticas* a lo que vemos. Las imágenes mentales, por lo tanto, se encuentran íntimamente ligadas al lenguaje.

3.3 Breve digresión. Apocalípticos posmodernos vs. usos

Se ha hecho lugar común leer en torno al poder avasallante de la imagen su eficiencia como simulacro o como vehículo de la mentira, el engaño y la *pura* ilusión. Autores como Paul Virilio o Jean Baudrillard son quizá los principales pensadores que han promovido dicho status, repitiendo sus postulados hasta la saciedad, marginando en la misma operación la historia de la imagen, quedándose, ante todo, en la técnica.

Me apropio de las palabras de Susan Sontag, quién se ha posicionado, fuertemente, en contra de ellas. Frente a la idea de que la “realidad ha abdicado”, que la realidad ha sido asesinada, el crimen perfecto según Baudrillard (2009), parecería que ahora sólo contamos con representaciones expuestas y repetidas a través de los medios de comunicación. Sontag sugiere que gran parte de estas teorías posmodernas, muy persuasivas para muchos, se encuentra adornada de una “retórica florida”. En ese sentido, afirmar que la realidad se está convirtiendo en un espectáculo es de un “provincianismo pasmoso”, ya que convierte en universales los hábitos visuales de una reducida población instruida que vive en una de las regiones opulentas del mundo. Pero sus críticas van más allá, ya que estas visiones insinúan, de modo perverso, a la ligera, “que en el mundo no hay sufrimiento real”, haciendo vagas generalizaciones, o quizá universalizan las propias sensaciones de éstos autores, sobre la capacidad de respuesta ante los sufrimientos de los demás (Sontag, 2003: 126-128).

Al margen de las disputas teóricas y posiciones políticas e ideológicas, lo cierto es que la técnica, sobre todo la digital, ha traído nuevas posibilidades en la imaginería. Pero acá debemos detenernos a pensar en algunas cuestiones. La noción de *ilusión*, como luego veremos, no es propia de los *mass media*, desde el *trompe l'oeil* y la perspectiva, el arte y la arquitectura han hecho de la ilusión el basamento de su producción. Por otro lado, la manipulación de las imágenes fotográficas no ha nacido con el *Photoshop*, ya desde su origen la fotografía se vio abierta a posibles manipulaciones, recortes, recomposiciones y largos etcéteras⁷³. Sin embargo, no podemos negar que la imagen digital, sobre todo las imágenes sintéticas de alto grado icónico (las producidas en su totalidad por computadoras) traen consigo novedades semióticas ya que presentan un corte con su referente. Es más, no hay referente. ¿Pero acaso los iconos religiosos ya no presentan una disputa similar?

Si bien esa es una labor que los semióticos y semiólogos deberán dilucidar, desde un punto de vista sociológico, la pregunta que nos debemos hacer es en torno a los usos de las imágenes. Antes de estudiar cómo se logran las imágenes mi foco de atención estará en qué es lo que se hace con ellas, qué significado se les otorgan, cómo circulan, qué discursos se crean a su alrededor. Al estudiar la retórica de cine documental, Carl Plantinga (1997: 59-82) se hizo estas preguntas, y ante la supuesta pérdida del referente, sugiere que lo importante es detenerse a pensar cómo el cine documental crea su verdad, su discurso, su “efecto de realidad”. Tenemos el caso de los *mockumentaries*, los falsos documentales, donde a pesar de emplear imágenes “reales” el discurso que se crea es “falso”. Por lo tanto, como luego

⁷³ Véase, por ejemplo, cómo fue tratado León Trotsky en la producción visual soviética a lo largo del período stalinista.

veremos, lo importante, o lo que me resulta relevante, es la pragmática de la imagen y no su producción técnica específica. El abordaje que me resulta convincente para alcanzar un análisis sociológico debería hacerse a partir de la percepción.

3.4 *De la imagen material al lugar del espectador*

En esta sección presentaré diversas posiciones epistemológicas en torno a la imagen material. Más específicamente me detendré en algunos aspectos de la fotografía que llevaré hacia el cine. Tengo conocimiento que estaré incurriendo en un reduccionismo en cuanto a teoría cinematográfica se refiere. No es lugar para historizar sobre el cine, pero sabemos que la fotografía y el cine parten, casi, del mismo origen. En forma simple, diremos que mientras que la fotografía “congela” un instante, el cine trabaja con el tiempo. La sucesión de imágenes fijas (el fotograma) es la que da la ilusión temporal, el movimiento. Más allá de los formatos digitales, la imagen en movimiento comparte una característica primordial con la fotografía: el sentido no es intrínseco a ella. Se dirá que el cine, a diferencia de la fotografía, posee sonido. Pero el sonido, que llegará al cine varias décadas después de su invento, no es otra cosa que un “controlador de sentido”. Lo mismo sucede con el título de una fotografía o con el texto que acompaña a cualquier imagen: la sincronía entre audio e imagen, en lo audiovisual, es parte de su ilusión⁷⁴. En ese sentido, el archivo visual es altamente manipulable (en el sentido amplio del término). Tomemos un ejemplo que ilustrará claramente lo que aquí sostengo: las imágenes de la liberación del Campo de concentración de Ohrdruf. Allí, las tropas aliadas al mando del general Eisenhower fueron acompañadas por un equipo de fotógrafos y cineastas. Las imágenes que registraron, con el tiempo, fueron empleadas en una gran cantidad de films documentales (y también de ficción). Más tarde, estas imágenes no se usaron para referirse a dicho campo sino para otros campos, como por ejemplo Auschwitz. Las imágenes de las topadoras arrastrando los cadáveres, sirvieron para referirse al Holocausto. Es decir, estas imágenes fueron usadas como “imágenes del Holocausto”. Pero lo cierto es que tanto las fotografías como las imágenes cinematográficas han sido descontextualizadas, forzando a decir lo que ellas no dicen. Ohrdruf no fue Auschwitz⁷⁵, pero en el uso de las imágenes se han emparentado. El sonido, quitado o agregado, otorga y afianza el sentido.

⁷⁴ Al respecto, véanse los trabajos de Michel Chion sobre todo *La audiovisión* (1993).

⁷⁵ Las imágenes de la liberación de Auschwitz, filmadas por los soviéticos, solo alcanzarán una amplia difusión luego de la caída de la URSS. De hecho, no hay filmación “real” de la liberación. Por cuestiones técnicas se tuvo que posponer el registro para un par de días después; por lo tanto, lo que se ve es una “reconstrucción”, una puesta en escena para las cámaras, donde los prisioneros actúan de sí mismos para lo que los camarógrafos soviéticos consideraban eran los mejores encuadres,

El primer campo habla por el segundo. Por supuesto que desde un punto de vista estricto todos los documentales que “falsean” las imágenes cometen un grueso error. Sin embargo, lo que aquí asoma es el uso simbólico de las mismas y, por sobre todo, el sentido pragmático de las mismas⁷⁶. Vale la pena recordar el famoso “efecto Kuleshov”, ideado por el maestro soviético Lev Kuleshov en la década de 1920. En este temprano experimento se demostró que, en una serie de planos, el sentido no estaba dado por la imagen en sí, sino por el montaje⁷⁷.

Mi pregunta entonces se centra en el sentido, no en el soporte. A pesar de las diferencias, ambos, la fotografía y el cine, generan un posicionamiento particular en el espectador. Las dos, por su alto grado icónico y mimético, han sido tomadas por “real”, por verídico. No es el soporte el que quiero indagar sino *la* imagen, imágenes materializadas en cierto soporte. Es, entonces, sobre el sentido lo que me interesa indagar⁷⁸.

3.4.1 *La imagen analógica como real*

Quizá sea el artículo de André Bazin (1966), *Ontología de la imagen fotográfica*, el que mejor ilustre el sentimiento de las primeras reflexiones sobre la fotografía. Bazin parte de la idea de que las artes, y sobre todo la fotografía y el cine, se han inventado a causa del “complejo de la momia”, como acción para fijar las apariencias. Podríamos pensar con Bazin, entonces, que la fotografía viene a superar a las mascararas mortuorias, réplicas casi exactas del rostro de los difuntos⁷⁹. De hecho, él opina que la fotografía y el cine son dos invenciones que satisfacen definitivamente y en su esencia misma la obsesión del realismo. Pero ese realismo es alcanzado por una reproducción mecánica de la que “el hombre queda excluido” (Bazin, 1966: 17).

Esta formación de imágenes sin la intervención creadora por parte del hombre es reflejo de la fascinación por la nueva técnica; en consonancia, Bazin relega el lugar del fotógrafo para la elección y orientación del encuadre y del tema. Lo importante de esta posición teórica, posición que quizá sigue circulando en el *imaginario* de la vida cotidiana, es que la fotografía nos revela lo real en forma prístina.

⁷⁶ Trabajé esta problemática en Zylberman (2012).

⁷⁷ Este famoso experimento alterna el rostro de un mismo actor y un plato de sopa, una niña en un ataúd, y una mujer en un diván. De este modo, la misma expresión del actor adquiere tres sentidos diferentes.

⁷⁸ Dar cuanta de toda la teoría cinematográfica se vuelve una tarea engorrosa, véase al respecto los trabajos de Robert Stam (2000) y Dudley Andrew (1997).

⁷⁹ La fotografía resultó ser una superación de dicha técnica ya que desde la invención del daguerrotipo hasta bien entrado el siglo XX la fotografía mortuoria o de difuntos fue una práctica muy común. No se tenía rechazo ante éstas sino que eran colgadas en los hogares, se hacían copias para familiares y amigos o bien se las usaba como prendedores (Cuarterolo, 2002).

Una aproximación más crítica, pero que traba cierta relación con los postulados de Bazin es la de Roland Barthes. A lo largo de sus diferentes escritos, el francés se detuvo pensar la imagen, sobre todo la foto periodística y la de moda. Sin embargo, es en su ya clásico libro póstumo, *La cámara lúcida*, donde reflexiona en forma integral sobre la misma.

Ante todo, Barthes plantea que la fotografía no recuerda nada, “la fotografía no rememora el pasado” (1992: 95) para ser más exactos. Ésta, entonces, crea un *efecto*: ver lo que ha sido. Estamos entonces ante la principal característica de la imagen fotográfica (que, a pesar de las diferencias marcadas por el propio Barthes, el cine también comparte): el noema de la fotografía es “*esto ha sido*”. Alguien o algo se ha posado frente a la máquina, la cosa ha estado allí. A diferencia de la pintura, la fotografía o el cine, precisan –en principio– de “algo” para poder consagrar la imagen. Es así, entonces, como la imagen hace *seguro* al pasado: “el pasado es desde entonces tan seguro como el presente, lo que se ve en el papel es tan seguro como lo que se toca” (Barthes, 1992: 135).

Pero esa seguridad no es intrínseca de la imagen sino del espectador, de quien la observa. La foto “llamaría”, convocaría, a quien la mira, a generar un puente entre el pasado y el presente. Esto se forjaría a través del *punctum*, esa característica que tendría la fotografía de “punzar” a su observador, de despertar interés. El *punctum* barthesiano claramente se encuentra en sintonía con la relación de atención pensada por Frederic Bartlett. Así, lo que convoca nuestra atención, lo que codificamos en nuestra memoria, es también aquello que nos punza.

Es más, a Barthes hay algo que advierte su atención, que la inflama. No es que la fotografía posea, necesariamente, un *punctum*, sino algo más bien referencial: me refiero al contexto. Aquí, la noción de atención se torna más potente porque ésta no sólo estaría convocada por lo punzante de la imagen sino también por su contexto. La imagen, entonces, con la que Barthes comienza sus reflexiones sobre la fotografía, la que nos describe en abundante detalle pero se la reserva para él, es la de su madre, de joven, en un invernadero. La madre, recientemente fallecida. La foto, entonces, con la que reflexiona posee un halo particular de nostalgia para su observador. Barthes escribe guardando luto, conmovido. De habérmola mostrado, ¿nosotros hubiéramos tenido la misma sensación?

3.5 Modos de pensar la representación – hacia el pragmatismo de la imagen

La fotografía y el cine comparten, desde sus orígenes, la capacidad de acercarse a lo “real”, al mundo histórico tal como se refieren algunos teóricos del cine documental, fijando materialmente una presencia corporal.

El tema central, que lógicamente se relaciona con la novedad que resultó el invento de Joseph Niépce y sus derivaciones posteriores –entre ellas el cine– se encuentra en torno al proceso mecánico de producción de la imagen, el modo específico de constitución. Reveladora de la verdad, o “ver para creer”, la fotografía parecería satisfacer todas las necesidades de la relación entre imagen y realidad. Esta representación de “lo real”, o la cuestión del realismo, ha sido –y lo sigue siendo– tema de debate entre los pensadores de la imagen. En ese sentido, se han desarrollado diversas epistemologías que pretenden dar cuenta de esta cuestión. Éstas pueden ser pensadas, o resumidas, a través de *discursos* que resumen en su interior las diversas posiciones sostenidas por críticos y teóricos.

Tomo aquí la articulación propuesta por Philippe Dubois (1986: 19-52). La presentación que hace respecto a las diversas teorías en torno a la imagen fotográfica se encuentra, creo yo, en perfecta sintonía con las provenientes de la teoría cinematográfica. Vuelvo, entonces, a pensar la imagen en un sentido más bien amplio; imágenes, en este caso, producidas mecánicamente. Por otro lado, al terminar esta sección, habré alcanzado los límites y posibilidades de éstas. Al efectuarlo, complementaré lo planteado por Dubois con la teoría de Alfred Schutz.

El primer discurso, o el primer momento, es el de la mimesis, aquel que entiende a la fotografía (la imagen mecánica) como espejo de lo real. Lógicamente es un efecto de realidad que se encuentra anclado entre la *semejanza* de la imagen y su referente. La imagen final, en papel o en pantalla, se presenta como análoga al objeto real. La posición de André Bazin, por ejemplo, puede ser pensada en este discurso.

El segundo, Dubois lo piensa como transformación de lo real. Aquí confluyen el discurso del código y la deconstrucción. Este discurso se plantea crítico al anterior, denunciando el carácter de *puesta* , de preparación, que posee la imagen como también del funcionamiento de códigos tanto al momento de su producción como también en su visión. En la misma sintonía la imagen se piensa, por lo tanto, como ideológica. Un trabajo paradigmático de esta posición es el de Pierre Bourdieu (2003)

El tercero se refiere a la fotografía como huella de *un* real. Es el discurso del índice (*index*) y de la referencia que Dubois toma a partir de C. S. Peirce. Al igual que Barthes,

Dubois sugiere que aquí el referente se adhiere a la imagen: la imagen siempre remitirá a su referente.

Mientras que la primera posición asocia a la imagen como ícono y la segunda como símbolo; la tercera, reconoce estas posibilidades de la imagen pero a partir de su indicialidad. La imagen mecánica es, ante todo, índice y luego ícono o/y símbolo. La plena convivencia (incluso “pacífica”) de estos tres discursos la vemos en nuestra cotidianeidad; de hecho, veremos cómo, en los films de Egoyan, los personajes toman y reaccionan ante las imágenes desde cualquiera (o al mismo tiempo) de estos discursos. Tomemos por caso al personaje de Ani en *Ararat* (2002): allí ella toma una imagen fotográfica del cuadro (incluso el mismo cuadro) del pintor Arshile Gorky, *El artista y su madre*, como “acceso” a Gorky. La sacralidad que para ella desprende esa imagen significa estar frente al artista mismo. De hecho, la acción final que ella realiza es más que sugerente: luego de los diversos sucesos y el fin de la amenaza que se cierne sobre el cuadro a partir de Celia, hija de su segundo esposo, Ani pasa su mano sobre la imagen, la acaricia, como si fuera una persona, sugiriéndole, y tranquilizándole, que el peligro ya ha pasado. En Ani, la fascinación por la imagen es total, no puede, justamente, verla como imagen, prima lo icónico, lo simbólico: al ver la imagen ella cree ver a Gorky.

El discurso de la mimesis toma a la imagen como espejo de lo real. La imagen mecánica resulta ser la imitación, y la más perfecta, de la realidad. A diferencia de la pintura, donde prima el talento manual, el operador de la cámara asiste la escena ayudando a la máquina. Desde esta perspectiva la relación entre imagen y memoria parecería cobrar fuerza ya que la imagen mecánica conservaría la huella del pasado, ayudando a la memoria dando testimonio de lo que ha sido.

Si la imagen mecánica resulta ser el espejo de lo real, la pintura pasa a posicionarse en forma diferente; de hecho, la “libera”. Lo *real* quedará en los dominios de la fotografía, y la creación imaginaria (deberíamos decir la *puramente* imaginaria) quedará en manos de la pintura. De hecho, en sus inicios tanto la fotografía como el cine tomarán de la pintura su sentido de la composición y del encuadre, copiando poses y composiciones. Sin embargo, la fotografía fracasó en su intento por imitar las imágenes religiosas. Las fotos de las vírgenes y otros santos no tuvieron aceptación por parte de los espectadores de la nueva tecnología. La religión mantiene su lugar en la pintura, ¿será acaso por su componente imaginario? Lo cierto es que en un primer momento se dividieron los campos: para la fotografía, la función

documental, la referencia, lo concreto; para la pintura, la investigación de la forma, el arte, lo imaginario.

El discurso de la transformación se centra en textos que se colocan contra el de la mimesis y la idea de transparencia: la imagen es eminentemente codificada. Por lo tanto, la imagen mecánica no sería “la realidad” sino un *efecto*: el “efecto de realidad”. A partir de su desnaturalización estos autores pueden discutir contra la supuesta neutralidad de la cámara o su objetividad, quitándole el lugar de espejo, de documento exacto o semejanza infalible. Los debates más polémicos al respecto tuvieron lugar en la década de 1960/70, además de Roland Barthes y el equipo liderado por Pierre Bourdieu, en el campo del cine sobresalen los trabajos de Jean-Patrick Lebel (1973), Jean-Louis Comolli (2010) o Jean-Louis Baudry.

Finalmente, es el discurso de la huella en el que me quiero concentrar. Para éste, el valor de la imagen es absolutamente singular sin importar su reproductibilidad ya que está determinada *únicamente* por su referente, y sólo por éste: huella de *una* realidad. Aquí Dubois retoma la noción de índice de Peirce, ya que fue el propio norteamericano quien caracterizó a las fotografías como ese tipo de signo. Como índice, las fotografías se parecen a los objetos que representan ya que son “signos por conexión física”. La imagen mecánica, como índice, se encuentra afectada por su objeto, manteniendo una conexión física. El índice, entonces, va más allá de los iconos ya que no es sólo semejanza y de los símbolos, que los definen la convención. Como sugiere Dubois, la imagen fotográfica estaría marcada por un principio cuádruple: conexión física, singularidad, designación y atestiguamiento. La conexión se da por la huella; la singularidad, a que remite a un solo referente; la designación, a lo que Barthes sugirió respecto al “esto es así” de la imagen; el atestiguamiento, a la afirmación de la existencia de una realidad. Numerosos teóricos del cine han aplicado estos esquemas semióticos para el análisis del film (Stam, et al., 1999), y otros tantos los que los han llevado para los estudios visuales (G. Rose, 2001).

Tomo entonces la distinción de Dubois para comprender que toda imagen mecánica, en principio, es indicial, *luego* icono y/o símbolo. Sin embargo, todos estos discursos dejan de lado un componente sustancial: el sentido. Entonces, todo estudio sociológico de la imagen debe dar cuenta de la dimensión pragmática.

La imagen no posee significación en sí misma, su sentido es exterior a ellas, ya que se encuentra determinado por la relación efectiva con su objeto y con su situación de enunciación. La fotografía y el cine afirman ante nuestros ojos la existencia de aquello que representa, pero no nos dice nada sobre el *sentido* de esta representación: no nos dice “esto

quiere decir tal cosa”. Como sugiere Dubois, el referente es presentado por la imagen como una realidad empírica, pero “blanca”: su significación permanece enigmática para nosotros, a menos que formemos parte activa de la situación de enunciación de donde proviene la imagen. Como índice, la imagen no tendría otra semántica que su propia pragmática.

3.5.1 *El sentido es histórico*

En su colección de ensayos *El peso de la representación*, John Tagg plantea una posición similar a partir de una crítica al noema barthesiano. Sin apelar a las categorías de Peirce, su planteo me permite complementar la noción de “pragmática de la imagen” ya que para él la fotografías –la imagen para mí– es el resultado de distorsiones específicas y en todos los sentidos significativas.

Que la imagen sea indicial no indica simplicidad, esta naturaleza, en el análisis y estudio de la imagen, resulta enormemente compleja. Para Tagg son tres los vínculos que permiten la significación: técnico, cultural e histórico. A través de mecanismos ópticos y químicos estos tres son puestos en acción con el fin de organizar la experiencia y el deseo produciendo una nueva realidad: la imagen en papel (o en la pantalla) que puede alcanzar significado de muchas maneras posibles (2005: 9)

Tagg critica al noema barthesiano, y en parte también al sentido indicial de la imagen, al referirse que lo que requiere la investigación de la imagen no es detenerse en la “alquimia” sino en la historia, fuera de la cual “la esencia existencial de la fotografía es algo vacío y no puede proporcionar lo que Barthes desea: la confirmación de una existencia” (Tagg, 2005: 10). Por lo tanto, Tagg sugiere ir más allá de lo material de la imagen para detenerse en el elemento discursivo del que también forma parte la imagen. En pocas palabras, debemos volcarnos a su pragmática. Los propios ensayos de Tagg, sobre los usos de la fotografía por parte de los Estados hacia fines del siglo XIX y principios del XX –como prueba judicial, como archivo policial o como acompañante de la erradicación de viviendas insalubres– nos permiten comprender que sólo dentro de ciertas prácticas institucionales y con relaciones históricas concretas, emergen y circulan los sentidos de las imágenes.⁸⁰

⁸⁰ Al respecto resulta sugerente el trabajo visual metodológico de Raul Hilberg para la consideración de fotografías como documentos para el estudio del Holocausto (Hilberg, 2001: 15-19).

3.5.2 *Contra la mimesis – testimonio y símbolo*

Las meditaciones en torno a la significación en la fotografía efectuadas por Jean-Marie Schaeffer, deteniéndose en la “precariedad de la imagen”, me permiten una aproximación mayor a la pragmática de la imagen.

Uno de los problemas que Schaeffer encuentra radica en la visión casi perceptiva que se propone de la fotografía; es decir, la cámara captando lo que el ojo percibe. Desechando la suposición de que el poder informacional de la imagen es tan grande como el de la percepción, el autor afirma lo contrario: que es inconmensurablemente más pobre.

Aquí entonces puedo comenzar a enlazar algunos de los postulados con la teoría schutziana. La precariedad de la imagen mecánica se encuentra, por ejemplo, en su relación con el pasado. Ésta no posee memoria y para tratarla el receptor debe integrarla a su propio universo interpretativo ya que sólo en “ese universo puede ser transformada en testimonio de una situación compleja” (Schaeffer, 1990: 64). En términos de este autor, la imagen se complementa con el “saber lateral” que posee el espectador; este saber claramente puede ser puesto en sintonía con el acervo de conocimiento schutziano. La integración de lo desconocido a lo conocido es la aplicación de esquemas interpretativos antes nuevas situaciones. Una imagen siempre se encuentra impregnada de un acervo de conocimiento particular: la pragmática de la imagen posee una doble cara, tanto en su interpretación como también en su uso. El saber lateral *opera* en ambas circunstancias.

No es que la imagen recuerde el pasado ni que lo reactive, la memoria se encuentra en el espectador. La pretendida activación del recuerdo que una imagen puede alcanzar no es, ni siquiera, propiedad exclusiva de la imagen, sino también de lo que Schaeffer llama los saberes laterales visuales: el título, los comentarios a pie (en el caso de la fotografía periodística), o de la narración que la acompaña. En ese sentido, el recuerdo se adosa a la imagen, ésta “encaja” dentro de la lógica de la memoria y puede darse la ilusión del recuerdo. Lo importante, entonces, es tener en cuenta las tensiones en las que se encuentra la imagen ya que el saber lateral, el acervo de conocimiento, al interpretar la imagen puede llevar a dos extremos: la saturación de la imagen –un “sobresignificado”– o bien la pura indeterminación.

Esto permite indagar en forma más profunda el lugar de la imagen como testimonio. Cualquier imagen puede “hablar” y funcionar como testimonio, pero lo cierto es que sólo se convierte en tal si se inserta dentro de una estrategia comunicacional concreta. Estamos, entonces, frente a la narración que se adosa a las imágenes, a su historicidad, a la significación

del Aquí y Ahora registrado⁸¹. De este modo, no es la imagen la que dicta el mensaje testimonial, sino que es éste el que hace hablar a la imagen: la narración nutre la ilusión.

En esta oscilación entre lo indicial, lo icónico y lo simbólico la imagen siempre ganará y perderá algo. Seguramente recordaremos cientos de imágenes por su poder simbólico, pero al tratar de dar cuenta de su historia, de tomarla como índice quizá nos resulte una tarea dificultosa. Es que cuanto más fuerte es el poder, o empleo, simbólico de una imagen, menor será su función indicial. Al desprenderse de su marco de referencia concreto, las que adquieren estatus simbólico pueden ser utilizadas y reutilizadas en los contextos más diversos⁸².

En su bello ensayo sobre la fotografía, Sigfried Kracauer presentaba una paradoja similar. Al observar una fotografía de su abuela a los 24 años de edad, le resultaba complejo *ver* a su abuela. ¿Así lucía la abuela?, se pregunta. Kracauer decía que al faltar la tradición oral, es decir la narración, se le dificultaba poder reconstruir a su antecesora (Kracauer, 2008).

En el recorrido presentado en este apartado comencé la indagación en torno a lo ontología de la imagen, al recorrer los diversos discursos o los diversos momentos, instancias que no son necesariamente cronológicas, comencé a desplazarme hacia el lugar del espectador. Ya hemos visto que el acervo de conocimiento posee un lugar preponderante en la interpretación y otorgamiento de significado; quisiera, entonces, indagar en forma más honda el lugar del espectador.

3.6 *El lugar del espectador*

Al detenernos frente a una imagen, ¿qué nos “dicen”? ¿qué nos aportan? ¿Cómo se las observa? Quisiera en esta sección detenerme en dos clásicos pensadores de la imagen que han arrojado luz en torno al lugar del espectador: Rudolf Arnheim y Ernst Gombrich. Si bien ambos se han dedicado a reflexionar, principalmente, en torno a la pintura, sus observaciones pueden ser ampliadas al estudio de la imagen toda.

⁸¹ Un ejemplo interesante de esta cuestión pienso que está en las fotos de los *Sonderkommandos* de Auschwitz analizadas por Georges Didi-Huberman (2004). Al margen de las críticas proferidas por sus detractores (que más que críticas son agravios), el trabajo del filósofo resulta sugerente para convertir, realmente, esas imágenes como testimonio. Ya no son una de las tantas imágenes que pueden historizar visualmente aquel campo, como lo ha hecho el propio Museo Auschwitz en la edición de un libro de fotografías de aquel campo, sino de detenerse en cada particularidad, de construir una narrativa para dichas imágenes. Al sacarlas del montón pierden su fuerza simbólica para ganar como testimonio.

⁸² En sintonía con el ejemplo de la nota anterior, basta con ver la trayectoria de la “famosa” foto del niño con los brazos levantados en el Ghetto de Varsovia.

La tradicional distinción que Arnheim (1971: 133-150) efectúa, colocando la imagen en relación con lo real a partir de tres valores sigue siendo iluminadora. Esta distinción, luego, la complementaré con la propuesta de Schutz en torno a la percepción de los objetos.

La imagen posee tres valores: un valor de representación, aquí se refiere a que la imagen representa cosas concretas (aunque estas posean un nivel de cierta abstracción); un valor de símbolo, la imagen representa cosas abstractas (ideas, por ejemplo); y un valor de signo, una imagen sirve de signo cuando representa un contenido cuyos caracteres no refleja visualmente (Arnheim lo ejemplificó con las señales de tránsito)

En la vida cotidiana, la realidad de las imágenes es mucho más compleja y hay pocas imágenes que encarnen perfectamente una y sólo una de estas tres funciones. Las imágenes participan, en grado variable, de las tres a la vez. Para Arnheim, el valor simbólico es la que resulta más interesante; es más, sugiere que dicho valor se define *pragmáticamente* ya que en la utilización de las mismas es dónde emerge dicha modalidad.

Para dar cuenta de los usos posibles se plantea tres modalidades: la simbólica, la epistémica y la estética. Quizá el uso religioso sea el más claro para la primera modalidad, pero al volcar ideas o conceptos en imágenes estaríamos pensando en similar sintonía. La segunda, aporta informaciones sobre el mundo cuyo conocimiento permite así abordar incluso en algunos de sus aspectos no visuales. Finalmente, el tercero se refiere a aquellas imágenes destinadas a complacer a su espectador. Esta función es hoy indisoluble, o casi, de la noción de arte, una imagen puede pretender tener un efecto estético y ser imagen artística o viceversa. Lo importante es resaltar tanto el carácter histórico como pragmático de una imagen: aquella que fuera utilizada como imagen religiosa, hoy puede ser una pieza de arte y formar parte de la colección de un museo (por ejemplo, los iconos bizantinos).

Pero todavía hace falta dar una vuelta más para comprender qué pone en juego alguien que mira una imagen. Partiendo de la premisa que la imagen tiene como función primera “asegurar, reforzar, reafirmar y precisar nuestra relación con el mundo” (Aumont, 1992: 85), Gombrich asegura que la actividad visual resulta esencial para la capacidad intelectual del hombre. En ese sentido, el espectador posee dos modos de aproximarse a ellas: el reconocimiento (*recognition*) y la rememoración (*recall*) (Gombrich, 1994: 12).

Creo que el enfoque de Gombrich, que trata al espectador como un participante *emocional* y cognitivamente *activo*, complementa armónicamente al de Schutz. En el capítulo anterior, al detenerme en las nociones de memoria e imaginación vimos cómo se integran en

el acervo de conocimiento; por lo tanto, si nuestro accionar en el mundo de la vida cotidiana es creativo, del mismo modo lo es al observar imágenes. Ese aspecto se basaría en las sedimentaciones de sentido adquiridas a lo largo de nuestra biografía.

El reconocimiento visual, entonces, se refiere a la identificación, al menos parcial, de lo que sé con algo que se ve o podría verse en la realidad. El reconocimiento se apoya en la memoria del observador ya que la constancia perceptiva es la comparación incesante que hacemos entre lo que vemos y lo que ya hemos visto. Observar es identificar, colocar etiquetas, nombrar, a pesar de las distorsiones que pueda tener la imagen. Al reconocer lo que vemos en una imagen se ponen en juego junto a las propiedades básicas del sistema visual las capacidades de codificación abstractas, como señala Jacques Aumont al comentar la obra de Gombrich: reconocer no es comprobar la similitud punto por punto, sino “localizar invariantes de la visión, algunas ya estructuradas, como una especie de grandes formas” (Aumont, 1992: 87).

Si con Schutz señalé que el acervo de conocimiento se relaciona con las expectativas, el reconocimiento que efectúa el espectador frente a una imagen también se encuentra recubierto por ellas. En el reconocimiento participa el conocimiento junto a sus expectativas. Si vamos a ir una exposición de Picasso o de Cartier-Bresson o miramos una película de Ingmar Bergman, tenemos ciertas expectativas, *esperamos* ver determinadas imágenes. Conocimiento y rememoración son ineludibles en la operación de reconocimiento.

Respecto a la rememoración, la imagen transmite, más allá de su relación mimética con lo real, de forma codificada un cierto saber sobre lo real. En la rememoración el espectador pone en juego sus propios esquemas de percepción (propios en un doble sentido: personal y cultural a la vez). El esquema, idea que se emparenta con Bartlett, debe ser “económico”, en el sentido que le permita “ahorrar” tiempo al espectador ya que le debe habilitar percibir en forma sencilla. Al mismo tiempo, el esquema se encuentra sometido a procesos de pequeñas correcciones que la propia experiencia va dando.

Este desplazamiento hacia los aportes del espectador permite, entre otras cosas, desacralizar a la imagen, deshilar la relación entre imagen y memoria, y, al posicionarnos en su pragmática, situarnos en la perspectiva del observador. En *Arte e ilusión*, Gombrich (2002: 154-203) se detiene, justamente, a meditar en torno a las aportaciones del espectador (*beholder's share*): los actos perceptivos y psíquicos por los cuales el espectador, al percibir y comprenderla, *hace existir* la imagen. Me resulta sumamente inspirador su posición si nos

detenemos a pensar las relaciones entre imagen y memoria: si la imagen “existe” al ser observada, arriesgaría a decir que la imagen existe al ser *usada*.

Pero las aportaciones del espectador no sólo permiten dar cuenta de la comprensión de una imagen sino para derribar uno de los mitos visuales: la *mirada inocente*. Para Gombrich, la percepción visual es un proceso que implica un sistema de expectativas, sobre la base de las cuales se emiten hipótesis, seguidamente verificadas o invalidadas. Este sistema de expectativas es, a su vez, ampliamente informado por nuestro conocimiento previo del mundo y de las imágenes (en pocas palabras, por nuestro acervo de conocimiento): en nuestra aprehensión de las imágenes establecemos anticipaciones añadiendo a nuestras percepciones ideas, esquemas y estereotipos. Por medio de su saber previo (o del acervo de conocimiento), el espectador suple lo no representado o las lagunas de la representación. En ese sentido, como señala Gombrich una imagen nunca puede representarlo *todo*.

Otro de los cruciales aportes del espectador radica en su capacidad de *proyección*. Gombrich (2002: 80) se detiene varias veces para tomar como ejemplo el test de Rorschach. Tenemos tendencia a identificar cualquier cosa en una imagen, siempre que haya una forma que se parezca mínimamente a esa cosa (pensemos también cuando miramos las nubes). La proyección sirve también para completar las lagunas en forma similar a como Bartlett lo había establecido. Pero, en consonancia con Schaeffer, el saber del espectador puede resultar excesivo, y desembocar en una interpretación errónea o abusiva de la imagen. Otra característica de la proyección del espectador resulta en la mirada anacrónica: proyectar en una imagen del pasado, el presente.

Los aportes del espectador hacen, entonces, que la imagen sea un fenómeno ligado a la imaginación; estos también permiten crear y mantener la *ilusión*. Aunque ésta pueda ser pensada como algo erróneo, falso o mentiroso, nuestra experiencia cotidiana y la historia de las imágenes nos enseñan que la ilusión es el modo habitual de percibir las (Aumont, 1992: 101).

Es más, la ilusión es consentida y consciente pero dependen de las condiciones psicológicas del espectador y en particular de sus expectativas: podemos ver o que *creemos* ver. La ilusión, como la memoria, se funda en la creencia pero también posee una base sociocultural. La ilusión, como el conocimiento, será más eficaz ante imágenes socialmente admitidas, incluso deseables, o sea, cuando la ilusión se encuentra codificada socialmente, cuando el contexto crea las condiciones para la ilusión (Gombrich, 2002: 172).

El contexto, el Aquí y Ahora, es el que permite la “disposición mental” para lanzarnos a proyectar, en ese acto, al mismo tiempo, se otorga coherencia a la imagen. Pero tal cual como lo veíamos en el capítulo anterior, donde no encontramos coherencia, inmediatamente nos ponemos a buscar marcos de referencia posibles que nos proporcionen, acorde a nuestras expectativas, consistencia al tipo de “mensaje” que tenemos delante. Como señala Gombrich, “la ambigüedad es la clave de todo el problema de la lectura de imágenes” (2002: 198), y al tratar de evitar dicho equívoco hacemos “pruebas de coherencia”, posibilitando la clasificación de una imagen dentro de una posible categoría de experiencia.

La búsqueda del “mensaje” (el sentido) es quizá una de las problemáticas más importantes en torno a la imagen. Por lo general, dicho asunto queda relegado a un segundo plano ya que suele tener un halo de “normalidad”: esto se debe a que nuestro acercamiento a ellas se da a partir de costumbres y convenciones sociales, y lo cierto es que damos por sentada muchas cosas cuando buscamos el sentido de una imagen. Al estar “normalizado” el uso de determinadas imágenes en nuestra vida cotidiana, no nos damos cuenta de que su sentido se encuentra en total dependencia de conocimiento previo de las posibilidades significativas. Es por eso que debemos dar cuenta, como sugiere Gombrich (2010), de tres variables: el código, el texto y contexto⁸³.

Entonces nos encontramos que la significación en la imagen resulta más compleja, estas tres variables nos alertan sobre las posibilidades y los límites de los sentidos que puede adquirir una imagen: las convenciones de representación, el texto que la acompaña⁸⁴ si es que lo hay, y el contexto en el cual se observa la imagen como también en el que es expuesta o puesta en circulación⁸⁵; es también éste quien puede traer la ambigüedad a la imagen. Lo cierto, entonces, es que la información que se extrae de una imagen puede ser totalmente independiente de la intención de su autor.

⁸³ Otro trabajo sugerente respecto al contexto como determinante del sentido en la fotografía es el de John A. Walker (1997)

⁸⁴ Lo mismo sucede, por ejemplo, en la música. ¿“Vemos” acaso la primavera en el Concierto en mi mayor RV 269 de Antonio Vivaldi? ¿O porque se denomina *La primavera* la música nos permite imaginar dicha estación? Me permito ejemplificar con otro caso musical donde el texto es crucial: en 1959 el compositor polaco Krzysztof Penderecki escribió una obra titulada *8'37''*. Sin embargo, fue cuando el cambió el título, un par de años más tarde, que la obra adquirió relevancia, premios y reconocimiento. La música, con su nuevo título, ahora evocaba sentimientos y sensaciones que al parecer antes no, y es colocada como una obra musical que da cuenta de las catástrofes humanas. A la obra, desde 1961, se la conoce como *Treno a las Víctimas de Hiroshima*.

⁸⁵ Al respecto resulta sugerente ver cómo fue publicada originalmente la famosa foto del miliciano español tomada por Robert Capa (Sontag, 2003) o como las fotografías de Richard Cross y John Hoagland, dos fotógrafos asesinados en Honduras/Nicaragua en 1983, el primero, y en El Salvador, el segundo, fueron “neutralizadas” al ser publicadas junto a publicidades de cigarrillos o bebidas alcohólicas en diversos medios gráficos estadounidenses (Levi Strauss, 2005: 12-41).

Ahora bien, ¿por qué, a pesar de todo lo presentado recién nos seguimos “rindiendo” ante el poder de la imagen, a la fascinación que de ella se desprende? ¿Cómo se dispone nuestra conciencia al momento de enfrentarse a una o a varias imágenes? El movimiento realizado en este capítulo ha ido desde la materialidad de la imagen hacia su abstracción; en consecuencia, en el siguiente apartado me detendré en algunos de las precisiones fenomenológicas que me permitirán ahondar lo hasta aquí expuesto. No creo que lo desplegado hasta ahora se presente en forma antagónica a la fenomenología. De hecho, creo que efectuar este recorrido será útil para clarificar y complementar los postulados de Alfred Schutz.

3.7 La percepción – apuntes fenomenológicos

Al referirme a la percepción no fue para detenerme en los aspectos fisiológicos. No es ni sobre el funcionamiento del ojo ni sobre sistema visual que me centraré sino en la percepción en términos fenomenológicos: cómo la conciencia percibe una imagen. Desde esta perspectiva, Husserl intentó responder sobre la representación, lo que representa, y lo representado⁸⁶; para tal fin creó una nueva terminología (Husserl, 2005; Wiesing, 2010: 18): al “material”, la *cosa*, lo denomina “portadora de imagen” (*Bildtrager*); al objeto representado, “imagen tema” (*Bildsujet*); pero lo interesante es lo representación visible en la imagen: la “imagen objeto” (*Bildobjekt*)⁸⁷. La representación es entendida como un objeto especial que se hace visible en una imagen, es decir, no es el objeto real el que aparece sino que la imagen *presentifica* un objeto. La imagen objeto no es un objeto real es, justamente, real como imagen y sólo posee existencia cuando alguien lo piensa (la intencionalidad) o si alguien percibe al portador de imagen. En síntesis, la imagen objeto es lo que significa para su espectador, eso es: un objeto intencional, aparece como un objeto para la percepción. Las imágenes, por ende, no son “ventanas” abiertas al mundo, no son “transparentes”, es el portador, el modo particular de mostrarse que posee una imagen, su “soporte”, la que podrá permitir dicha comparación.

Al percibir una imagen se produce un tipo de intencionalidad denominada “pictorización” (*picturing*). Este tipo de intencionalidad es la que le permite a la conciencia iniciar un proceso de *neutralización*. Parafraseando a Sartre, al ver una fotografía de Pedro, *vemos* a Pedro. De hecho, al observar una foto nunca expresamos “veo una fotografía de

⁸⁶ Como señala Marc Richir, al comenzar Husserl a indagar la imaginación, la *Phantasia* y sus intencionalidades pareció abrir una caja de Pandora, “liberando todos los males” que se esforzó por “mantener a raya” (Richir, 2010). No es mi propósito, ni tampoco estoy en posición para hacerlo, discutir estas cuestiones.

⁸⁷ Traduzco en forma literaria del inglés. Como lo señalé, las obras de Husserl que se refieren a esta temática no han ido traducidos al español.

Pedro”, decimos “este es Pedro”, o, en forma similar, al mostrarle a alguien la foto de nuestros hijos o pareja, no decimos “esta es una foto de...” sino “este es o esta es...”. Con esto, nos damos cuenta cómo queda *neutralizada* la conciencia no dando cuenta de la imagen portadora, sino colocando en primer lugar la imagen tema.

La neutralización, entonces, se refiere a tomar la imagen objeto como un todo, como real. En este proceso, la conciencia no se detiene, por ejemplo, en la textura, en el papel o en la tela que sirve de pantalla. Todo esto queda neutralizado para quedar solamente la imagen. La conciencia puede des-neutralizarse si cambiamos la atención: al acercarnos a un cuadro y observamos el trazo, rápidamente nos daremos cuenta que es un cuadro y no, por ejemplo, un jarrón con girasoles. Lo mismo sucede con la fotografía, al modificar la neutralización vemos simplemente un papel impreso.

Husserl ha ejemplificado la modificación de neutralidad en el famoso párrafo 111 de *Ideas I*⁸⁸. Al contemplar el grabado de Durero “El caballero, la muerte y el diablo” distinguimos aquí, primero, en percepción “normal”, la *cosa* llamada “*grabado*”, esta hoja en el cartapacio. En cambio, al modificar la contemplación, estética, como la denomina,§no estamos vueltos a esas figuras como a objetos, estamos vueltos a las realidades exhibidas, más exactamente a las realidad “reproducidas”. Este objeto imagen no está ante nosotros ni como existente ni como no-existente sino como cuasi existente. En la modificación de neutralidad, entonces, es como la imagen aparece como real (Husserl, 1995: 262, §111).

A esta posición teórica le deberíamos sumar el lugar del lenguaje, que, como vimos con Gombrich, no ocupa un sitio menor. ¿Cómo puedo intencionar a Pedro, al observar una fotografía, si no sé que esa foto es de Pedro? Si la miro, sólo veré a un hombre posando en las ruinas de Atenas. La intencionalidad, entonces, no es completa sin el significado. El acervo de conocimiento es el que permite la intencionalidad o bien el texto o contexto que pueda tener la fotografía. Sólo así al observar una imagen de Pedro, podré “ver” a Pedro. La neutralización no es una función exclusiva para la contemplación estética o visual. En nuestra vida cotidiana, según los ámbitos finitos de sentidos, nuestra conciencia opera de esa forma. En cierto sentido, puede ser pensado por medio de lo que Schutz denominó la “*epojé* de la actitud natural”. Cuando ingresamos a una sala de ópera, cuando vamos al cine o al teatro, nuestra conciencia se aparta del mundo de la vida para ingresar a la realidad finita que se nos presenta. En ese sentido, Hamlet es real, cuasi existente, mientras dure la obra, sin importar

⁸⁸ De hecho, este pasaje es que le permite a Allan Casabier (1991) desarrollar una de las pocas teorías cinematográficas asentadas en la fenomenología husserliana. Vivan Sobchak (1992) también se ha servido de la fenomenología, en su caso de Merleau-Ponty, para estudiar la experiencia fílmica.

qué actor (que sería el portador) lo interprete (Schutz, 1982: 180-203)⁸⁹. Convivimos en realidades múltiples en nuestra vida cotidiana: nuestro ámbito laboral, por ejemplo, es también una realidad finita de sentido. La única realidad que se impone, la realidad inminente, es la del mundo de la vida⁹⁰.

3.7.1 *Apresentaciones*

Luego del camino recorrido, estoy en condiciones de dar cuenta de las “referencias apresentacionales”, idea que me acompañará en los análisis siguientes. Esta noción Alfred Schutz la toma de Edmund Husserl como forma general de las *relaciones signantes y simbólicas*. Todo signo se refiere a algo diferente a sí mismo. Es a partir del fenómeno de *apareamiento* o *acoplamiento*, que nuestra conciencia logra unir signo con un objeto, o suceso, ausente o pasado. Una de las formas particulares de este acoplamiento es la presentación o apercepción analógica. Como señala Schutz, la presentación “se caracteriza por el hecho de que dos o más datos están dados intuitivamente en la unidad de la conciencia” (Schutz, 2003c: 266). Si tomamos un objeto del mundo externo, notaremos que está en presencia, sin embargo:

si apercibimos un objeto lo que realmente vemos es un lado visible del objeto. Esto presupone una apercepción del reverso oculto, apercepción que sin duda es una anticipación de lo que podríamos percibir si damos vuelta el objeto o caminamos alrededor de él. Esta anticipación se basa en nuestras experiencias pasadas de objetos similares (Schutz, 2003b: 266)⁹¹.

Este fenómeno puede darse en diversas formas, entre una percepción actual y un recuerdo, entre una percepción y una fantasía, y por ende entre experiencias actuales y potenciales, entre la captación de hechos y de posibilidades⁹². De este modo, el mundo subjetivo como el intersubjetivo nos es presentado; en el primero, a partir de marcas e indicaciones; en el segundo, en el mundo de la vida cotidiana, a partir de signos y símbolos. Las marcas e indicaciones son formas de referencias apresentacionales que no presuponen necesariamente la existencia de semejantes y la posibilidad de comunicarse con ellos. En cambio, los signos y símbolos son los que permiten la comunicación intersubjetiva. El

⁸⁹ Véanse también los ensayos de varios seguidores de Schutz en torno a la literatura y las múltiples realidades del cine en la compilación de Lester Embree (2010).

⁹⁰ Teórico de la vida cotidiana, Schutz no ha podido responder qué es la realidad: “Quiero decirle que temo no saber exactamente qué es la realidad, y en esta desagradable situación me consuela únicamente compartir mi ignorancia con los más grandes filósofos de todos los tiempos” (Schutz, 2003b: 90). La realidad es, entonces, intersubjetiva, histórica y determinada por nuestro acervo de conocimiento.

⁹¹ En forma más clara, la presentación se refiere a una experiencia que refiere a otra que no se encuentra perceptivamente. Al percibir un objeto, adicionamos mentalmente los aspectos que no están en nuestro rango de percepción.

⁹² La presentación tiene base en la síntesis entre presencia y ausencia que antes habíamos mencionado. La imagen siempre es una presentación. Sin ir más lejos, al ver una fotografía en plano medio de alguien, el resto de su cuerpo se nos presenta, “llenando” así esa ausencia.

acoplamiento entre apresentante y apresentado se logra por la intervención de varios componentes: una experiencia vivida y el acervo de conocimiento a mano, o una experiencia presente y la sedimentación de experiencias pasadas.

En ese sentido, todo lo que tomamos como dado, los objetos, el conocimiento del Otro, nuestra memoria, etc. requiere de una participación activa por parte nuestra; esto conlleva a que cada percepción sea única ya que se encuentra determinada por nuestra situación biográfica. Incluso tanto el conocimiento del Otro como el conocimiento de otras mentes no está dada en presencia originaria sino sólo en su copresencia, no está presentada sino apresentada: “puedo comprender al Otro por presentación; por entendimiento y consentimiento mutuo se establece así un ambiente comunicativo común” (Schutz, 2003b: 281-282).

Todo proceso de comunicación se basa en un conjunto de tipificaciones, abstracciones y tematizaciones. Dentro de este proceso me interesa detenerme en los símbolos ya que puedo colocar el pensamiento de Schutz con aquellos que hacían referencia a las imágenes simbólicas. Para Schutz un símbolo puede ser definido como una referencia apresentacional en la cual el miembro apresentante del par es un objeto, hecho o suceso dentro de la realidad de nuestra vida cotidiana, mientras que el otro miembro apresentado del par alude a una idea que trasciende nuestra experiencia de la vida cotidiana. De esta definición se desprende que lo que permitiría formar el símbolo es una tematización sedimentada en el acervo de conocimiento de cada uno; conocimiento que se encuentra en estrecha relación con el acervo social de conocimiento.

Me adelanto momentáneamente a los capítulos siguientes, pero podemos ver cómo toda imagen se apresenta tomando un ejemplo de *Speaking parts* (1989) de Atom Egoyan. Al observar las imágenes, a Clara y a Lisa se les presenta una experiencia pasada. No porque éstas las posean sino porque su conocimiento, sus experiencias pasadas, se acoplan con esas imágenes. Clara y Lisa, los dos personajes femeninos del film, completan sus objetos visuales con su propio conocimiento. Clara con su hermano, lo que no se ve en la imagen ella lo coloca con su conciencia, recordando, imaginando. Lo mismo Lisa con Lance, en este caso, más que apelar a su memoria, ella apela a su imaginación, en este caso a su imaginación anticipatoria, proyectando planes y acciones futuras con Lance. En su caso, el Lance que ella conoce difiere del Lance de las películas que mira. Por su idealización y tematización, para ella Lance es el amor, se encuentra en la imagen y no en la vida cotidiana.

La presentación, junto al acervo de conocimiento, tiene su fundamento en la expectativa. Memoria, imaginación y conocimiento se funden en las mismas operaciones de conciencia. En ciertas situaciones, como el ejemplo antes citado de Ani en *Ararat*, la expectativa que se vuelca sobre la imagen es tal que la modificación de neutralidad no logra efectuarse, tomando lo cuasi existente como verdaderamente real.

Finalmente, creo que las relaciones de presentación resultan sugerente ya que pueden responder a una pregunta en particular: ¿por qué algunas representaciones nos resultan más intensas que otras o por qué algunas obras producen cierta carga emotiva?

A tal fin Robert Vischer (1994) respondió a partir de una teoría de la empatía. Estudioso de la estética alemana a fines del siglo XIX, sugirió que para referirse al modo de funcionamiento de la mirada y su comprensión se debe estudiar la “estructura de la imaginación”. La imaginación se encuentra imbricada con experiencias perceptivas y emotivas previas. Sin embargo, Vischer señala que es sólo al considerar a un prójimo donde “ascendemos a una verdadera vida emotiva”, ya que eso es lo único que hace posible proyectarnos mentalmente. De este modo, la imaginación produce una unión entre subjetividad y objetividad (en este caso el objeto artístico que percibimos) cuando involucra a otro ser humano, proyectando nuestra propia vida en aquella “forma sin vida” como si lo hiciéramos ante una persona viva. Esto es lo que Vischer denomina empatía. Si bien Schutz rechazó la teoría de la empatía, sobre todo las de Scheler (Schutz, 2003a: 158-159), argumentando que no podemos trasladar sensaciones biográficas y comprensiones actuales hacia otras coordenadas temporales, me parece que la propuesta de Vischer es enriquecedora. La empatía no significa que lleguemos, necesariamente, a comprender del todo al Otro, pero sí poder generar algún vínculo con él. La empatía visual no se trataría de *conocer* al Otro, sino *proyectar* al otro, imaginarlo, suponerlo.

3.8 Segunda digresión: *Postmemoria y prótesis de memoria*

De las varias formas de estudiar el pasado, existen dos posturas teóricas que aquí me gustaría discutir en forma breve. Me refiero a ellas ya que algunos han tomado la noción de postmemoria y de prótesis de memoria para el análisis de los films de Egoyan. Lo particular de estos enfoques, a diferencia de otros, es que toman a la imagen como elemento nodal de su andamiaje teórico; asimismo, se los suelen emplear al referirse al lugar de la fotografía, el cine o al video como “lugares de memoria”.

3.8.1 *Postmemoria*

Esta idea fue pensada por la crítica literaria Marianne Hirsch (1997) para el estudio de sus propias experiencias como hija de sobrevivientes del Holocausto. En *Family Frames*, la autora analiza fotografías personales pero también otras obras, visuales como literarias – *Maus*, de Art Spiegelman, es un ejemplo.

Término empleado también por el crítico James E. Young, lo que tiene de particular este enfoque es su centralidad en los productos culturales. Es decir, el neologismo postmemoria nace en el corazón del *giro cultural*.

Hirsch propone el término con cierta vacilación, consciente que el prefijo “post” puede “implicar que estamos más allá de la memoria y por lo tanto (...) puramente en la historia” (Hirsch, 1997: 22). Bajo este concepto propone una forma de memoria “poderosa” (*powerful*) ya que la conexión con su objeto se encuentra mediado no por un recuerdo sino por una “investidura imaginativa” (*imaginative investment*). No rechaza la mediación de la memoria pero, según Hirsch, la postmemoria se encuentra conectada en forma “más directa con el pasado”: “La postmemoria caracteriza la experiencia de aquéllos que crecen dominados por narrativas que precedieron su nacimiento, cuyas propias historias tardías son evacuadas por historias de la generación previa moldeadas por eventos traumáticos que no pueden ser entendidos o recreados” (ídem). Si bien el núcleo analítico de Hirsch ha sido la familia, el mismo se ha extendido para el análisis de procesos sociales más amplios. La postmemoria tiene una fuerte ligazón con las imágenes, los medios de comunicación y las obras de arte. La postmemoria se asocia con la “segunda generación”, de cómo ésta absorbe el conocimiento de lo traumático y sus consecuencias. Hay un fuerte acento en las narrativas y en las recreaciones imaginativas.

Al leer los argumentos de Hirsch, estos suenan convincentes. Sin embargo, y sin intención de detenerme en demasía, quisiera presentar una lectura crítica al concepto y lo que este, quizá, acarrea.

La primera pregunta que surge se refiere en dónde radican la diferencia entre memoria y postmemoria. Hirsch, en otro trabajo, volvió a insistir en que es ante todo no una identidad sino una “estructura generacional de transmisión” (2008: 114). En ese sentido, la postmemoria sería una característica de una generación antes que un tipo de memoria. El mismo Karl Mannheim (1993) diferenció, al tratar el problema de las generaciones, entre

recuerdos apropiados y recuerdos adquiridos. Es decir, toda generación, en toda época, vive en esta tensión y oscilación.

Por otro lado, en la noción de postmemoria subyace el discurso del trauma. Pero más allá de un pasado traumático, este, en situación “normal” se encuentra mediado y reconstruido de igual forma que en la postmemoria. Incluso para los mismos sobrevivientes, para quienes experienciaron el acontecimiento traumático originario, sus propias experiencias y narraciones se encuentran mediadas y completadas por y con otros. Como sugiere Beatriz Sarlo (2005: 135), Hirsch quiere darle una dimensión identitaria particular a las formas típicas de la reproducción de la memoria. Si bien Hirsch se centra en la transmisión en el ámbito familiar, en lo íntimo, ya que no le interesa lo público, lo cierto es que toda transmisión generacional se encuentra mediada tanto antes del Holocausto como después. La segunda generación, en todo caso, puede aplicar modelos novedosos en lo que se refiere a los tratamientos del pasado, pero en cuanto a los instrumentos para hacerlo no presenta particularidades. De este modo, en el discurso de la postmemoria encontraremos una fuerte impronta y ponderación a la “hiper mediación” de los medios de comunicación. La segunda generación parecería así darle especial atención y cabida a lo visual en su aproximación al pasado.

A su vez, en la lectura de este tipo de discursos se desprende también como una idea de búsqueda, de comprender, de alcanzar dicho pasado traumático, incluso de poder experienciarlo. Esto me parece riesgoso, ya que en el movimiento de buscar lo específico de la segunda generación ésta queda imposibilitada de recordar por sus propios medios, de elaborar, a su modo, el pasado, de dejar al pasado que fluya: es querer mantener el trauma, sobrevuela aquí el deseo de “ser como”, de sentir lo que la primera generación. No es casual que la noción de memoria vicaria, empleada por Young, se encuentre emparentada con los trabajos de Hirsch. En esta noción, además del material que permite la vicaría, también se encuentra la idea de sustitución, de ocupar el lugar del otro, en la memoria vicaria se encuentra una obnubilación, una amputación, de las propias experiencias que pueden llegar a tener las generaciones siguientes⁹³.

⁹³ Creo que una situación de vicaría donde se produce lo que aquí sostengo se da en el “Proyecto aprendiz” llevado adelante por la agrupación *Generaciones de la Shoá*. En este proyecto un joven, el aprendiz, se instruye junto a un sobreviviente, el maestro, sobre sus experiencias de vida: “El APRENDIZ toma de su MAESTRO tanto la letra como la música de su vida y de su persona, en una inmersión y comprensión profunda que le permitirá representarlo y mantener vivo el relato oral por varias décadas más” (<http://www.generaciones-shoa.org.ar/espanol/aprendiz.htm> fecha de acceso: 1/6/2012). El joven, el aprendiz de sobreviviente, ocupará, en un futuro, el lugar del sobreviviente, intentará ser, él mismo, el sobreviviente. En la vereda opuesta, encontramos los tres films documentales realizados por hijos de desaparecidos que claman por una voz propia y efectúan una

Finalmente, creo que si bien Hirsch da cuenta del carácter imaginativo de la postmemoria sigue enlazada fuertemente a la memoria. En el mismo movimiento, la imaginación queda relegada, buscando cómo darle más fuerza al recuerdo de hechos no vividos. La fuerza de la imaginación está ahí, pero sus esfuerzos intelectuales se dirigen a encontrar la especificación cultural de un tipo de subjetividad.

3.8.2 *Prótesis de memoria, caracterizaciones sobre los nuevos medios*

En varios trabajos, previos a esta tesis, estudié la noción de “prótesis de memoria”⁹⁴. Sin embargo, fue al leer la obra de Alison Landsberg, titulada justamente *Prosthetic Memory* (2004), donde encontré la posibilidad de discutir dicha noción como también de dar cuenta de los límites de mi propuesta⁹⁵.

En torno a la prótesis de memoria hay un halo de teorías cibernéticas. Como menciona Landsberg, la idea de “implantes de memoria” proviene de la ciencia ficción, sobre todo a partir de autores como Philip K. Dick. La prótesis de memoria daría cuenta de las transformaciones en los medios de comunicación, de la modernidad hasta la actualidad, por medio de la tecnología de los medios masivos, de la asimilación de eventos históricos como experiencias propias. Por lo tanto, medios como el cine y la televisión tendrían un fuerte potencial empático para alcanzar las experiencias del Otro (Landsberg piensa en términos de raza, etnia y género). En pocas palabras, la prótesis de memoria permitiría un nuevo tipo de memoria cultural.

En su trabajo, Landseberg se aboca a estudiar diferentes situaciones, diferentes instancias, de uso de estas prótesis como forma de integración del pasado norteamericano. De este modo, se aboca al estudio de la inmigración y cómo los migrantes se fueron fundiendo (*melting down*) en un pasado común: es decir, la construcción de una nación, los Estados Unidos. A partir de varias fuentes, pero sobre todo las audiovisuales, Landsberg propone ver cómo se absorben estos pasados diferentes en pos de un presente común a partir productos culturales. Obras como *The birth of a nation* (D.W. Griffith, 1915) o *The road to yesterday* (Cecil B. de Mille, 1925) son algunas de las películas trabajadas.

crítica a la generación anterior: *Papá Iván* (M. Inés Roqué, 2000), *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003) y *M* (Nicolás Prividera, 2007). Estos tres documentales los he trabajado en mi tesis de maestría, en el capítulo *Generaciones*.

⁹⁴ Véase Zylberman (2010b, 2012).

⁹⁵ Algunos de ellos fueron discutidos con mis compañeros de trabajo en el Centro de Estudios sobre Genocidio, UNTREF, dirigido por el Dr. Daniel Feierstein.

En este esquema, la imagen posee un lugar preponderante. La imagen es la que permite conectar ese pasado remoto, lejano y no vivido, con las experiencias presentes. Ese camino lo recorre también al analizar las prótesis de memoria en torno a la esclavitud en ese país, o bien al considerar los diferentes recursos visuales empleados en la muestra permanente del Museo del Holocausto de Washington.

En resumen, las prótesis de memoria, que serían estos productos visuales, le permiten a Landsberg observar las transformaciones de los modos de recordar el pasado en la sociedad norteamericana en la era de la cultura de masas. Además de una nueva forma de memoria cultural, la prótesis de memoria da cuenta de los nuevos modos de memoria pública.

Por mi parte, cuando profundicé mis posturas en torno al tema pensé en la imaginación como prótesis de memoria. Es decir, la imaginación ayudándola. Sin embargo, pronto encontré contradicciones alrededor de mi propuesta; éstas me permitieron volver a las ideas de Landsberg desde una perspectiva crítica.

Ante todo, es en la misma noción de prótesis donde encontré dificultades. En mi caso, utilizaba dicha metáfora para dar cuenta sobre cómo la imaginación ayudaba a la memoria y de cómo lo imaginado se fundía, en el reemplazo del recuerdo ausente, con la memoria. La prótesis, así, se amalgama con el cuerpo impidiendo la distinción entre lo “artificial” y lo “natural”. Sin embargo, lo cierto es que una prótesis siempre será artificial, por más amalgamamiento que produzca en el cuerpo; asimismo, mientras ésta puede quitarse, removerse, intercambiarse, un recuerdo, una vez codificado como tal, no. Si la memoria creó un recuerdo coherente a partir de alguna imagen, éste no puede ser removido o modificado de raíz, tal como lo podría ser una prótesis.

En la noción de prótesis de memoria, en el sentido que la usa Landsberg, resuena las caracterizaciones maquinales de la teoría cyborg⁹⁶: si las prótesis pueden ser modificadas y cambiadas, también lo deberían ser los recuerdos. En esa misma sintonía, esta idea las imágenes de los nuevos medios funcionarían como “implantes” de memoria, tal como sucede, por ejemplo, en la película de ciencia ficción *Días extraños* (Strange days, Kathryn Bigelow, 1995). En ella, a partir de un dispositivo protésico los personajes pueden desplazar su yo, vivir una realidad virtual, ser como otros y tener, a su vez, recuerdos de otros. Este dispositivo grababa las experiencias de alguien para que luego, un otro pudiera experimentarlas.

⁹⁶ Al respecto véase el trabajo de Aguilar García (2008) quien retoma algunos de los postulados pensados por Donna Haraway.

Claramente en esta visión prima la idea de la memoria como *replicadora*, como reproductora. Las experiencias, los recuerdos, pueden ser reproducidos en forma exacta a su experiencia originaria. En esa misma visión subyace la idea de la memoria como archivadora de imágenes; por lo tanto, al implantar protésicamente imágenes, se archivarían también esos recuerdos. En síntesis, se emparenta la memoria humana con la maquinal, la de la computadora. Como vimos en el capítulo anterior, esa comparación ya ha sido dejada de lado por carecer de sustento.

Sin embargo, creo que el trabajo de Landsberg puede ser beneficioso para pensar el trabajo de la imaginación. Su obra, como la de Hirsch, permanece aferrada a la idea de memoria cuando cuentan la posibilidad de bucear y profundizar en los modos de relacionarnos con el pasado. La imaginación es mencionada como una actividad menor en dicha relación, cuando en verdad esta funciona, para emplear una metáfora, como combustible de la memoria. Estos esquemas teóricos terminan dándole el lugar a la memoria cuando quizá, a partir de todos los planteos en torno a la pregunta sobre como recordar lo que no hemos vivido, cómo recordar épocas pasadas en las cuales no habíamos nacido, se debería ir hacia el trabajo de la imaginación.

Hemos visto con Gombrich que la idea de ilusión no debe ser pensada como un error o como falsedad sino, en consonancia con Margalit, como creencia. La imaginación no sólo formaría las imágenes del pasado sino que ayudaría a sedimentar las experiencias indirectas, haciéndolas formar parte de las significatividades.

¿Acaso los vitreaux en las iglesias durante la Edad Media no servían como “prótesis”, como formas de educar a los feligreses una tradición religiosa en común⁹⁷? ¿Los *aide-mémoire* visuales (y religiosos) de Giotto durante el *Trecento* no cumplen una función similar?⁹⁸ Las discusiones en torno a las imágenes como *ventanas al mundo* ya las había efectuado León Batista Alberti en su tratado *De Pictura* en el año 1435 ¿dónde radica la originalidad, los cambios en las formas de relacionarnos con el pasado a través de las imágenes? Los nuevos medios quizá han puesto, o han evidenciado, el lugar de que las imágenes han poseído en nuestra civilización. Al pensar su lugar, cómo esta ha acompañado al hombre, permite comprender en forma más profunda las transformaciones que se dan no tanto, creo yo, en el uso sino, como antes lo señalé, en los medios.

⁹⁷ Al respecto, véase el trabajo de Román Gubern (1996).

⁹⁸ Sobre la imaginería medieval véase el trabajo de Frances A. Yates (2005).

Si la revolución está en los medios, estos, y como signo de los tiempos, permiten un mayor acceso a las imágenes. Un acceso democratizado donde todos nos hemos vuelto productores de imágenes. Ya no necesitamos del *experto*, ahora todos podemos crearlas y colocarlas en circulación. Si bien Marshall McLuhan señaló que en los períodos de grandes transiciones tecnológicas y culturales emergen, “invariablemente, innumerables perplejidades y un hondo sentimiento de desesperación” dado que nuestra era trata de “ejecutar las tareas de hoy con herramientas de ayer” (McLuhan y Fiore, 1997: 7), creo que esa fórmula podría ser repensada: en relación a la imagen, con las herramientas de hoy se ejecutan las tareas de ayer. El invento de la fotografía, en el pleno corazón de la modernidad, trajo consigo una nueva percepción del mundo, un nuevo “régimen perceptivo”, para seguir a Pierre Sorlin (2004), ampliado luego con la invención del cine y la televisión, cuyas consecuencias perduran. El cambio de soporte no cambia, necesariamente, el régimen. Gran parte de las innovaciones visuales de la modernidad tardía resultan ser la resultante de pensamientos, ideas e invenciones surgidas en el corazón mismo de la modernidad: la realidad virtual ya había sido pensada por Henri Bergson, en 1888 las cámaras automáticas de fotos de Kodak nacen con el lema “Usted aprieta el botón, nosotros hacemos el resto”, los efectos especiales cinematográficos nacieron, casi, con el cine mismo. Muchas de las problemáticas que hoy inquietan a los críticos culturales, desvelaron también a sus predecesores, tempranos investigadores de las imágenes fotográficas⁹⁹. Planteado ya en su origen como un nuevo *Ars Memoriae*, el nuevo impulso que ronda sobre la fotografía en particular, y las imágenes en general, emerge en la preocupación del pasado, ya sea en su forma memorial como en la idea de patrimonio. Las imágenes se colocan en el centro no tanto porque en la actualidad presenten diferencias sustanciales con respecto a momentos anteriores sino debido a los nuevos usos y revestimientos con las que se recubren. Mientras más efímero parece el pasado, mientras más rápido parece escapárseles, las imágenes parecen consolidarse ya no como huellas sino como puentes, como conexiones al pasado.

3.9 Coda. Sobre la imagen y la memoria

La relación entre imagen y memoria ha desvelado a filósofos durante siglos, pero sólo a partir de finales del XIX, justo con la invención de la fotografía, la psicología se volcó a estudiar dicha relación en forma experimental. Uno de ellos fue I. Madison Bentley (1899), que para 1899 sistematizó una serie de experimentos para estudiar la fidelidad de la memoria visual. Bentley no era el único psicólogo dedicado a ello, la gran cantidad de citas y

⁹⁹ Al respecto véase la hermosa compilación de ensayos en torno a la temática, escritos que datan de 1760 hasta 1971, compilados por Beaumont Newhall (1980).

referencias que el trabajo posee permite desandar su camino y señalar que esta problemática atañía a colegas investigadores de diversas partes del mundo.

Pero será nuevamente Bartlett quién realizará un salto cuali y cuantitativo al correrse de las imágenes mentales para dar lugar a la relación entre imágenes materiales y la memoria. Resulta sugerente señalar que en paralelo a los experimentos del inglés, en Alemania nacía la escuela de la *Gestalt*.

Los estudios de Bartlett (1977: 177-185) en torno a las imágenes materiales se asemejan a los realizados con los relatos. A partir del dibujo realizado por un participante, y medida que se reproducen las imágenes en sucesivas transcripciones por parte de los participantes, las mismas se van modificando. La memoria va actuando en busca de representaciones convencionales, las imágenes, se transforman. Por un lado, resulta sugerente señalar que la memoria visual no es fiel, no recuerda en forma exacta sino a partir de detalles, de la atención; la memoria visual es esquemática y, en consonancia con lo expuesto en el presente capítulo, se encuentra íntimamente ligada a su “nombramiento” (*naming*). Es decir, a cómo etiquetamos aquello que recordamos o cómo nombramos lo que luego recordaremos.

Existe un tipo de memoria llamada “memoria eidética” o memoria fotográfica. A partir de los experimentos antes mencionados más las ideas recogidas por la neurociencia en torno a la negativa archivística de la imagen, este tipo de memoria o de recuerdos resultan más una excepción que la regla. La memoria fotográfica sería entonces un mito (Cornoldi y de Beni, 2006: 28-29). Si tuviéramos este tipo de memoria, si “viéramos” nuestros recuerdos como si estuviéramos observando una fotografía o viendo una película, deberíamos ser capaces de describir hasta los más mínimos detalles, tal como sucedería cuando observamos una foto. Sin embargo, esto no sucede. Allí es donde interviene la imaginación, tanto como creación como la capacidad de crear imágenes mentales. La memoria visual, entonces, suele ser imprecisa y sólo se orienta hacia algunos elementos de la escena completa.

Por otro lado, este tipo de memoria se encuentra imbricada con el lenguaje, con la palabra. De hecho, como ha señalado Daniel Schacter, uno de los errores más comunes de la memoria, el “pecado de bloqueo”, sucede cuando se desconectan los tipos de representación: el visual, el conceptual, el léxico y el fonológico. Tenemos la imagen de lo que recordamos pero no lo podemos nombrar, de ahí la expresión “lo tengo en la punta de la lengua” (Schacter, 2003: 82-83). Esta anécdota permite volver con mucho de lo planteado a lo largo del capítulo, el lugar del lenguaje en la imagen. ¿A qué nos referimos entonces cuando

hablamos de imágenes de memoria o cine de memoria? Queda claro que estas referencias se vinculan más con el uso que con una propiedad del soporte.

Roland Barthes insistía, al analizar imágenes, que el mensaje lingüístico se encuentra presente en todas las imágenes, el lenguaje, la palabra, posee un peso específico sobre ellas. Para él, no resultaba muy apropiado hablar de una civilización de la imagen: “somos todavía, y más que nunca, una civilización de la escritura” (Barthes, 1986: 35). A pesar de la “precariedad” de la memoria visual las imágenes nos siguen fascinando, la impresión de realidad de la fotografía, la “doblemente aumentada impresión de realidad” del cine, nos atrae: existe un “encanto de la imagen” (Morin, 2001: 21). Usadas en todos nuestros ámbitos vitales la imagen se transforma en todo: fetiche, recuerdo, presencia muda, sustitución, doble, etc. Pero las imágenes son papeles, bits, celuloide, cintas magnéticas. La posibilidad analítica reside en lo que sobre ellas colocamos, lo que proyectamos: no hay imagen de memoria sino expectativas a ser cumplidas. La riqueza de la imagen no radica en lo que hay en ella sino en lo que no hay.

3.10 *Palabras finales*

Llego aquí al cierre tanto de este capítulo como de la primera parte de la tesis. En el anterior y en el presente he tratado de dar los fundamentos teóricos con los que trabajaré y analizaré las relaciones visuales a partir del cine de Atom Egoyan.

Al respecto, intuyo que ha quedado claro qué entiendo por imagen y qué es lo que se pone en juego al percibir una. Las relaciones visuales no se refieren únicamente al intercambio de imágenes sino a los aportes del espectador, lo que éste coloca de sí frente a ellas. Las relaciones visuales conciernen a la capacidad de interpretación y otorgamiento de sentido a algo que no lo posee, o bien el de mantener el sentido dado en un primer momento o el disputarlo. En síntesis, a la pragmática, a sus usos.

Frente a todas estas variables y posibilidades me abocaré al cine de Atom Egoyan.

SEGUNDA PARTE

CAPÍTULO IV
ATOM EGOYAN: APUNTES PARA UNA BIOGRAFÍA Y ESTILO

*Si se graba, te pierdes en participar directamente en el evento,
porque se filtró a través de una lente.
Y si no se registra, terminas pensando que el momento pasará
sin dejar huella, que se ha perdido para siempre.*
Atom Egoyan¹⁰⁰

*Basta empezar a decir de algo:
«¡Ah, qué bonito, habría que fotografiarlo!»
y ya estás en el terreno de quien piensa que todo
lo que no se fotografía se pierde,
es como si no hubiera existido,
y por lo tanto para vivir verdaderamente
hay que fotografiar todo lo que se pueda,
y para fotografiarlo todo es preciso:
o bien vivir de la manera más fotografiable posible,
o bien considerar fotografiable cada momento de la propia vida.
La primera vía lleva a la estupidez, la segunda a la locura.*
Italo Calvino
“La aventura de un fotógrafo”

¿Cómo caracterizar la obra fílmica de Atom Egoyan? ¿En dónde reside la riqueza y complejidad de su cine? ¿Cuáles son los temas y motivos recurrentes de sus obras? Dueño de un estilo deslumbrante, este autor no sólo se circunscribe al ámbito del cine; sus trabajos han oscilado entre la pantalla grande, la televisión, el teatro, la ópera y las instalaciones artísticas. De este modo, el objetivo del presente capítulo es introducir a este singular realizador, casi desconocido en nuestro país, con el fin de comprender algunas de sus características temáticas y estilísticas. Si queremos estudiar la relación entre memoria e imagen, la relación que establecemos con ellas, debemos también detenernos tanto en la percepción, la producción y

¹⁰⁰ Citado en Romney (2003: 5)

circulación de las mismas. Es por eso que la filmografía de Atom Egoyan resulta sugerente para este trabajo.

Si bien sus películas no han tenido éxito de taquilla, la crítica especializada lo acompañó en la gran mayoría de sus trabajos. En numerosas oportunidades recibió premios especiales en el Festival de Cannes, Berlin, Locarno o Toronto, por mencionar algunos; y alcanzó dos nominaciones al Oscar. En los últimos tiempos, desde el campo académico, se le ha dedicado una serie de libros, en forma individual o compilaciones, en donde se han analizado distintos aspectos de su obra (Naficy, 2001; Romney, 2003; Tschofen y Burwell, 2007; E. Wilson, 2009).

Alejado de los cánones del *mainstream*, Egoyan ha sabido construir una carrera fuera de Hollywood. A pesar de que en los últimos años ha dirigido dos films bajo contrato para productoras de dicho lugar, su filmografía se formó y solidificó en forma independiente, en su Canadá natal, dándole un importante estatus de autor. Esto se debe no sólo a que posee el corte final sino que en sus películas Egoyan ha logrado plasmar, como también poner en discusión, temáticas que se refieren tanto a la vida cotidiana como también más trascendentales; su obra se abre a la meditación en torno a la vida moderna y a las relaciones humanas. Si bien en numerosas oportunidades Egoyan optó por la escritura para emitir sus opiniones¹⁰¹, la pantalla es su lugar por excelencia para la reflexión, nunca arribando a una respuesta firme y definitiva, ya que deja que el espectador se interese y se sumerja en sus planteos.

Siguiendo una máxima del director francés Robert Bresson¹⁰², Egoyan emplea a sus personajes como modelos, los hace actuar y hablar en pos de sus propias meditaciones temáticas antes que seguir, necesariamente, las reglas dramáticas clásicas. El accionar de sus personajes, en pos de dichas reflexiones, será mi punto de inicio para pensar la relación entre imagen, memoria e imaginación. La pregunta que subyace en esta relación se refiere al sentido; en esa dirección, la obra fílmica de Egoyan se refiere a eso: “todo lo relacionado con el sentido es algo con lo que estoy desconcertado” (Glassman, 2010: 3), afirmó el realizador en alguna oportunidad. Es que la “cuestión del sentido” es quizá uno de los temas nodales en los que bascula la obra egoyana. Una y otra vez los personajes buscan dotar de sentido a sus vidas, tanto a su presente como a su pasado y futuro, empleando mediaciones visuales o sonoras. Es por ello, entonces, que su obra oscila entre la imaginería, conjunto de imágenes

¹⁰¹ Véase la compilación *Subtitles* (Egoyan y Balfour, 2004), o los ensayos a la edición de sus guiones (Egoyan, 1993, 2002).

¹⁰² Véase sus *Notas sobre el cinematógrafo*.

mentales y materiales, y lo imaginario, las imágenes que se presentan como sustitución de un real ausente, desaparecido o inexistente.

Su biografía posee marcas singulares que han redundado en sus film, remarcando así su condición de autor. Atom Egoyan nació en 1960 en El Cairo, Egipto, de padres armenios, proviniendo éstos de familias sobrevivientes del genocidio armenio. Su apellido original, luego cambiado cuando se radicaron en Canadá, es Yeghoyan. La familia abandonó Egipto en 1963, teniendo el futuro realizador tres años edad, al momento en que el nacionalismo egipcio ofrecía hostilidades a la comunidad armenia. En el proceso migratorio, la familia no sólo cambió su apellido sino que perdieron todo lazo con lo armenio ya que en vez de radicarse en Montreal o Toronto, donde había una fuerte presencia de dicha comunidad, lo hicieron en la ciudad de Victoria, en la Columbia Británica.

La marca de origen fue un estigma durante su infancia, que transcurrió en la negación de hablar armenio como también sabiéndose diferente: en la escuela lo llamaban “el pequeño árabe”. Muchos de estos pasajes serán retomados como motivos en sus films. Mudarse a Toronto con el fin de estudiar Relaciones Internacionales trajo consigo dos hechos: la obtención de un título universitario y el redescubrimiento tanto del idioma como de la cultura armenia.

Arte y cultura era moneda corriente en la casa de los Egoyan, ambos padres eran pintores y poseían una galería de arte y mueblería, su hermana es pianista clásica. En su juventud, Egoyan descubre el teatro del absurdo, Eugene Ionesco y Samuel Beckett sobre todo, dándole impulso para comenzar a escribir obras y llevar a cabo puestas en escenas tanto en sus últimos años de escuela como en la Universidad. Cinematográficamente, si bien se presenta como un autor original, sus preferencias e influencias se encuentran en el modernismo europeo: Ingmar Bergman, Michelangelo Antonioni, Jean-Luc Godard, y el ya mencionado Robert Bresson. Reconoce en *L'année dernière à Marienbad* (1961) del francés Alain Resnais, *Don't look now* (1973) del inglés Nicolas Roeg y *Sayat Nova* (El color de la granada, 1968) del georgiano-armenio Sergei Parajanov de gran importancia para el desarrollo de su carrera.

Su acercamiento al mundo del cine se inicia hacia fines de la década de 1970 con la realización de diversos cortometrajes. En el largometraje se abriría paso haciendo películas independientes de bajo presupuesto a partir de 1984, con el tiempo ha ido encarando películas y presupuestos más grandes. A pesar de ello, sus temas, su visión, sus marcas casi no se han alterado. Ha logrado retener su mirada y control, una atención a la intrincada narrativa y

complejidad psicológica, un compromiso sostenido con temas que hacen que sus películas sean totalmente originales. En los inicios, financió su carrera dirigiendo capítulos de la serie televisiva *The Twilight Zone* (1987) y *Alfred Hitchcock Presents* (1988-9). Para ese formato, también dirigió la película *Gross Misconduct* (1993). Aportó segmentos en obras colectivas como *Montréal vu par...* (1992) o *Chacun son cinéma* (2007). Cuando el cellista Yo Yo Ma convocó a una serie de directores en 1997 para realizar una película inspirada en las seis suites para cello solo de J.S. Bach, Egoyan fue uno de los convocados. También colaboró con el compositor norteamericano Philip Glass con el corto *Diaspora* (2001) y aportó una adaptación de una obra de Beckett para un especial sobre el escritor en el año 2000. En el año 2007 el Centro Georges Pompidou de París le dedicó una retrospectiva.

Pero no sólo se ha dedicado al cine, la ya mencionada participación en el teatro se ha visto complementada con *reggies* de ópera e instalaciones artísticas. Ante tan vasta obra mi atención y análisis se circunscribirá, ante todo, en sus largometrajes, en su obra fílmica. Haré una excepción con *Krapp last tape* (2000), película hecha para televisión como parte de un ciclo sobre Beckett, ya que esta obra en particular, subida a escena por el propio Egoyan en varias oportunidades, fue nodal en la conformación de su estilo.

Las películas de Egoyan son inagotables en su riqueza y complejidad. En muchas de ellas ha volcado su preocupación en torno a la comunicación, cómo nos comunicamos como seres humanos, cómo la tecnología nos brinda su acceso, y a formas de representarnos a nosotros mismos. En sus inicios, Egoyan también fue comparado con su par canadiense David Cronenberg, quien en muchos de sus films se ha centrado en los modos en que la tecnología invade, trans(y des)forma, y domina nuestra vida¹⁰³. A diferencia de su par, la posición de Egoyan frente a la tecnología ha sido ambigua ya que no la glorifica ni la demoniza. La presenta como parte de nuestra vida cotidiana, como una forma más de acceso a la comunicación con el otro. Así, los personajes se miran en imágenes o en pantallas, pareciendo ser capaces de aprehender al otro sólo a través de la televisión, video, fotos, o sistemas de seguridad. Los personajes de Egoyan perciben el mundo, a ellos mismos y, a la vez, son percibidos a través de imágenes.

Esa exploración de las formas tecnológicas (sexo virtual, mausoleos electrónicos, video chat, filmaciones caseras en videos) le sirve también para indagar los distintos niveles de la experiencia. Eso lo ha llevado a emplear un tipo de narrativa particular. Su cine, a

¹⁰³ Véase *Videdrome* (1983) o *eXistenZ* (1999).

excepción de su último film¹⁰⁴, se caracteriza por ser fragmentario y con múltiples líneas argumentales. Si bien poseen claros protagonistas, los argumentos se abren a través de varios personajes, con tramas que se entrecruzan entre sí, apelando a saltos temporales, flashbacks, flashforwards o flashbacks internos (es decir, saltos temporales en la mente de los personajes). Su cine, entonces, se caracteriza por la fragmentación. Algunos críticos, como Romney, lo han rotulado como cineasta posmoderno, entendiendo lo posmoderno en sintonía con la fragmentación pensada por Fredric Jameson. Cuando trató en forma novedosa el cine y el video, sobre todo con sus tres primeras obras, Paul Virilio (Virilio y Egoyan, 1993) también se mostró interesado en su obra. Sin embargo, con la sucesión de trabajos Egoyan trató de desprenderse de la figura de un cineasta que experimenta con el video, afirmando que su interés en la fragmentación se debe más a la posibilidad que da el cine de acceder a la forma de fluir de la conciencia que la adhesión a máximas filosóficas. Egoyan practica el cine con plena conciencia de que está hablando “desde adentro” de la máquina, sus trabajos no son una crítica desarraigada sino un intento de derribar las convenciones clásicas y centrales de la narrativa fílmica, invitándonos a comprender, a la par que él y sus personajes, cómo formamos nuestras estructuras de pensamiento.

Sus películas revelan a las imágenes en su materialidad como constructos, plantea la problemática de la dualidad presencia/ausencia deteniéndose a meditar cómo se registran las imágenes. Éstas no sólo se encuentran determinadas históricamente, es decir por un aquí y ahora en particular, sino que se pregunta por lo que está por fuera del cuadro. Toda imagen presenta y ausenta, pero esa ausencia puede decirnos tanto como lo que presenta. Lo ausente es una elección, viéndose más notoriamente en films como *Family viewing* o, incluso, en *Ararat*.

En sus primeros tres largometrajes, *Next of kin* (1984), *Family viewing* (1987) y *Speaking parts* (1989), Egoyan se posicionó como un director obsesionado por las texturas, en este tríptico –que no tienen relación entre sí– la imagen varía entre el fílmico, el video y la imagen televisiva. A pesar de ello, y si bien no me centraré en hacer un análisis del empleo del lenguaje cinematográfico, su cine se caracteriza por esa constante: la variabilidad de texturas visuales. Egoyan se hizo notar al principio de su carrera por el revolucionario uso narrativo y psicológico que hacía del soporte video integrado en, y contrastado con, la imagen en celuloide. En su cine, el celuloide convive con la imagen electrónica: “es una contaminación pero también una simbiosis” (Weinrichter, 2010: 42). Los recuerdos, como en

¹⁰⁴ Al momento es *Cholé* (2009) hecha por encargo y sin poder participar en la escritura del guión.

Exotica (1994), *Ararat* (2002) o *Felicia's Journey* (1999), adoptan la visual de una imagen de video, en *Family viewing* opta por el video para satirizar escenas domésticas como si fueran una sitcom, en *Adoration* (2008) la sala de videochat ocupa la pantalla completa en numerosas oportunidades. El video, entonces, es parte integral de la persona y de las familias.

Romney señala que “con los usos del video [Egoyan] está preocupado por el estatus del video como prótesis de la memoria humana, que amenaza con volverse fetiche, fetichizarse, suplantando los procesos mentales” (Romney, 2003: 5). Discutiré esta idea a lo largo de los capítulos que siguen. Es verdad, su cine nos advierte sobre la construcción visual del pasado, y que también éste se esfuma frente a nosotros, nos indica también cómo nos obsesionamos con él y cómo éste nos influye. Sin embargo, algunos de sus personajes terminan por desfeticizar la imagen o comprendiendo que la imagen es, justamente, una imagen... En ese sentido, a pesar de las tecnologías y sus usos por parte de los personajes, Egoyan apunta hacia la experiencia, hacia el cara a cara, una experiencia física y real ante lo que los abruma, de lo que quieren o buscan recordar.

Las historias que suele presentar oscilan entre lo público y lo privado. Sucesos pasados o secretos familiares que salen a la luz y se comparten con otros, intentos de que historias privadas trasciendan la esfera de lo íntimo y lleguen a un público más amplio (como el caso de Clara en *Speaking parts*) o historias públicas introducidas en el ámbito familiar (como en *Adoration*), de igual forma nos presenta personajes que se crean terribles narrativas para librarse de su historia personal (*Next of kin*, *Family viewing*, *Adoration*). Lo cierto es que todos los personajes comparten características similares: búsqueda por otorgar sentido al presente a partir del pasado, moldeando, a su vez, aquel pasado en pos del presente, y de una necesidad de remodelar la experiencia a través de las imágenes.

Atom Egoyan posee una voz autoral con la que ha sabido transitar por fuera del *mainstream* o en sus orillas. A las marcas autorales ya mencionadas, sus historias presentan pérdidas traumáticas, duelo, manías, manipulaciones y fantasías. El deseo, la sexualidad, y la familia son otros de los tópicos que caracterizan la obra egoyana. Las observaciones que efectúa prestan atención a los mecanismos de manejo del dolor y su mitigación, examina los rituales y dispositivos por medio de los cuales los individuos intentan encontrar confort, restituirse o distraerse.

Muchos autores han analizado su obra desde una perspectiva cultural, colocando el acento en lo diaspórico, lo exótico y lo foráneo. Egoyan ha justificado estas ideas afirmando que lo extraño convive con la cotidianeidad de nuestro hogar. La identidad, otro de los temas

tratados, es una preocupación constante. En sus films, ésta aparece siempre en disputa, enajenada, desposeída y desplazada. Otros han leído los films a partir de la obra de Svetlana Boym quien, en *The future of Nostalgia*, se preguntó “cómo extrañar, como añorar un hogar que nunca tuve”. Lo diaspórico, entonces, se coloca en tensión en films como *Calendar* (1993) o *Ararat*, en ellos recoge en forma más explícita sus orígenes armenios y plantea los problemas de recordar el pasado en las generaciones siguientes. Algunos autores se han servido del concepto de postmemoria para analizar su obra, este tema también lo trataré en los próximos capítulos.

Pero el hogar no es sólo un territorio alejado, tomar a la familia como núcleo temático le sirve también para meditar contra la naturalidad de la familia, cómo la propia familia puede volverse desconocida si se ahonda en su propia historia. Raffi, uno de los personajes de *Ararat*, siente a su familia como extraña, es por eso que emprenderá una verdadera búsqueda para comprender sus orígenes. En forma similar le sucede a Van en *Family viewing* y a Peter en *Next of kin* quienes sienten a sus propias familias como territorios desconocidos.

En forma paralela, los personajes suelen bordear la perversión sexual –como el incesto en *The sweet hereafter* (1997), el sadomasoquismo o la prostitución masculina en *Speaking parts*, o las relaciones ambiguas entre miembros de familias reconstituidas como Van con su madrastra en *Family viewing* o Raffi con su hermanastra en *Ararat*– que no es tratada como mero voyeurismo sino que funciona como exploración psicológica de los personajes. A medida que la trama se desenvuelve, las motivaciones de los personajes emergen dando lugar a la comprensión psicológica del personaje.

En ese sentido, el cine de Egoyan es un cine que requiere de la participación activa de su espectador. En contraste con el cine clásico, en donde la historia suele quedar claramente establecida en los quince minutos y a la media hora cerrar la presentación para dar pie al desarrollo, el espectador de Egoyan debe dejar en suspenso el deseo de ver una trama lineal y fácilmente comprensible: debe dejarse llevar, alimentándose de la fascinación, la energía o la pura intriga. Como ha señalado Antonio Weinrichter (2010: 31) sus películas se construyen “en enigma”, como películas-rompecabezas.

En parte, esta lógica narrativa se desprende de la fragmentación de los medios visuales. En su cine, éstos no sólo se transforman en entorno, sino que las existencias de los propios personajes dependen de los medios. Ese carácter fragmentario que antes señalé sirve tanto para retratar el estado mental de los personajes como para promover la participación del

espectador, ya que esa forma de relato se dirige más hacia lo inconsciente ya que el montaje lo entiende como flujo de la conciencia.

Pero que las películas no posean un orden claro no significa que éstas sean caóticas o anárquicas. La forma de construir sus relatos es, en cierta forma, una manera de darle un orden y sentido a la experiencia. En nuestra cotidianeidad la experiencia no se ordena, simplemente, en causa y efecto, como podría serlo en un relato clásico. Sólo en forma reflexiva, colocando entre paréntesis la actitud natural, podemos detenernos a pensar las experiencias pasadas. Egoyan, entonces, atina a construir sus relatos como flujo de conciencia. Sólo al finalizar la película, cuando el espectador medita sobre lo visto, es donde alcanza a comprender los innumerables entrecruzamientos temporales de sus películas.

Tomo como ejemplo *The sweet hereafter* para ilustrar, rápidamente, la forma de construcción del relato en el cine de Egoyan. Una pequeña comunidad ha sufrido el accidente del autobús escolar, donde han muerto todos los niños del pueblo, a excepción de la mujer que conducía y la celadora. A ese pueblo llega Mitchell, un abogado que está interesado en entablar una demanda colectiva y obtener así una suma de dinero de gran consideración. El relato posee por lo menos cuatro líneas temporales que se cruzan entre sí. El abogado en un avión, que se sienta junto a una amiga de su hija, una drogadicta y enferma de sida, a quien le cuenta las idas y vueltas de la relación con ella como también un episodio en la infancia de su hija: una mortal picadura de araña, en el cual él le salvó la vida. Esta línea argumental pareciera ser previa a la llegada de Mitchell al pueblo. Otra línea, también encabezada por Mitchell, se centra en el recorrido que hace por el pueblo, visitando a los diferentes padres para convencerlos de entablar la demanda. Una siguiente línea se centra en los testimonios de los padres y de las dos sobrevivientes, en *flashback*. De este modo, el accidente queda visualmente reconstruido. En los *flashbacks* de Nicole, la joven que cuidaba a los niños en el autobús, vemos la relación incestuosa con su padre, ella la acepta ya que él le promete cumplir su sueño de lanzar su carrera musical. Cuando tiene que testificar ante un juez, Nicole, sabiendo que el accidente la dejará para siempre en silla de ruedas y que su padre ahora la rechaza, cambia su declaración, volviendo, así, el espectador a ver otro tipo de *flashback*. Al finalizar la película, Mitchell llega a destino, allí comprendemos que esa línea temporal no es apenas ocurrido el accidente sino un par de años después. En este laberinto de tramas y líneas temporales vemos el modo complejo en el que se construye el relato de un suceso pasado, trágico en este caso. En este caos temporal, el orden, finalmente, aflora. Es que Egoyan entiende al arte como una forma de “garantizar el orden y propósito (*purpose*) en un

mundo en el que nos sentimos privados, en alguna forma, de éste” (en T. J. Morris, 2010). Vemos que sus películas no son transparentes, prolongando así la tradición del cine moderno de autorreflexividad y de desconfianza –o puesta en cuestión– de la transparencia y el naturalismo de la narración.

En esta búsqueda de orden, en el mundo de Egoyan, rigen procesos de mediación, siendo la imagen la que ocupa ese espacio entre los personajes. Ya en el año 1989, con *Speaking parts*, retrataba una sociedad mediática, donde el nuevo sistema de dominio vendría definido por los diferentes grados de control sobre las imágenes. Sin ser apocalíptico ni integrado, la imagen mediaba en las relaciones tanto con los muertos (aquí presenta un mausoleo videoelectrónico) como con los vivos, más específicamente mediando en las relaciones comunicativas y amorosas (el mismo dispositivo que emplea Clara para videoconferenciar con un productor de cine, lo usará con Lance para una sesión de, ahora llamado, cybersexo). Si en este film los personajes debían ir hacia las máquinas para lograr la comunicación, en *Adoration* los personajes ya poseen las máquinas en sus hogares.

Están expuestas las razones por las cuáles estudiaré la obra fílmica de Atom Egoyan. No deseo, entonces, acercarme a ella a partir de un estudio artístico o teórico-cinematográfico sino detenerme en los usos de las imágenes, cómo usan los personajes, y en pos de qué, las imágenes. Es importante recordar lo que antes señalé: antes que moldear personajes clásicos, transparentes, Egoyan crea modelos o tipos ideales –de allí también la sensación de distancia que se produce, sobre todo en los primeros films, al observar sus películas– antes que personajes clásicos¹⁰⁵. Es decir, sus personajes se encontrarían más cercanos a la “tradición” del cine moderno o bien al modelo “brechtiano”: personajes que son “mostrados” y no necesitan, imperiosamente, hacer creer su realidad o de provocar la identificación del espectador con él.

Ellos producen, consumen y emplean imágenes. En ese sentido, los personajes de Egoyan van hacia ellas como intento de afrontar la pérdida, de salvaguardarse de la pérdida de cosas que les resultan cercanas: “tomamos una imagen cuando sentimos que algo se está desvaneciendo de nuestras vidas” (Weinrichter, 2010: 40) y también para darle sentido a ella, como Raffi en *Ararat*, quien necesita ir hacia ese monte, registrarlo, videarlo, para conectarse con su pasado armenio.

¹⁰⁵ Tomo esta noción de Francis Vanoye (1996).

Con éxito de crítica pero no, necesariamente, de público, el recorrido que ha hecho entre su primer largo hasta su ante último resulta sugerente para observar cómo las máquinas de imágenes se han introducido en nuestra cotidianeidad, y cómo nos hemos acostumbrado a registrar todo aquello que experimentamos. La sola idea de crear, de conservar, y de proyectar imágenes, era hasta hace poco algo muy misterioso. El cine de Egoyan señala que la capacidad de crearlas ya no es de unos pocos.

En ese señalamiento, oscila también la necesidad de recordarnos el carácter de construcción de la imagen, el espectador debe ser consciente de que toda imagen es construida. Para este director es importante que el espectador sepa, cuando contemplamos una película suya, qué está observando. Como Krapp, el personaje de la obra de Beckett, a Egoyan le fascina, y a la vez le preocupa el modo en que la nueva tecnología de las comunicaciones media la identidad, que queda registrada en una serie de representaciones manipulables: grabar, reproducir, borrar.

Si la identidad es explorada como construcción a través de la tecnología, es porque los personajes la utilizan como medio de negociación de sus sentimientos y recuerdos, como medio quizá ilusorio de acceder a los mismos. Aflora entonces la relación entre imagen, memoria y verdad. En ese sentido en numerosas oportunidades la gente actúa para la cámara, ellos saben que son grabados: es lo que Pierre Sorlin (2004: 87) denominó “seudoacontecimientos”. Con ello, Egoyan se pregunta: “¿puede vivir la gente a través de representaciones imaginísticas de la vida?” (Glassman, 2010: 8)

Su cine no está exento de contradicción, o mejor dicho, sus personajes. Éstos develan y (nos) revelan pasados oscuros o turbios, creen en su realidad y quieren creer que lo que n es lo que realmente ocurrió. Estos personajes nos recuerdan lo frágiles y vulnerables que somos frente a las imágenes. Aún como imágenes, éstas nos pueden atormentar, como le sucede al asesino serial Hilditch en *Felicia's journey*. Durante su infancia, la relación con su madre no fue agradable, lo solía ridiculizar en un programa de televisión en el cual se desempeñaba como cocinera estrella. Así y todo, Hilditch conservó todos los programas y, en la actualidad, con su madre ya muerta, los sigue observando, cocinando a su par. Continúa viendo cómo ella lo humilló sintiendo la mortificación pasada como actual.

En sus ansias por querer ver más, por sentir que la imagen le ha dado felicidad, Van, en *Family viewing*, descubre el secreto familiar mejor guardado. La misma fuente que le permitió creer que recobró el pasado, le hará saber los pasajes oscuros de su familia. Así, Egoyan nos advierte que nuestra imaginación y memoria dependen de lo que nos rodea.

Nos entregamos a los dispositivos de grabación, de proyección o emisión como manifestaciones de verdad, como replicadores de experiencia, pero éstos no nos devuelven la experiencia sino formas y posibilidades, para poder, en forma condicional, comprender nuestra experiencia.

A lo largo de su filmografía, Atom Egoyan ha puesto en pantalla las manifestaciones y características de la modernidad. No es un cine preocupado por la autenticidad de la imagen, su búsqueda acepta desvíos, meandros, donde se encuentran dos esferas incompatibles: la privacidad íntima de la familia y el acceso público permitido por las máquinas.

En los capítulos que siguen tomaré aquellas películas donde los personajes producen y se relacionan a través de imágenes, ya sea el álbum familiar, la producción de una película, el video hogareño, las fotografías y el video chat. Mi foco de análisis se encontrará en las “relaciones visuales” que los personajes establecen y en los usos de las imágenes que éstos efectúan. De este modo, quedarán excluidas aquellas que sus tramas plantean otros cuestionamientos. Sin embargo, haré una excepción con la adaptación que realizó de *Krapp's last tape* de Samuel Beckett ya que me permitirá indagar la noción de “metáforas de la memoria”.

CAPÍTULO V

NEXT OF KIN. LA IMAGEN, EL ÁLBUM FAMILIAR Y EL EXTRANJERO

5.1 *Presentación*

Luego de la realización durante mediados de la década de 1970 y principios de 1980 de cinco cortometrajes, Atom Egoyan estrena en 1984 su primer largometraje. Realizada con un ínfimo presupuesto de 37.000 dólares, y con escaso éxito de público, la película llama la atención a críticos y jurados de festivales. En aquel momento, Egoyan daba inicio a una obra novedosa, personal y particular. De hecho, con *Next of Kin*, Egoyan obtuvo el Ducado de Oro en la semana de cine internacional de Mannheim y una nominación al *Genie*, el premio más importante de la industria cinematográfica canadiense, al mejor director. A los 24 años edad, Egoyan se convertía en el director más joven jamás nominado para dicho galardón.

Para la estética cinematográfica, *Next of Kin* (*Parientes próximos* si se quiere arriesgar una posible traducción al castellano) significó una nueva aproximación a la relación entre cine y el, emergente en aquella época, video. Ya no una mera experimentación de formatos sino la convivencia entre ambos; convivencia que en su siguiente película, *Family Viewing* (1987) expandiría.

Next of Kin es la clase de películas que se suele decir que son “pequeñas”. No sólo por su bajo costo sino por la historia que presenta. En apenas un poco más de un hora, Egoyan nos presenta la historia de un joven que no se siente cómodo con su familia y se hace pasar por el hijo adulto de una familiar armenia, hijo que fuera dado en adopción al poco tiempo de nacer. La historia no posee un profundo desarrollo dramático, ni tampoco el virtuosismo estilístico que Egoyan luego pulirá. Claramente es una ópera prima independiente; sin embargo, y a pesar de que suene lugar común, en esta película Egoyan ya presenta temas que luego se volverán recurrentes.

Esta película ha sido analizada desde diversas perspectivas teóricas. Desde un punto de vista estético (Desbarats, 1993; Romney, 2003; Virilio y Egoyan, 1993), haciendo énfasis en la relación cine/video; desde el punto de vista psicoanalítico, bajo la idea de “novela familiar” freudiana (E. Wilson, 2009); bajo la mirada de los estudios sobre identidad, exilio y diáspora (Naficy, 2001; Robin, 1996); o desde la perspectiva del inmigrante (Boe Stolar, 2007).

La historia que Egoyan presenta también puede ser leída como otro tipo de novela, como una *Bildungsroman*, una novela de aprendizaje, en la cual el héroe abandona su hogar

para emprender una instrucción. Esta idea de “aprendizaje” estará, en cierto modo, en el análisis que aquí propondré. Éste se encuentra en relación con una película similar, realizada varios años antes, que si bien se desarrollan en forma diferente tienen puntos en común: me refiero a *Teorema* (1968) de Pier Paolo Pasolini¹⁰⁶. Como en la del italiano, en *Next of Kin* un extraño llega a una familia para liberarla y purificarla, pero mientras que la de Egoyan el desarrollo se hace en forma positiva, en *Teorema* todo resulta catastrófico; por otro lado, a diferencia de la obra de Pasolini, en Egoyan el extraño se queda. Es por eso que una de las figuras que quiero analizar se centra en ello: el extraño; y lo haré desde la perspectiva particular de Alfred Schutz. El personaje de Peter resulta ser un *extraño* pero a la vez un conocido. Al hacerse pasar por quien dice ser, este extraño se encuentra frente a un nuevo mundo o, mejor dicho, frente a una nueva realidad: una nueva familia que posee una historia particular. Hago así una pregunta más puntual: ¿cómo hace Peter para recordar el pasado familiar al cuál no pertenece?

Previamente, el primer punto donde centraré mi análisis tiene asiento en la imagen: ya en su primer largometraje la mediación de la imagen en las relaciones intersubjetivas tiene un papel notorio. A esto le sumo un rumbo analítico particular sugerido a partir de ciertas escenas dentro del desarrollo de la trama dramática. Como luego mencionaré, a lo largo del film hay un número de escenas en las cuales los personajes están en contacto con fotografías: registran y observan. Había señalado que mi interés radica en estudiar lo que hacen los personajes con las imágenes y no los films como hechos u obras estéticas. En ese sentido, a partir de esas escenas, y lo que éstas significan para el relato en el film, trabajaré la noción de *álbum familiar*. De este modo ingresaré en uno de los usos visuales más cotidianos: la imagen en el ámbito privado familiar.

5.2 Breve sinopsis de *Next of Kin*

Next of Kin, escrita por el propio Atom Egoyan, tiene como protagonista a Peter, el único hijo de una adinerada familia. Este joven de 23 años parece no tener propósitos en su vida y pasa sus días sin ningún rumbo o actividad en particular. Como el mismo Peter dice: pasa sus días “aparentando” (*pretending*). Simulando ser feliz con su familia nativa, simulando no guardar rencores hacia sus padres. Sin embargo, sus padres se preocupan al notar que su hijo pasa sus días en su habitación, sin amigos ni otros conocidos. Preocupados,

¹⁰⁶ Pasolini basó su película en su novela homónima. En pocas palabras se puede resumir la trama de la siguiente manera: a una familia de buena posición económica llega un extraño visitante; con su potente atractivo físico y carisma personal, les va seduciendo uno por uno. Un día, el visitante los abandona y la familia se queda descolocada sin saber cómo continuar con sus existencias, conduciéndose hacia la locura.

ellos asisten junto a su hijo a un centro de terapia, donde las sesiones son registradas en video para que luego cada paciente las visualice y estudie sus reacciones.

Al volver a la clínica, para ver el video de sus sesiones, Peter ilícitamente mira otros, los de los Derayan, una familia armenia con un problema específico: la ausencia (y culpa a causa de ello) del hijo que fuera dado en adopción cuando la familia tuvo que migrar a Canadá. En la siguiente sesión, Peter plantea que desea realizar un viaje para aclarar sus pensamientos; el analista lo alienta, le dice que será terapéutico. Pero el objetivo real de Peter no es, solamente, dejar por un tiempo la ciudad: su plan reside en abandonar a su familia. De este modo, llega a una nueva ciudad: previamente se contactó con los Derayan afirmándoles que es Bedros, el hijo que dieron en adopción.

A pesar de lo absurdo que pueda parecer la propuesta de Peter, George y Sonya Derayan, los “padres”, lo aceptan sin dudarlo, resultando una gran sorpresa para él. Peter/Bedros comienza una nueva vida, y los Derayan quieren recuperar el tiempo perdido. De hecho, George tiene planes para Bedros, que lo siga en su negocio.

En el transcurrir de su nueva vida como armenio, Peter/Bedros genera una buena relación con su “hermana” Azah. Esta relación resulta más bien empática, ya que Bedros le provee un oído: escucha sus quejas sobre su familia –cosa que Peter aprovecha para comprender a su nueva familia– y para darle cabida a sus salidas rebeldes. Cuando ella enfrenta a sus padres diciéndoles que no la aceptan como adulta, Bedros le aconseja a Azah que actúe, que simule.

Luego de una fiesta en su honor por su cumpleaños, Peter, sintiendo que su “experimento” ya ha finalizado, les dice que los tiene que dejar ya que sus padres fueron muertos en un accidente de auto y tiene que ir a ocuparse de todo. Finalmente, Peter decide abandonar a sus *verdaderos* padres. Les graba un cassette de audio, diciéndoles que siempre será su hijo, para finalmente mudarse con su “hermana”.

En las últimas escenas Azah ordena el mismo álbum de fotos que previamente le mostró a su “hermano”, ha incorporado fotos nuevas: las del cumpleaños. Bedros ha vuelto a casa.

5.3 *El lugar de la imagen*

Antes señalé que esta película se destacó por el uso particular del video, incluyendo dicho formato en el fluir de la trama. Pero más allá de la propuesta estética de Egoyan, la

aparición del video tiene una motivación particular. La diferencia de texturas, calidad y colores permiten tomar conciencia de que estamos frente a imágenes: “trato de hacer las cosas para que hagan [al espectador] consciente del hecho de que están viendo imágenes”, expresó Egoyan (Romney, 2003: 25).

Esta idea de irrupción de la imagen se encuentra claramente en torno a la video-terapia (Fig.1). Los personajes parecen no ser perturbados por la presencia de la cámara en la sesión; pero Peter tiene conciencia de ella. La mira: actúa para ella. La cámara, nos advierte Egoyan, no registra la realidad, no devuelve un reflejo prístino, estamos ante un pseudo-acontecimiento. Existe pose, código. Si el recinto de la terapia muchas veces es comparado con un confesionario; en la video-terapia la cámara es el confesor. Preanunciando las modalidades de las “video confesiones” (Renov, 2004: 191) que un par de años después será un lugar muy transitado por el cine documental, Peter es consciente del dispositivo, de la cámara como registro y confesor (Fig. 2). En el cine documental, las video-confesiones son un tipo de pseudoacontecimiento, un tipo de discurso, una terapia para la autoexploración. Lógicamente que las acciones de Peter en la terapia no se encaminan hacia dirección, pero sí es importante señalar su conciencia sobre la existencia de la cámara. Su “confesión”, no sólo se encuentra mediada sino actuada: ya no posa para el analista o para su familia, sino para la cámara.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

A partir del ilícito de Peter, de husmear en la intimidad de otra familia, Peter conoce a los Derayan. Casi como un voyeur, un pornógrafo –en el sentido de que ve lo que no debe ver–, Peter ve la intimidad, el dolor de esta familia. Claro está, el primer contacto de Peter con ellos es través de imágenes, por los videos de la terapia. En esa observación se genera en Peter cierta *empatía*, los videos le generan ese vínculo empático, afectivo, por el cual su imaginación lo desplaza, colocándolo junto a ellos. Al contactarse con los Derayan, Peter ya posee un conocimiento particular sobre sus supuestos padres. El video, las imágenes, le han brindado un conocimiento sobre el pasado de la familia (Fig. 3). Desde ya que no es *todo* el pasado, sino lo que los padres narran en terapia. Para Bedros, o sea Peter, la entrada a su casa será tarea sencilla, va hacia ellos *conociéndolos*. El video, la imagen, aparece en Egoyan como motor de (auto)conocimiento.

Si en *Next of Kin* el video posee un lugar particular, puedo extenderme con una sugerente reflexión en torno a las imágenes. Aquí se vuelve interesante pensar cómo se *encarnan* las imágenes, no necesariamente en una materialidad particular, es decir en papel o sobre alguna pantalla, sino a partir de las distinciones que expuse en el capítulo III. *Next of Kin* es una película sobre imágenes y no sólo por el novedoso uso del video, me aproximo así más a las imágenes mentales que a las materiales.

En nuestra vida cotidiana solemos decir que “damos una imagen” o expresamos que una persona “da imagen de”. Es decir, nosotros mismos, o cualquier persona, puede, por medio de la presentación simbólica, dar una “imagen de”. El cuerpo es lo presente, la idea es el otro par presentado. Cuando un político, por ejemplo, da una imagen de “hombre serio”, se efectúa una doble operación en la conciencia. La presentación simbólica, por un lado; una presentificación, por otro. Si una imagen es la presentificación de algo ausente, el “hombre serio” sería la “imagen tema”, y aquel político el “portador”. La “imagen objeto” sería el

“político como hombre serio”. Sin ser conscientes de esta distinción fenomenológica, claramente los asesores de imagen actúan en consonancia con esta tríada conceptual. Un portador puede llevar cualquier imagen objeto, ésta se forma, finalmente, en la conciencia, se desprende del propio conocimiento de la persona y de las expectativas que coloca en ella. Si bien la idea del asesor de imagen como experto es señal de la comunicación de masas, del entrecruzamiento de la política y los medios de comunicación, Peter Burke (2005: 96-97) ha descrito, por ejemplo, a Richard Westmacott, escultor de principios del siglo XIX, como un asesor de imagen. En ese mismo trabajo, Burke demuestra que el poder y los gobernantes, a lo largo de la historia, contaron siempre con la ayuda de expertos que les dieran “imagen de”.

En *Next of Kin*, Peter recoge una imagen, la imagen de los Derayan. Evidentemente le complace la imagen que dan. Cuando decide volverse su hijo, los Derayan estarán frente a la imagen de Bedros. Peter, su cuerpo, es la portadora de la imagen; mientras que Bedros es el “objeto imagen”: Peter presentifica a Bedros. Lo cierto es que no sabemos, y ninguno de los personajes parece saber, el destino del *verdadero* Bedros. Sin embargo, para sus padres, el joven al que tienen frente a ellos es Bedros. Bedros, un ausente, tendrá existencia mientras Peter se mueva dentro del ámbito de la familia, mientras afirme ser su hijo. Al aseverar su identidad, queda neutralizada la percepción de los Derayan. Esta familia se encuentra ante la imagen de su hijo que creían muerto o perdido.

Los padres primero y la hermana luego, reconocen y proyectan en Peter a Bedros. Si entendemos a Bedros como imagen, las nociones de E.H. Gombrich vistas en capítulos previos resultan más que sugerentes para este caso. Reconocen no en el sentido de “darse cuenta de quién es” sino que la edad y los rasgos de Peter permiten reconocer en ese joven a Bedros. Por otro lado, proyectan sobre Peter sus deseos, expectativas y creencias. Quizá si modificaran su atención se darían cuenta quién es Bedros, pero su *creencia*, su proyección, resulta potente¹⁰⁷. Claro está que, y eso sólo lo sabe el espectador, Peter posee la información para completar las posibles lagunas perceptivas. Como Bedros, y al conocer la historia familiar, Peter entrega un relato coherente y lógico por medio del cual la proyección puede efectuarse sin fisuras.

Resulta interesante recalcar que en estas operaciones encontramos un desperfecto: Ante Bedros falla la rememoración. George y Sonya dieron en adopción a Bedros cuando éste

¹⁰⁷ Egoyan, diez años después, llevará adelante una variable similar en *Exotica* (1994). En este film, Francis, un inspector fiscal, proyectará sobre Christina, una bailarina en un club nocturno, la imagen de un pasado feliz. Un camino similar efectúa en *Chloe* (2009), donde este personaje femenino pareciera dar una imagen particular ante Catherine.

era un infante (no se sabe la edad exacta, pero sí que era muy pequeño), Azah aún no había nacido. Por lo tanto, el recuerdo que poseen de su hijo es el de un infante, de un niño o, quizá de un bebé. En ese sentido, sólo pueden recordar esa instancia, o la dureza de darlo en adopción debido a la crisis económica que estaban viviendo que derivó en su posterior migración a Canadá. A ellos les resulta complejo reactualizar el recuerdo sobre su hijo, han pasado más de 20 años, no hay un *Ha sido* para ver retrospectivamente: sólo hay un Aquí y Ahora. No hay vivencias que cubran el transcurso del tiempo que puedan ser vistas retrospectivamente. Como no hay percepción del *crecer* de Bedros, no hay memoria.

Sobre Bedros, entonces, esa figura ausente, idealizada y tematizada, proyectan todos sus deseos y expectativas. Por eso la entrada al hogar de Peter/Bedros resulta fácil, los Derayan tienen un rol preestablecido para Bedros. Su padre, por ejemplo, ha soñado siempre con tener un sucesor en su local de alfombras; es más, al “volver” Bedros, el local ahora es de ambos (Fig. 4). Sonya, en cambio, ha esperado toda su vida para poder arrullar a su hijo (Fig. 5). De esta forma, Bedros no es producto del recuerdo sino de la imaginación. Peter, en su carácter de portador, les permite a los Derayan imaginar a su hijo cumpliendo las expectativas que sobre él volcaron.



Fig. 4



Fig. 5

Al estudiar la obra “temprana” de Atom Egoyan, Carole Desbarats (1993) ha señalado que Peter ha decidido tomar el lugar de un fantasma. Lo que aquí hace Peter, entonces, es crear una especie de realidad virtual en la cual Bedros se presentifica como imagen pero sin embargo se encuentra ausente. Si bien para los padres Bedros es real, desde nuestra posición analítica sabemos que no lo es, que es real en tanto imagen estando, en este caso, más próximo a una imagen fantástica: desde la postura del fantasma, la imagen de Bedros es

intencionada pero desde una presentificación fantástica (Farber, 1943: 385). Pero Bedros no es un aparecido, sino que es resultado de una ilusión. Con esto, Egoyan se aproxima al carácter constructivo de la identidad y, cercano a Erving Goffman, a la trasposición del teatro como medio para comprender la vida social. El propio Peter insiste, a lo largo de película, con su intención de “simular”: tanto frente a sus verdaderos padres como a los “sustitutos”, también insta a Azah a hacer lo mismo. Para Peter, la personalidad es una puesta en escena, una representación: el tamiz dramático de la historia de este film nos revela, pone en evidencia, esa puesta en nuestra vida cotidiana.

La sustitución de Bedros por parte de Peter se da en la imagen, y ésta tiene lugar en la imagen y por la imagen. Peter sólo le da cuerpo a Bedros; como señalé, es el portador de la imagen de Bedros. Por lo tanto dicha sustitución no sólo es física sino también mental. Mientras que los Derayan proyectan sobre él una identidad, Peter intenta recrear, o mejor dicho crear, una identidad. Al creársela para sí, se la crea para los otros. Podría decirse, y como será visto en el capítulo IX, que se crea una *identidad narrativa*.

5.4 *El hombre imaginado*

Quizá uno de los elementos más ricos que subyace en *Next of Kin* sea la manifestación del carácter creativo de nuestra vida familiar. A pesar de las tradiciones que sigue la familia, religiosas o sociales, la intervención de Egoyan nos permite indagar sobre la constante reactualización de ésta. La familia, a pesar de todo, no es un compartimiento estanco sino que se re-establece constante y creativamente. Este film se posiciona por fuera de la *actitud natural*, efectuando dicha *epojé*, para mostrarnos lo problemático de lo que nos parece aproblemático. La familia, las acciones que efectuamos dentro de ella, tienen basamento en las idealizaciones que Schutz tomó de Husserl: las idealizaciones de la vida cotidiana se centran en el “y así sucesivamente”.

Con la llegada de Bedros a la familia, vemos cómo a partir de la imaginación se crea una tradición. Este extranjero, que dice ser el hijo perdido, regresa al hogar y es aceptado: un mero contemporáneo que se creía irrecuperable pasa a ser un semejante íntimo. La tradición y el pasado de los Derayan se establecen, se crean y se fundan en la ilusión. Como vimos, esa ilusión es posible por la doble acción de la proyección y la expectativa.

Todos caen bajo el hechizo de Peter/Bedros. Como el extraño en *Teorema* de Pasolini, Bedros también fascina a Azah, su “hermana”. Relación complicada, que a veces sugiere el incesto, ambos hermanos desean recuperar el tiempo perdido. De hecho, el primer encuentro a

solas con ella es en una hamaca (Fig. 6). El juego infantil hace que estos hermanos se retrotraigan a una infancia que nunca tuvieron. Esa relación no es recordada, sino imaginada. En esa escena, en ese intento de recuperar lo que nunca existió, proyectan un pasado que nunca existió en un presente: en esa proyección, en esa expectativa, se crea un pasado imaginario. El pasado, entonces, comienza a ser reorganizado en pos del presente y del futuro en expectación.



Fig. 6

Hay otra escena que resulta reveladora y que permitirá dar lugar, luego, al álbum fotográfico. Es el Día de los Inocentes (*April Fools'*) y Bedros, junto a su hermana y su madre, le juega una broma a su padre; por supuesto, la broma sale mal y a George le da un paro cardíaco. Lo interesante de esta escena es que cuando George cree que está agonizando, sus últimas palabras, su última voluntad, es tomar una fotografía, quiere fotografiar el momento, dejar registro de que la familia se unió (Fig. 7). Peter conoce a los Derayan por imágenes y, como veremos a continuación, es aceptado en la familia a través de las imágenes.



Fig. 7



Fig. 8

En la película hay dos escenas en las cuales los personajes se encuentran con un álbum fotográfico. En la primera, Bedros visita a Azah diciéndole que está buscando un lugar para vivir. Ella le dice que pueden vivir juntos y le muestra su cuarto. En esa acción, Azah le muestra un peluche que había pertenecido a Bedros: “¿lo reconoces? Es una de las pocas cosas que mamá guardó”, le dice su hermana. Si Peter puede lograr su cometido, volverse el fantasma de Bedros, en parte se debe a la ausencia de imágenes de Bedros. La única huella de su existencia es ese peluche y una foto de bebé. Señalé que los padres no pueden actualizar sus recuerdos porque existen grandes lagunas entre el pasado y el presente: el Bedros actual en nada se parece al bebé dado en adopción; sin embargo, el relato que trae este extraño resulta ser *coherente* permitiendo actualizar el pasado, uniendo ese peluche y foto, índice o presentación simbólica de la existencia de Bedros, con Peter/Bedros. En esa escena Azah le muestra a su hermano un álbum familiar (Fig. 8). Al ofrecer él la mencionada coherencia, Azah puede, al mostrárselo, exclamar que el Bedros que está junto a ella es “la viva imagen de papá”.

Hacia el final de la película asistimos a una escena similar (Fig. 9). Luego de que George se recupera del infarto, luego de la fiesta de cumpleaños donde la transformación de Peter en Bedros parece completa, y luego de que Peter desista de volver con sus padres reales; Azah acomoda el mismo álbum, agregando fotos nuevas: fotos de Bedros. De este modo, él es “pegado” en el álbum, ahora es parte de la narrativa familiar, como si nunca se hubiera ausentado.



Fig. 9

Estas dos escenas, entonces, nos revelan un elemento fundamental en los usos de las imágenes: el álbum familiar como institución, como la historia familiar “cuasi” oficial, y, al mismo tiempo que conmemoración, construcción.

5.5 *El álbum familiar*¹⁰⁸

El álbum familiar, objeto y legado sígnico para ser interpretado por contemporáneos y sucesores, se lo ha pensado como lugar de memoria. Sin embargo, y tomando a *Next of Kin* con sus ponderaciones dramáticas, veremos que es, ante todo, “lugar de imaginación”. Para su comprensión debemos mencionar uno de los tantos usos de la fotografía.

Pierre Bourdieu (2003) señaló que la fotografía es un bien simbólico que sirve de intercambio. Las familias se intercambian fotos como gesto de pertenencia, exponemos las fotografías de nuestros suegros o cuñados como señal de aceptación. Recibir una fotografía de otro es también un signo de pertenencia y, en el seno de la familia, de unidad, de creación de lazos invisibles pero sólidos. En ese sentido, el álbum familiar cumple una doble función, por un lado es la materialización de dichos lazos; por el otro, es la narración, la historia visual cuasi oficial que antes mencioné.

Entonces, todo álbum fotográfico, ya sean los “clásicos” o los digitales en la actualidad, es una clasificación: distribuye lo visible de lo invisible “en la medida en que está ligad[o] a la división de lo que se enuncia y de lo que se calla” (Foucault, 2008: 12). El álbum cuenta historias, y en ese sentido algunos investigadores han sugerido estudiarlo como un hecho literario (Silva, 1998: 19).

El álbum familiar tiene como eje central un sujeto colectivo a representar: una familia. Éste objeto es también una técnica de archivo, donde la fotografía es el medio de registro. Pero este sujeto colectivo representado es el mismo que narra y, por lo tanto, el que dispone del manejo y construcción de ese espacio ficcional que es el álbum. La foto produce la imagen, permite visualizar a la familia en tiempos y espacios determinados. Como archivo, el álbum posee una manera de clasificar y su técnica se centra en ordenar, o, mejor dicho, visibilizar un orden. Como todo álbum, el familiar no obra en tiempo real sino que su tiempo es *a posteriori*; desde un Aquí y Ahora particular, ordenamos un Allí y Entonces. Por lo tanto, el orden visual ya es una lectura (y recorte) del pasado: el álbum familiar no admite *todas* las fotografías registradas, al ordenar también selecciona.

¹⁰⁸ En el presente apartado tomo también algunas ideas de Alan Thomas (1977: 43-55), sobre todo el capítulo *The family chronicle*.

Ya conocemos el carácter pragmático de la fotografía, su sentido es exterior a ella; por extensión, la semántica del álbum también lo es. En esa dirección sentido, la operación que interviene en pos del orden y selección es la narración. Relato que no necesariamente queda escrito –aunque en el álbum hay inscripciones, como la fecha, lugar o el nombre de los que aparecen en las fotos–, el álbum necesita ser complementado para no permanecer “blanco”¹⁰⁹, enigmático.

El relato, entonces, le otorga a su narrador la potestad de manejar las historias familiares y aquellas que han alcanzado (y merecido) su lugar en el archivo visual. Si bien en una familia pueden existir múltiples narradores, por lo general un miembro por generación es el que monopoliza el álbum familiar “oficial”. En el caso de *Next of Kin* es Azah quien está a cargo de él. A pesar de que George, su padre, pide tomar fotografías de momentos importantes, la que suma dicha imagen al relato visual familiar es ella. Vemos así que lo importante no es la “existencia” de las fotografías sino la aparición, la colocación, en un libro creado para tal fin.

Ya señalé que la fotografía no es ni calco ni espejo del mundo. Por lo tanto, la pragmática antes señalada actúa en forma doble en el álbum. Por un lado tenemos el sentido individual de cada fotografía; por el otro, el sentido dentro de una cadena narrativa. Así, el sentido de cada fotografía se actualiza en cada acto narrativo, en cada relato. A su vez, cada relato se renueva en cada Aquí y Ahora determinado, cada vez que se relata. El sentido del álbum, como el *presente recordado*, se genera en el momento de su visualización y narración.

El orden del álbum no es, solamente, colocar una fotografía antes que otra. El álbum posee un comienzo y un final. Si bien no se trata de inicios y finales rígidamente definidos, en algunos casos esto puede darse. Huelga mencionar que cuando me refiero a álbum familiar no me refiero a uno solo sino a la idea de álbum como *institución* (Silva, 1998). Por lo tanto, los álbumes familiares pueden ser temáticos (cumpleaños, vacaciones, etc.) o personales (en torno a un miembro de la familia). Como todo relato, el álbum posee relaciones de orden, duración y modo (Aumont, et al., 1996: 116-119).

El orden, además de lo ya dicho, comprende las diferencias entre el desarrollo del relato y el de la historia: a menudo el orden de presentación de los acontecimientos dentro del relato no se corresponde con su desarrollo histórico. Muchas veces el orden se establece teniendo en cuenta el faltante de imágenes (porque no se tomaron fotografías) o bien bajo la

¹⁰⁹ Véase esta noción en el capítulo III al presentar la posición de Philippe Dubois.

aplicación de una censura (ya sea porque alguien “salió mal” en la fotografía o bien porque no se quiere visibilizar determinado momento o persona). La duración, en este caso, se puede desprender de la cantidad de fotografías respecto a determinado acontecimiento: cuánto se hace durar determinado acontecimiento en la línea temporal del relato. Una gran cantidad de fotografías en torno un suceso darán la ilusión que dicho acontecimiento tuvo una duración extensa. El modo, finalmente, se refiere al punto de vista: ¿quién narra el relato? En este caso no se trata, exclusivamente, sobre quién tomó las fotografías. En numerosas oportunidades el fotógrafo no es luego el narrador. El fotógrafo contratado para una fiesta, por ejemplo, no es quien luego armará el álbum familiar; luego de la fiesta de casamiento, los novios (o la novia) seleccionarán qué fotos pasarán al álbum y cuáles serán descartadas (o censuradas). Ellos (o ella) aplica un modo, el punto de vista, al relato. En estas relaciones de orden, duración y modo, las fotos se encadenan entre sí, provocando elipsis o saltos temporales, ya que debemos saltar de una foto a otra para recomponer un propósito global. A partir del sentido emanado por el relato, la imaginación del observador completa los huecos, lo no mostrado.

Pero a medida que el álbum se aleja temporalmente del acontecimiento la retención deja lugar a la rememoración, la imaginación actúa así en un sentido doble. Por un lado, en forma creativa, el narrador hace uso de su memoria y la de quienes observarán el álbum que, dependiendo de su participación e implicación en aquel acontecimiento, podrán recordar o imaginar lo que la fotografía muestra. Pero también el narrador puede crear un relato totalmente *ficcional* a partir de las imágenes fotográficas y, a partir de la coherencia del mismo, ponerlo en circulación. Esto significa, por otro lado, que el álbum fotográfico pone en funcionamiento la imaginación semántica, aquel tipo de imaginación ligada con el lenguaje que señalé en el capítulo I. Lo importante, entonces, es recalcar que el álbum familiar genera su propia lógica imaginaria.

A pesar de estas posibilidades, lo cierto es que la función del álbum es, más bien, conservadora. Él no viene a mostrar ni presentar nada nuevo sino a conservar lo ya visto: el álbum no anuncia lo nuevo, vuelve a mostrar lo ya visto, señala lo importante. Es por eso que la pregunta primordial ante un álbum familiar es quién lo organizó ya que la jerarquización que el álbum propone claramente depende de quién lo organiza.

Vuelvo a la idea antes señalada, de que el relato es armado por el narrador cada vez que se muestra; en ese sentido, en cada relatar la memoria hace su trabajo. Ya sabemos que las imágenes no son inscripciones; por lo tanto, en el álbum claramente actúan como ayuda memoria pero no para recordar *tal cual* aquel pasado registrado en forma visual sino para

crear en forma coherente dicho pasado. Las imágenes actúan como *prueba*, como *testimonio*, de la narración que se aplica, de la expectativa que se tiene respecto a dicho pasado. Con lo dicho junto a Jean-Marie Schaeffer en el capítulo II, el álbum puede ser pensando como una gran estrategia comunicativa, así la foto como testimonio se inserta en las propias lógicas de dicha estrategia. La imagen se *vuelve* testimonio por el relato y no por sí misma, pero en la misma medida en que crece su uso simbólico la foto pierde su valor indicial. Como sugirió el documentalista cinematográfico Errol Morris (2011), en sus ensayos sobre la fotografía, siempre debemos tener en cuanto la presente máxima: nunca es ver para creer, sino creer para ver. En consonancia, el álbum familiar nunca es un “ver para creer” sino la expresión de un deseo, de una expectativa futura (“quiero que me vean así”) sobre un pasado determinado. Es verdad, en su “esto ha sido” las fotos pueden resultar “impresiones de vida”, momentos que se quieren preservar (como sugería Kodak), pero como estrategia comunicacional, el álbum familiar preserva imágenes para un público determinado y dentro de un límite temporal (¿hasta cuándo el álbum durará como tal?). Muchas veces, en la sucesión de generaciones, el álbum se desmembra, rompiéndose el relato, reduciéndose a imágenes sueltas que son insertada, quizá, dentro de un nuevo álbum-relato. En la misma operación de “mirar hacia adelante”, en términos de legado, de herencia, el álbum también hace conciencia de nuestro propio transcurrir, de nuestro propio envejecimiento. Al proyectar hacia atrás, hacia los que ya no están, también proyectamos nuestra futura desaparición. Sin embargo, el álbum existe, en principio, para contar la vida y sus momentos felices, no la muerte (Silva, 1998: 76).

En numerosas oportunidades el álbum familiar no está hecho únicamente por fotos. Muchas veces éstas son acompañadas por otros objetos (un mechón de pelo, una carta, entradas de algún espectáculo, envoltorio de alguna golosina, escarpines, etc.). El álbum, entonces, prefigura modos de expresión del deseo, de las expectativas; el álbum puede ser también entendido como una forma de fetiche, de tener “un pedazo” del ser añorado. Fetiche, también, en el sentido de creer que el objeto desprende un poder benéfico para el que lo posee. En *Next of Kin*, al pedir George una foto familiar cuando cree que va a morir se enmarca dentro de esta suposición. Él desea dejar huella, rastro, de ese último momento, desea dejar un “trozo” de él; de haber muerto, tal imagen, como fetiche, se le hubiera rendido un culto particular.

Las dos escenas con el álbum familiar resultan elocuentes no sólo para ver lo recién mencionado sino cómo se lo emplea para escribir y re-escribir, en este caso, la historia familiar. Iniciado por George y Sonya, Azah lo continúa: el álbum vive

reconstruyéndose, supeditándose a la voz de su narrador, la imagen es el pretexto para la narración.

Quisiera remarcar algo mencionado párrafos más arriba. Sin duda las fotografías reactivan la memoria del observador –recordemos la posición de enunciador– si se trata de una foto personal, en la cual el observador se ve implicado. Sin embargo, por más que sea una foto personal, la misma sin contexto se vuelve insignificante, vacía de sentido (Walker, 1997). Una foto mía de bebé o de niño adquirirá significado a partir del relato otorgado, la narración contextualiza. ¿Qué sucede cuando un extraño observa un álbum familiar que le es ajeno; o, sin ir más lejos, cuando observamos imágenes de familiares que son meros predecesores (nuestros bisabuelos)? El álbum, entonces, es una unión imaginaria: la imaginación crea los lazos entre los fotografiados. Al observar las fotografías, junto al relato, el espectador se encuentra frente a los retratados como cuasi-existent, ellos “cobran vida”, se vuelven reales. El álbum, esa ilusión imaginaria, permite una conexión entre contemporáneos y predecesores, formando un posible cuasi-Nosotros.

5.6 *Peter, el extranjero*

“Yo vengo de fuera de la sociedad canadiense y soy muy consciente de lo que un individuo debe hacer para convertirse en un miembro de dicha sociedad”, afirmó Atom Egoyan (Weinrichter, 2010: 25). Claramente podemos trasladar los dichos del propio realizador a la transformación de Peter en Bedros, también podemos pensar que dicho personaje se funda en las propias experiencias del director.

En *Next of Kin* se produce una metamorfosis muy interesante, donde el álbum familiar es signo de ella. Peter ingresa a la familia Derayan como un extranjero, al finalizar el film Peter/Bedros ha dejado de serlo; excluido del álbum al inicio, incluido en él al cerrar la película. Peter/Bedros es ahora parte de la historia. Para ingresar al álbum, de la historia familiar, Peter tuvo que transformarse en Bedros en una forma particular.

Con el fin de comprender su trayecto, seremos parte de su “mentira” ya que las formas dramáticas empleadas por Egoyan nos permiten arrojar luz sobre un caso más bien extremo; sin embargo, el camino seguido por cualquier extranjero resulta similar. ¿Cómo hace un forastero para impregnarse de las significatividades de su grupo? ¿Cómo hace para “recordar” un pasado, una tradición, de la cual no forma parte y desconoce?

Aquí seguiré algunos de los lineamientos planteados por Alfred Schutz en su ensayo *El forastero. Ensayo de psicología social* (Schutz, 2003b: 95-107). En su traducción castellana, se optó por emplear la palabra *stranger* (tal como tituló Schutz a su ensayo) en su acepción de forastero, en mi caso lo estaré entendiendo como extranjero o desconocido. Schutz no se refería, necesariamente, al extranjero como un Otro total, como una Otredad, sino que trató de pensar dicha figura dentro del contexto de la vida cotidiana. De este modo, un extranjero puede ser un nuevo socio en un club, el pretendiente que desea ser aceptado por la familia de su novia, el provinciano que llega a la gran ciudad, o, en nuestro caso, un miembro de otra familia que desea insertarse en una nueva.

De este modo, Peter llega para quedarse, para apropiarse de los esquemas de interpretación de la vida cotidiana de su nuevo grupo. Es que un extranjero es aquel que procura interpretar el esquema cultural de un grupo social al cual se acerca, y orientarse dentro de él. Para aquel que forma parte del grupo dicho esquema lo experimenta principalmente como un campo de sus actos actuales y posibles. Mientras que el extranjero se posiciona en actitud reflexiva ante dicho mundo, aquel que pertenece a él se coloca de ese modo sólo en forma secundaria. El extranjero comenzará a organizar este conocimiento, no en términos de un sistema científico, sino en torno a la significatividad para sus acciones. En ese sentido, Peter adopta una mirada reflexiva pero que se debate entre la simulación y la franqueza.

Con Schutz, se puede decir que al extranjero el mundo se le aparece en todo momento como estratificado en diferentes capas de significatividad, cada una de las cuales exige un grado diferente de conocimiento. El sistema de conocimiento así adquirido –recordemos lo visto en capítulos anteriores: incoherente, incongruente y sólo parcialmente claro– adquiere para los miembros del grupo una apariencia de coherencia, claridad y congruencia suficientes como para ofrecer a cualquiera una probabilidad razonable de comprender y de ser comprendido. Por ende, todo miembro nacido o educado dentro del grupo acepta el esquema estandarizado ya elaborado de la pauta cultural recibida de sus predecesores (por medio de padres, maestros, amigos, etc.) como una guía indiscutida e indiscutible en todas las situaciones que se dan “normalmente” dentro del mundo social.

La referencia que Schutz hace a la pauta cultural se refiere a lo que él denominó el “conocimiento de recetas”, un tipo de conocimiento para interpretar el mundo social y para manejar cosas y personas con el fin de obtener los mejores resultados en cada situación. Al “funcionar” en cada situación, se presupone que la receta “sirve”. Esto se debe a que la receta

actúa como un “precepto para las acciones” y como esquema de interpretación. De este modo, lo que Schutz denomina como “pauta cultural” permite eliminar dificultosas indagaciones ofreciendo directivas ya listas para el uso.

¿Por qué Peter es aceptado como Bedros? ¿Por qué su aparición resulta apromblemática? Si bien Peter posee cuestionamientos, y en pos del dramatismo de la historia, éstos se los guarda para sí. A partir del diario que él lleva, diario sonoro que graba en un cassette de audio –recordemos que en Egoyan la tecnología siempre media los procesos de inscripción de la experiencia–, Peter manifiesta sus interrogantes.

Como Bedros, frente a sus padres “naturales” actúa aprendiendo y siguiendo las recetas familiares. Peter así comienza a comprender el sistema de significatividad de la familia Derayan. Lo vemos, por ejemplo, en el banquete de bienvenida donde reza, antes de comer, junto a sus padres. Emerge así una pauta cultural que como extranjero no comprende pero que debe absorber si quiere dejar de ser un extraño. Con su padre sucede algo interesante: George claramente se presenta como figura patriarcal, figura fuerte para Peter en contraste con su padre *verdadero*. Una noche lo lleva a un *nightclub* donde una stripper baila una música electrónica pastiche de música oriental. George intenta reafirmar su visión patriarcal y la actitud hacia las mujeres, pero aquí surge un pequeño choque entre pautas culturales, donde Peter *supera* a Bedros. Como Peter, Bedros desalienta a su padre de continuar con esta práctica, en cierta forma lo desafía al sugerirle que se imagine a Azah haciendo eso. Esta será el único reproche que hará Peter, que lo hace por fuera del hogar, en forma privada, íntima, con su padre. Como vemos, los márgenes que posee el extranjero de adopción de esquemas interpretativos poseen ciertos límites.

Pero por otro lado este cuestionamiento por parte de Peter es correcto en tanto extranjero, ya que como tal no comparte los supuestos básicos del grupo; pasando a ser, “el hombre que debe cuestionar casi todo lo que parece incuestionable a los miembros del grupos al que se incorpora” (Schutz, 2003b: 100). Para el extranjero, la pauta cultural del grupo no tiene aún la autoridad de un sistema verificado de recetas; eso se debe a que no comparte la tradición histórica vívida en la cual se ha formado aquél. Sin embargo, si éste desea incorporarse a dicho grupo deberá acceder, aprender y *aprehender*, su historia peculiar. En este proceso, puede darse un choque biográfico, pudiendo entrar en conflicto la historia personal con la del grupo. En el caso analizado, claramente, y sin llegar a ser conflictivo, Peter choca con la historia de los Derayan.

Como señala Schutz (2003:100), “los sepulcros y los recuerdos no pueden ser transferidos ni conquistados”, es decir sólo las formas de vida de nuestros predecesores directos pueden ser elementos de nuestra propia vida. Por lo tanto, el extranjero aborda e ingresa al grupo como un recién llegado “en el verdadero sentido del término”. Como extranjero, Peter puede compartir el presente y el futuro con el grupo (los Derayan), incorpora a su acervo de conocimiento experiencias vívidas e inmediatas; pero en todas las circunstancias permanecerá *excluido* del pasado del grupo. Desde el punto de vista del grupo al que se incorpora, él es un hombre sin historia. A pesar de que Bedros nació en aquella familia, su desarrollo como persona le ha impedido formar parte de la historia de dicho grupo. Nosotros, como espectadores, sabemos que es Peter quien se hace pasar por Bedros; por lo tanto, lo expresado por Schutz adquiere mayor ímpetu: en los Derayan, Peter es un hombre sin historia.

A medida que el extranjero incorpore las significatividades y los esquemas del grupo al que quiere pertenecer, comenzará a interpretar su nuevo ambiente social en términos de su “pensar habitual”, expresión que Schutz toma de Max Scheler. El extranjero dejará de ser un observador para convertirse en partícipe del grupo al que se acerca; de este modo, la pauta cultural del grupo abordado ya no es un objeto de su pensamiento, sino un sector del mundo que debe ser dominado mediante acciones. Si bien el pasado del grupo continúa presentándose como inaccesible, al participar en el grupo y comprender su historia el pasado puede aparecésele como experiencia indirecta o predicativa, orientando así proyectos y acciones futuras.

Luego de haber reunido cierto conocimiento el extranjero puede comenzar a adoptar el esquema interpretativo del grupo como propio. Schutz lo ejemplifica con el aprendizaje de una nueva lengua, aquel que estudie un idioma extranjero conoce la diferencia entre las dos etapas de conocimiento, la diferencia entre la comprensión pasiva de una lengua y su dominio activo como medio para concretar los propios actos y pensamientos. Sin embargo, la incorporación del conocimiento no significa un logro o una aceptación exitosa dentro del grupo, conocer las pautas o los esquemas no garantizan la integración sino una *posibilidad*, en otras palabras “debe asegurarse de que las soluciones sugeridas por el nuevo esquema también producirán el efecto deseado por él, en su especial situación de extraño y recién llegado que no ha logrado captar todo el sistema de la pauta cultural” (Schutz, 2003:105). El austríaco sugiere que la pauta cultural del grupo abordado no siempre se le presenta al

extranjero como “un refugio” sino como un campo de aventura –en el sentido de Georg Simmel–, una situación en sí misma problemática y difícil de dominar.

Entonces, el proceso de aprensión y conocimiento es también un proceso “adaptativo”, de indagación continúa en la pauta cultural. El extranjero, si desea permanecer en el grupo, debe adaptarse a él. Finalmente, como antes se señaló, si todo este proceso tiene éxito, dicha pauta y sus elementos pasarán a ser, para el extranjero, una manera de vida, incuestionable, “un refugio y una protección”. Para ese entonces, el extranjero dejará de ser un forastero.

Peter deja de serlo para transformarse “totalmente” en Bedros a partir de su fiesta de cumpleaños. En esa celebración, donde además de la familia participan otros allegados, Bedros/Peter es formalmente aceptado y bienvenido a la comunidad. El círculo se cierra cuando sus imágenes son añadidas al álbum fotográfico familiar, cuando Bedros es incorporado al relato de la historia familiar.

4.7 *A modo de cierre*

Un joven WASP (blanco, anglosajón, protestante) que se infiltra en una familia armenia: así han resumido los estudiosos de la obra de Egoyan a *Next of Kin*. En cambio, en el desarrollo del presente capítulo, a partir de dicha síntesis argumental pude desplegar otro tipo de análisis centrado en los usos de las imágenes a partir de los personajes de dicho film.

Al desarrollar el conflicto de la película, con la ponderación dramática que exige la dramaturgia cinematográfica, emergen otras problemáticas. Al analizarlas, este film nos indica, cuestiona, y pone de manifiesto la relación con las imágenes en nuestra vida cotidiana. Estudiándolas efectúo la *epojé* de la actitud natural: mientras los personajes actúan en el fluir de la vida cotidiana, el film de Egoyan permite poner dicho flujo en suspenso para detenernos a observar los actos de los personajes. Los problemas presentados en la dramaturgia egoyana permiten así exponer, el funcionamiento de la vida cotidiana.

La figura del extranjero, encarnada en Peter haciéndose pasar por Bedros, genera la distancia necesaria para salirse de los esquemas interpretativos típicos y volvérselos problemáticos. Como forastero, Peter debe aprender de nuevo, debe absorber un pasado no vivido y tomarlo como propio. En ese sentido, no sólo se relaciona con las costumbres y las pautas culturales de su nueva familia, sino que también se encuentra ante las imágenes familiares, fotografías que para él no poseen ningún significado particular. Para Peter, el sentido de esos “papeles” sólo emergerá cuando deje de ser un extranjero.

Por otro lado, *Next of Kin* permite vislumbrar una práctica que luego será muy común en el cine documental¹¹⁰ como también, en forma más general y por fuera de este tipo de cine, en el ámbito de la vida cotidiana. Me refiero al lugar de la cámara de video en el seno de la familia. Si bien, como se verá en el siguiente capítulo, el video va a ocupar un lugar preponderante en el registro familiar, en esta película, por razones históricas, el video aún se mantiene en la esfera de los “expertos”; sin embargo, en este film se alcanza a vislumbrar un incipiente uso del video como catarsis.

Asimismo, es el video el que le permite a Peter “echar raíces”. Un joven que siente no tener pertenencia, que su propia familia le resulta ajena, intenta buscarla por otro lado. El video, entonces, es la llave que le permite abrir la cerradura a una nueva tradición: Peter como Bedros se inventa una nueva raigambre. En ese sentido, he señalado lo sugerente que resulta la ponderación dramática que propone Egoyan para ver cómo se generan, nacen e inventan las tradiciones familiares. Invención que puede tener un asiento en la mentira –si nos posicionamos desde Peter– o en la ilusión –si nos posicionamos desde los Derayan. Recordemos, sin embargo, que la ilusión se amalgama más a la creencia que a la falsedad.

La figura de Bedros encarnada en Peter me permitió trabajar un tipo de imagen por fuera de los soportes que indiqué que investigaré. En pocas palabras, Bedros es una imagen mental, encarnada en un portador particular: Peter. En ese sentido, *Next of Kin* habilita a pensar cómo proyectamos en nuestra vida cotidiana imágenes mentales, dónde se encuentra su sustento y por qué creemos en ellas.

Finalmente, creo que en el análisis del concepto de álbum fotográfico, en especial el álbum familiar, se encontró una posibilidad analítica particular para este film. A partir de las dos escenas consideradas, pude adentrarme en este particular uso de las imágenes en el corazón de la vida familiar, de nuestra cotidianeidad. El álbum plasma y cristaliza la narrativa de cada familia, el relato íntimo y parental. En su carácter constructor, y a pesar de su sentido conservador, *Next of Kin* permitió focalizarnos en su maleabilidad. En ese sentido, la historia visual familiar, el pasado, es un montaje constante; en el cual, no sólo se vuelcan las memorias sino la imaginación familiar: una imaginación semántica que crea una narrativa a partir de las huellas del pasado pero mirando al futuro.

¹¹⁰ Como muchos académicos señalan, *Tarnation* (Jonathan Caouette, 2003) puede ser vista como la obra mejor lograda en tono a la autobiografía y las video confesiones en el cine documental (Saunders, 2010: 186-205).

CAPÍTULO VI
IMÁGENES PRIVADAS/IMÁGENES PÚBLICAS Y EL SISTEMA DE SIGNIFICATIVIDADES
*FAMILY VIEWING Y SPEAKING PARTS*¹¹¹

6.1 *Presentación*

En el capítulo anterior me referí al álbum fotográfico familiar, en esta oportunidad me detendré en otro tipo de circulación de imágenes en ese ámbito: el video hogareño. Esta instancia será la primera del recorrido de este capítulo, ya que la segunda se dirigirá hacia el cine en sí; es decir, al cine como lugar de producción y puesta en imágenes de relatos. A partir de los films que aquí tomaré, éstas no se verán en forma disociada, sino que ambas se encuentran relacionadas: las imágenes familiares privadas, y el traslado visual hacia lo público de lo familiar.

Aquí tomaré los que fueron los siguientes dos largometrajes¹¹² de Atom Egoyan: *Family Viewing* (1987) y *Speaking Parts* (1989). Su segundo opus retoma alguna de las ideas planteadas en *Next of Kin*, pero Egoyan ya se encuentra en otra posición, cuenta con un presupuesto más considerable, una duración mayor le permite desarrollar sus ideas, y comienza a contar con un grupo de técnicos (Mychael Danna, Paul Sarossy, Steve Munro, y, más adelante, Susan Shipton) que lo asistirán, de aquí en más, en la mayoría de sus películas. Por otro lado, al enfrentar su segundo y tercer largometraje, Egoyan ya ha ganado experiencia como director a partir de diversos telefilms y capítulos de series televisivas como *Alfred Hitchcock Presenta* o *La dimensión desconocida*. Dichos trabajos “alimenticios”, tal como se refería el director español Luis Buñuel a sus trabajos por encargo, son los que le permitieron continuar contando con su independencia creativa y artística, y lograr producir (como a la vez contar con el corte final) sus obras más personales.

Family Viewing (que en castellano se podría traducir como “Mirando a la familia” o “Mirada familiar”) significa también el inicio de tramas narrativas más intrincadas y ambiciosas, no sólo por su extensión sino porque a partir de este film Egoyan emprende relatos más complejos, más escabrosos, tanto por lo que cuenta como por dar inicio a la fragmentación del relato. El tiempo narrativo se descompone, las líneas argumentales se abren y emerge el montaje paralelo, haciendo avanzar la historia pero también retrotrayéndose al pasado. No hay una estructura dramática clásica, y, en consonancia, tal como será luego una marca de estilo, pasado, presente y futuro conviven en los relatos en forma fluida; el

¹¹¹ Parte de este capítulo fue publicado con el título “Imagen y memoria en el cine de Atom Egoyan” en *Imagofagia* n°4, Revista de la Asociación Argentina de Estudios y Cine y Audiovisual, 2011.

¹¹² Al igual que *Next of Kin* estos títulos no fueron estrenados comercialmente en nuestro país.

flashback o el *flashforward*, la fragmentación, no son usados por Egoyan como recurso para obscurecer la narración, sino, como el propio realizador ha sugerido, como forma de poner en imágenes el fluir de la conciencia.

Ambas películas no contaron con el apoyo del público pero sí de la crítica y de los jurados de diversos festivales. Además de estar nominada, sin ganar ninguno, en diversas categorías de los *Genie*, *Family Viewing* se alzó con una mención especial en el Festival de Berlín, el premio del jurado ecuménico en el Festival de Locarno, y el premio a la mejor película canadiense en el Festival de Toronto. Asimismo, en la edición de aquel año del Festival del Nuevo Cine de Montreal, Wim Wenders, quien ganara el Premio *Alcan* por *Las alas del deseo* (*Der Himmel über Berlin*, 1987), cedió el galardón –y el premio en efectivo– a la película de Atom Egoyan. *Speaking Parts*, a la que luego me referiré, fue estrenada, fuera de competencia, en el Festival de Cannes en el marco de la *Quinzaine des Réalistes*; asimismo, obtuvo varias nominaciones en los *Genie* como también en el Festival de Chicago sin ganar en ninguna terna, finalmente fue galardonada como mejor guión canadiense en el Festival de Vancouver.

Estos films, que funcionan casi como un díptico, fueron analizadas desde la óptica del psicoanálisis y del deseo (Beard, 2007b), de la pérdida y el duelo (Weinrichter, 2010; E. Wilson, 2009), la tecnología (del Río, 2007), del, nuevamente, original uso del video y la televisión (Virilio y Egoyan, 1993), y en torno a la sexualidad (Burnett, 1993; Lageira, 1993; E. Wilson, 2009). Mi lectura en torno a estas películas tendrá como centro la imagen. En una primera exposición me detendré a pensar cómo los personajes se relacionan con ellas, cómo las producen y cómo las interpretan; cómo intervine la tecnología y cómo el pasado emerge en el presente bajo una forma visual. Al observar lo que los personajes hacen con las imágenes se puede pensar en una doble dirección que se retroalimenta: cómo a partir de imágenes los personajes actúan, y cómo estos actúan *para* las imágenes. Seré más explícito, y de este modo se manifiesta parte de la unidad díptica de estos films, si Van genera proyectos y acciones a partir de las imágenes familiares que recupera; Clara hace un camino contrario, a partir de su deseo de recuperar una instancia familiar, la muerte de su hermano, tiene como proyecto generar una película (imágenes).

Se desprende de ello una pregunta esencial: ¿por qué los personajes se obsesionan con las imágenes? ¿Por qué las fetichizan, cuando para otros las mismas imágenes resultan insignificantes? En pocas palabras, tratar de comprender sus motivaciones, por qué los personajes, luego de ver imágenes, hacen lo que hacen.

Esto dará lugar a una vía analítica más sociológica. Si bien introduje en capítulos anteriores la noción de significatividad (*relevance*) de Alfred Schutz, en el presente lo desarrollaré con mayor hondura. Esta idea, central en el pensamiento de Schutz, permitirá dilucidar la interpretación de las imágenes y cómo debe ser considerado dicho concepto en la discusión de la relación de éstas con la memoria y la imaginación.

6.2 Breve sinopsis de *Family Viewing*

El segundo largometraje de Atom Egoyan tiene como protagonista a un joven llamado Van¹¹³, que vive junto a su padre, Stan, y Sandra, su segunda mujer. Familia disfuncional, Van no se siente a gusto. Entre él y su padre hay una marcada tensión, sobre todo por el trato hacia su abuela, Armen, que se encuentra confinada en un decadente hospital en un estado de absoluto mutismo. La tensión va en aumento, porque mientras Van visita asiduamente a su abuela, su padre no presenta interés por ella. Por otro lado, la relación con su madrastra presenta aspectos sombríos ya que ella constantemente intenta seducirlo quebrando los límites de la relación madrastra-hijastro. Aquí confluyen dos elementos típicos del universo egoyano: la familia como lugar de “incomodidad”, ajena e impropia; en la exacerbación dramática, la familia aparece como construcción, evidenciando las imposiciones y los roles. Por el otro lado, la sombra del incesto o de las relaciones prohibidas intrafamiliares; ya en *Next of Kin* se vio en la ambigua relación entre Peter/Bedros y Azah, y será tratado en forma patente recién en *The Sweet Hereafter* (1997).

La historia también se inclina hacia Aline, una joven que tiene a su madre internada en el mismo hospital donde la abuela de Van, compartiendo habitación. Aline trabaja en un call center erótico (al cual suele llamar Stan) y en muy raras ocasiones sirve también de *escort*. A pesar de que Van aún asista a la escuela, entre ellos se genera un lazo afectivo: ambos son figuras solitarias que han perdido todo lazo con su familia. Aline debido a que su madre es lo único que tiene el mundo, Van porque su abuela es el único lazo hacia su pasado y hacia su madre, quien abandonó a la familia tiempo atrás.

Al trabajar en una empresa que distribuye equipamiento de video, Stan tiene acceso a dicha tecnología desde hace tiempo. Como parte de sus prácticas sexuales, Stan se filma (o se videa) junto a Sandra. El conflicto se desata no cuando Van descubre lo que hace su padre sino cuando se da cuenta que él ha estado utilizando viejos videos para grabar los nuevos. Las

¹¹³ Años después este nombre que luego se resignificará. En *Ararat* (2002) la película sobre el genocidio armenio que allí se filma retrata el levantamiento contra los turcos en la ciudad de Van.

imágenes de su infancia, de Van junto a su madre y su abuela, han sido borradas por su padre, sólo quedan unos segundos de todas las filmaciones.

Para Van, esto hace insostenible continuar compartiendo el techo junto a su padre. Desea irse, pero tampoco quiere abandonar a su abuela. Por lo tanto, junto a Aline, planeará una estrategia para sacar a la abuela del hospital. Paralelamente, estando de viaje como acompañante, la madre de Aline muere. Haciéndola pasar como su abuela, Van se encarga de los funerales –videándolo para que Aline luego lo vea– y permitiéndole, a su vez, poder luego sacar a su abuela del hospital.

Stan continúa videando sus relaciones con Sandra, apelando a los servicios del call center y siendo siempre Aline la que lo atiende; sin embargo, la tristeza no le permite seguir a ella, teniendo que interrumpir toda la sesión. Más tarde, mientras Stan visita la tumba de la madre de Aline, al creer que es la de su madre, Van lleva al departamento de ella a su abuela. El nieto le muestra el video recuperado a su abuela, la “conecta” frente al televisor. Pero de repente la abuela murmura unos quejidos, en la tele se ve lo que había a continuación: Stan junto a la madre de Van, la misma práctica erótica.

Al enterarse que Van ha borrado sus videgrabaciones, Stan no se queda con los brazos cruzados y contrata a un detective para que lo siga. Como parte de su trabajo, el detective registrará en video los pasos de Van, logrando localizarlo. Van ha conseguido trabajo en un hotel, y allí resguarda a su abuela. Stan, conociendo los movimientos de su hijo intentará dar con él. En un vertiginoso montaje paralelo, Van escapa junto a Aline y su abuela, y Stan cae desmayado en la persecución.

Finalmente, Van y Aline llevan a la abuela a un refugio-hogar, allí se reencontrará con su madre. La última imagen del film es un plano a la cámara de seguridad del hogar.

6.2.1 *Breve sinopsis de Speaking Parts*

“Partes habladas” sería la traducción al castellano del tercer largometraje de Egoyan, que lo encuentra con una reputación ya establecida y filmando en 35mm (sus anteriores películas habían sido rodadas en 16mm y luego ampliadas). Esto le permite continuar experimentando con las texturas visuales pero también ahondar en las dimensiones narrativas.

Aquí la historia presenta a tres personajes principales, interrelacionados entre sí. La primera escena es fundamental: una mujer, Clara, camina por un cementerio, entra a una sala con nichos y abre uno de ellos. Hay un televisor y éste comienza a proyectar una imagen de

un joven que mira a cámara. Esta imagen volverá a repetirse a lo largo de película, casi en forma autónoma.

El otro personaje es Lance, un actor que sólo ha conseguido papeles de extra en películas de mala calidad y que se gana la vida como empleado de limpieza y gigoló en un hotel. Su sueño, claro está, es tener una “parte hablada”, es decir, un rol protagónico.

Finalmente, el tercer personaje es Lisa. Una muchacha que también trabaja como empleada de limpieza en el mismo hotel y se encuentra perdidamente enamorada, obsesionada se podría decir, de Lance. Lance no le responde en los sentimientos, directamente no le responde, la ignora; sin embargo, vemos que Lisa en verdad está enamorada del Lance que ve, como mero extra, como “relleno”, en las diversas películas. Lisa alquila una y otra vez las películas donde su “novio” actúa. Claramente, Lisa está enamorada de la imagen de Lance.

Los tres personajes se entrecruzan en el hotel, ya que allí ha llegado Clara, junto al resto del equipo de producción, como guionista de una película que se encuentra en sus primeras etapas. La misma gira en torno a un joven que dona un pulmón para su hermana, y éste muere en la operación. Es la historia de Clara, y ese joven que vimos en la proyección del cementerio es su hermano.

Al enterarse Lance de la llegada de Clara, deja en su habitación un sobre con fotos para el casting. Clara se asombra del parecido físico entre Lance y su hermano, y lo propone como actor para dicho papel. Paralelamente, entre Lance y Clara, se establece una relación amorosa –donde Egoyan vuelve a jugar con las relaciones familiares prohibidas.

Mientras, Lisa se las ingenia para conseguir el amor de Lance, la relación de éste con Clara se afianza. Sin embargo, cuando el Productor del film establezca cambios en el guión, cambios profundos, la relación entre ambos personajes se resquebrajará debido a que Lance no puede intervenir ante sus pedidos, ya que él sabe que este trabajo le dará el renombre que busca. Pese a todo, el Productor cambia de raíz todo el guión de Clara, transformando todo el relato en una especie de *Talk Show*. Finalmente, cuando comience el rodaje Clara boicoteará la filmación, intentando suicidarse en el set, y Lance, tratando de ayudar a Clara, arruinará la película.

El film termina con Lance llegando a casa de Lisa. Ella lo recibe, lo abraza, le acaricia el rostro y lo besa.

6.3 Imágenes y tecnologías

Family Viewing es la primera película de Egoyan donde expone los usos de la tecnología en el seno familiar. Habíamos visto en el capítulo anterior que el uso del video quedaba, en aquella época, bajo las manos de los expertos. Aquí, el video ya se encuentra en el hogar. Lógicamente que la mediación tecnológica se encontraba de antemano con la fotografía, pero aquí el video aparece como novedad. De hecho, las críticas y primeros análisis en torno a *Family Viewing* se centraron alrededor del uso estético y dramático de los diversos formatos que permiten diferentes “texturas”: este film empleó película 16mm y diversos tipos de video¹¹⁴ (VHS, U-matic, etc.). Al ser ampliado en 35mm, durante su proyección, la película resultaba sumamente original, cosa que, al decir de Atom Egoyan, en su transfer al video hogareño y luego al DVD perdió dicha singularidad.

Family Viewing es sobre los usos del video, y en menor medida la televisión. Lejos está de volcar una crítica sobre ellos sino que Egoyan se vale de los medios para presentar un malestar social y, al mismo tiempo, como método de exponerlo. En ambos films, como sugiere Antonio Weinrichter (2010: 39), prolonga una “tradición moderna de autorreflexividad”, manifestándose en una puesta en cuestión de la transparencia y el naturalismo de la narración clásica. Como en *Next of Kin*, en estas dos películas, tanto por su narrativa, su puesta en escena y las actuaciones, produce en el espectador un distanciamiento. Tal sentimiento es buscado como señal de conciencia de que estamos frente a imágenes; Egoyan recorre un camino inverso, en vez de acostumbrarnos a las imágenes intenta deshabituarnos.

Pero el acostumbramiento posee una raigambre particular: ya dejamos de ser simples espectadores sino que ahora también somos productores; en *Family Viewing* la trama se basa en la idea de nuestra capacidad de crear imágenes. Egoyan, a su vez, efectúa, sobre todo al comienzo, una puesta en escena parodiando a las sitcom de televisión (Fig. 1 y 2) con risas pregrabadas, y no sólo por el empleo del video televisivo sino empleando planos, posiciones de cámara y montaje particular¹¹⁵. Con esto nos sugiere que la vida privada ha llegado a la televisión, tema que redundará con el *talk show* en torno al trasplante de pulmón en *Speaking Parts*. Pero no es sólo la televisión como medio de comunicación, la vida cotidiana se ha vuelto registrada desde todos los ángulos por las cámaras de vigilancia (y estamos en 1987, no

¹¹⁴ A pesar de ser posterior, la película que obtuvo mayor reconocimiento por un uso similar fue *Sexo, mentiras y video* (*Sex, Lies, and Videotape*, Steven Soderbergh, 1989).

¹¹⁵ Años después Michael Haneke con *Benny's Video* (1992) y Oliver Stone con *Asesinos por naturaleza* (*Natural Born Killers*, 1994) efectuarán un uso y puesta similar.

luego de septiembre de 2001). Lejos está, sin embargo, de poseer una mirada apocalíptica en torno a ello; en los films de Egoyan, los artefactos y mediaciones tecnológicas se presentan, en forma “mcluhiana”, como continuación o extensión de la subjetividad, ésta “se encarna en ellos” (del Río, 2007: 29). Es decir, la tecnología está concebida de tal manera que se presenta no como un objeto que se manipula a su antojo, sino como un escenario en el que se dan y originan las acciones; así y todo, estos actos se presentan en forma reversible y no concluyentes ya que como antes señalé las imágenes son lugar para proyectos de acción y éstos, a su vez, se concretizan en imágenes.



Fig. 1



Fig. 2

Es también por medio de la tecnología que Van desata el conflicto al darse cuenta que su padre ha estado borrando los videos familiares, y, a su vez, es en una película donde Clara quiere que su hermano sea recordado. Pero en el desarrollo de ambas tramas, lo sugerente que Egoyan manifiesta es que la tecnología audiovisual permite tanto grabar como borrar, dos operaciones, a su vez, complementarias. En el caso de *Family Viewing*, para grabar “recuerdos” nuevos, hace falta borrar viejos, y en *Speaking Parts*, a partir de las luchas por las modificaciones del guión, apreciamos la maleabilidad de las imágenes.

A partir de la circulación de imágenes en estas dos películas, se desprende entonces tres usos posibles de las imágenes: técnico –el soporte y sus implicaciones, y así también podemos pensarla como *portador*–, proyectivo –para aprehender la realidad, evocar sentimientos, fijar recuerdos y deseos–, y narrativo –representación, punto de vista, enunciación, voyeurismo.

Con lo señalado en capítulos anteriores, la conjugación de lo proyectivo y lo narrativo es de una riqueza extraordinaria. En estos dos films vemos como estos dos usos son los que permiten la neutralización de la conciencia llevando así a una fetichización de la imagen. Van

a partir del video de su infancia, Clara con las imágenes del hermano, y Lisa con las películas de Lance. Es más, como Egoyan las encuadra, nos sugiere una correspondencia entre estos dos personajes (Fig. 3 y 4): dos personas fascinadas ante imágenes, subyugadas por ellas; estas dos mujeres se encuentran dominadas por las imágenes, proyectando sobre ellas toda su capacidad de amor. A su vez, ante ellas, los tres personajes ponen en funcionamiento su memoria e imaginación. Van y Clara en pos de un pasado, y Lisa del futuro.



Fig. 3



Fig. 4

6.4 Imaginación y memoria en *Family Viewing*

Como fuera señalado, alejado de la búsqueda por la verosimilitud y un cine realista, los personajes en estas películas se encuentran mediados por la tecnología, especialmente por los medios electrónicos ya mencionados que les permiten conservar o destruir su pasado, encontrar una conexión erótica o presentarse al mundo. En ese sentido, Egoyan no emite juicios de valor respecto a las mediaciones tecnológicas; en su cine, se dan por sentadas dichas mediaciones, mostrándonos también que éstas pueden ser puentes sociales no sólo entre contemporáneos sino también con los predecesores. Tal como declaró, Egoyan se sirve del cine “para analizar la forma en que estas herramientas [los dispositivos de la imagen] han afectado y siguen afectando nuestras relaciones con los demás y con nosotros mismos” (Desbarats, 1993: 10)

Como ha sugerido Emma Wilson, *Family Viewing* superpone la tecnología visual y los procesos íntimos: la memoria, el deseo, la autoidentificación y la pérdida (E. Wilson, 2009: 23). El conflicto del film se desata al enterarse Van que su padre ha estado borrando los videos familiares para grabarse en videos eróticos junto a su nueva pareja. Este hecho motiva un re-descubrimiento en la identidad de Van, acercándolo a sus raíces armenias. Pero la

película no trata, solamente, sobre la presencia del video en la vida diaria. La presencia de imágenes, la convivencia y el uso de ellas, forma parte de la cotidianeidad de los personajes. Ellos, al igual que nosotros, viven rodeados de imágenes y como constantes productores de ellas.

En *Family Viewing* Egoyan trabaja lo que él ha denominado el “proceso selectivo de la memoria” proceso que revela el mecanismo de una afectividad construida “a partir de un movimiento de ida y vuelta entre presente y pasado, entre la realidad y la fantasía” (Desbarats, 1993: 22). De este modo, en este film es posible distinguir tres claros momentos de usos de imágenes: los videos familiares en los cuales Van de chico se encuentra con su madre y su abuela; los videos eróticos filmados por su padre junto a su segunda mujer –que lo importante de estos es que han sido grabados sobre los videos familiares –; y el video que Van registra en el funeral de la madre de Aline, ausente ésta ya que se encontraba en un viaje laboral.

El video hogareño podría caracterizarse fácilmente como archivo familiar. El video registra, marca, recorta, deja una impronta. Pero la cámara no es un ente autónomo, no sólo que detrás de ella hay una subjetividad sino que el registro posee una fecha: esa imagen se produce en un Aquí y Ahora determinado, es *huella* de algo. Por lo tanto, el video es colocado como *metáfora* de recuerdo antes que el recuerdo propiamente dicho. Al parecer, Van había olvidado lo que ahora ve, pero no es el hecho de ver las imágenes lo que lo hace accionar – odiar aún más a su padre y su inexistente trato hacia su abuela– sino el hecho de saber que las mismas están siendo borradas. Es decir, el pasado no era pensado por Van ni tampoco traía conflictividad: Van vivía su vida cotidiana en forma “aprobématica”; sin embargo, al ver los videos, al ver que muchos de los videos han sido borrados por su padre, su cotidianeidad estalla, Van debe hacer algo para recuperar ese estado, y será a través de un acercamiento más hondo con su abuela –internada, en estado de mutismo, en un hospital– donde trate de rearmarse con el nuevo estado de cosas.

Hay una pregunta fundamental que podemos hacernos: ¿Qué ve Van en esos videos? El personaje accede a ellos porque su padre ha dejado algunos al alcance; de este modo, a la par que Van se entera de las prácticas de su padre, también cree recuperar su pasado. En las imágenes –que se repetirán una y otra vez a lo largo del film en forma autónoma sin que algún personaje las mire– que fueron tomadas por el padre, vemos a un niño, Van infante, en el jardín de una casa (Fig. 5 y 6). También vemos a la madre de Van, que luego abandonaría tanto a Stan como a su hijo, y a la abuela, con varios años menos, hablando (Fig. 7). La abuela

le pide a Van que cante una canción, pero no es una canción común sino una típica armenia (Fig. 8).



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8

Por lo tanto, pareciera que Van interpreta esas imágenes, o mejor dicho que el *sentido* que le otorga a esas imágenes, posee dos características. Por un lado, pareciera ser su vehículo hacia una identidad perdida: su identidad armenia. Identidad que, por lo que vemos, no la recuerda ni tampoco parece reconocerse: a pesar de su nombre, en ningún momento vemos a Van identificándose como armenio. Por el otro lado, las imágenes son interpretadas temática y monotéticamente como “la felicidad”, las imágenes presentifican dicho tema: Van cree ver en ellas la felicidad que alguna vez tuvo su familia. Las mismas imágenes poseen sentidos diferentes: lo que esas imágenes han capturado permiten a los personajes interpretar su “propia memoria en forma diversa, para aclararlo, para mejorarlo...” (Lageira, 1993: 39).

Netamente la metáfora de la impronta se presenta en doble sentido. Van quiere recordar aquello que ha quedado grabado y Stan quiere borrarlo. Uno quiere recordar; el otro, olvidar.

Podríamos afirmar que a partir de las imágenes Van *crea* el recuerdo de un pasado familiar puro y limpio. Sin embargo, como en todas las películas de Egoyan, todas las familias ocultan elementos impúdicos y sucios de su pasado. Lo que el padre desea borrar, ya que para él ese pasado no forma parte de su sistema de significatividades, para Van es esencial. A pesar de no tener recuerdos de aquel día, a esas imágenes Van le otorga y *clausura* un sentido; a partir de allí, comienza a accionar acorde a ese sentido otorgado. En el instante en el que observa el video, como un presente recordado, las imágenes son cubiertas por un significado, y dado que no hay ninguna voz que feche o que relate lo que allí acontece adviene la pragmática de la imagen más allá de lo que haya sucedido en aquel momento, en el tiempo pasado en que fuera registrado ese suceso. Esto permite arribar a una pertinente caracterización: las imágenes no *fijan* los recuerdos sino que permiten *estabilizarlos*. Sabiendo sobre la inestabilidad de la memoria, la fotografía o la imagen en movimiento (cine o video) permiten estabilizar un sentido durante cierto lapso de tiempo. La diferencia entre fijar y estabilizar reside en su carácter temporal: la primera “pega”, determina, hace que una imagen quede inalterable en su portador; la segunda, se refiere más bien al equilibrio, que “se mantiene” pero posee, en su horizonte, un cambio posible. *Clausura y estabilidad son las dos caras que le permiten a las imágenes circular sentido.*

Van, entonces, *crea* un recuerdo a partir de las imágenes. Claramente esa vivencia, y sobre todo su origen armenio, no formaban parte de su sistema de significatividad. Es decir, su origen armenio no orientaba sus acciones. Sin embargo, las imágenes han modificado sus acciones. Ahora bien, esa felicidad ¿es un recuerdo propio y la imagen lo recupera, o Van estaría creando un recuerdo de felicidad a partir de lo que ve y de su infelicidad actual? Sea como fuera, ese Allí y Ahora es interpretado desde un Aquí y Ahora determinado. En aquel momento, en ese mundo pasado de las imágenes, el futuro se encontraba abierto; por lo tanto, la felicidad que Van asocia con esas imágenes se debe a que el horizonte de ese futuro ya se encuentra cerrado. Es decir, esa felicidad es tal debido a que el futuro se le presentó de otra forma.

Esto me permite discutir la noción “imágenes de memoria” desde el punto de vista del pragmatismo de la imagen. Con Van, vemos que la interpretación de una imagen siempre se encuentra determinada por la situación biográfica, por los saberes y conocimientos sedimentados en el acervo de conocimiento y el sistema de significatividades. Con todo, al

ver una imagen no sólo reconocemos a un posible Otro, a un semejante o a nosotros mismos; la interpretación de una imagen se hace también a partir de expectativas, tematizaciones e idealizaciones. Jacinto Lageira se pregunta en forma acertada si los recuerdos de Van son recuerdos *tomados de* la infancia o *aplicados a* la infancia (Lageira, 1993: 70). Las imágenes que ve, que además son un pequeño recorte temporal, ¿es su infancia pasada o es la idea que tiene hoy de lo que pudo haber sido su infancia?

Por el contrario, disiento con el crítico quien al referirse a *Family Viewing* afirma “que la memoria electrónica es lo que crea la memoria del espectador reemplazando su propio poder de recuerdo” (Lageira, 1993: 78). En ese mismo estudio, su postura pareciera sostenerse en que las imágenes son como la platónica impronta en la cera. Es verdad, la cámara registra, pero no “recuerda”. Como lo señalaré en capítulos próximos, las metáforas sobre las memorias electrónicas, asemejándose a la memoria humana, han sido invalidadas por la neurociencia, basándose, entre otros argumentos, en que la memoria humana no es *replicadora* o reproductora; característica que sí tendría el video. Ahora bien, que las imágenes puedan quedar registradas no dice nada sobre esa imagen, la “memoria electrónica” no reemplaza al poder de recuerdo de cada uno; basta con ver cómo reacciona cada personaje a las imágenes. La reproducción y repetición de éstas no garantiza el sentido, elemento que siempre *busca* la memoria humana. Resulta sugerente pensar un uso idiomático cotidiano: luego de colocar un video en la videocassettera o un DVD, siempre “reproducimos” (*play*) la película pero nunca “recreamos” una película.

El segundo uso de las imágenes que encontramos es el que hace Stan. Ante todo, resulta sugerente que el pasado registrado en esos videocassettes, un pasado en apariencia armónico, sea borrado para grabar imágenes impúdicas. Así, Stan se coloca como aquel que posee tanto el monopolio de las imágenes (él es quien registra los videos y los guarda) como también el que otorga, a través de las imágenes, sentido a la vida familiar. Pareciera que los videocassettes del padre son todo lo que queda del pasado. Más allá de las grabaciones eróticas que hace, el hecho de borrar en forma deliberada las imágenes antiguas nos demuestra un cambio en su sistema de significatividades. Para Stan, éstas ya no dan sentido ni orientan sus proyectos ni acciones, las imágenes ya no significan nada para él; pese a ello, esto no significa que haya “perdido” u olvidado esos recuerdos. De hecho, Stan orienta sus acciones para “borrar” ese pasado, es por eso que ha decidido que su madre enferma no viva con él, dejándola en el hospital y negándose a visitarla. Como han sugerido numerosos autores, no existe un “arte del olvido” ya que al olvidar voluntariamente no hacemos más que

recordar lo que deseamos olvidar (Weinrich, 1999). Stan, en la misma operación de olvidar también recuerda.

Si bien Egoyan no desarrolla esta línea argumental en su totalidad, la respuesta está en las mismas imágenes. Entre los videos, Van encuentra un “secreto” familiar: su padre y su madre –más jóvenes, antes de que ella los abandonara– en un video erótico. ¿De qué manera adquieren sentido esas imágenes para Van? Quizá podrían hacer que la interpretación de sus recuerdos felices pasados adquiriera un nuevo sentido, sin embargo esto en el film no es problematizado. Pero sí vemos que con el mismo medio que idealiza a su madre, ese video de su infancia, también se la puede denigrar: es en el mismo videocassette que se encuentran la madre en pleno acto sexual con su padre.

Como huellas, las imágenes son sólo “porciones”, fragmentos, que nunca dan cuenta de todo. En el mismo videocassette de imágenes de “inocencia” (la infancia de Van) se traza una continuidad con lo “pueril” (los actos sexuales de su padre y su madre); la intención de Egoyan no radica solamente en contrapesarlas sino manifestarnos la idea de que toda imagen a la vez que muestra, también oculta.

La figura de Stan resulta sugerente por motivos tanto dramáticos como intertextuales. En la filmografía egoyana, David Hemblen, el actor que interpreta a Stan, tendrá luego dos roles similares. En *Speaking Parts*, como luego se verá, es el Productor, y en *The Adjuster* (1991) interpreta al jefe de los censores. En las tres, entonces, se revela como la figura de autoridad, paternal, de orden y de saber. A su vez, ante él los personajes se rebelan, algunos triunfarán, como Van, otros perderán como Clara o Hera, personaje de *The Adjuster*. Con todo, los tres personajes que interpreta Hemblen poseen un rasgo característico en torno a su autoridad y poder: él es quien decide lo que se mira o lo que se borra. En *Family Viewing* y en *Speaking Parts* él posee, dentro de cada película, el monopolio del registro visual, como padre en la primera en el ámbito hogareño, y como productor de una película en el ámbito público; por lo tanto, su poder recae en su decisión acerca de qué es lo que se tiene que ver. En la tercera, ya no produce imágenes, al igual que como Stan, el Censor borra, destruye y es su decisión la que finalmente valdrá, es decir qué se verá y que no. Esta amplificación dramática en torno a estos tres personajes resulta sugerente para pensar la relación entre poder y mirada, sobre las complejas relaciones e influencias que intervienen al comenzar a circular las imágenes, ya sea en el ámbito familiar como en el público. Al controlar la circulación de éstas, no se trata, finalmente, de su contenido visual lo que “molesta”, sino su sentido: a Stan no le perturba que Van lo haya visto en un video junto a Sandra, lo contraría que haya

descubierto el registro de su infancia, de Van junto a su madre. Por lo tanto, en esta película el personaje de Stan resulta sumamente sugerente a causa del uso del video en el dominio privado. Para él es integral a su existencia, empleado en una firma que vende equipos, los usa desde su introducción al mercado. Él es adicto al medio, y obsesivamente graba y borra. En cambio, resulta atrayente el gesto que Egoyan le impregna: Stan nunca ve lo que graba. No hay escena en la cual veamos a Stan reproduciendo los videos. Sin embargo, es un personaje consciente de la cámara, se sabe “filmado y filmador”, por lo tanto podría decirse que Stan acumula imágenes como método de experiencia. Por medio de este personaje Egoyan nos advierte sobre un signo de los tiempos, la fácil y rápida acumulación que permite el video, por un lado; y que acumulación y registro constante no significa “recuerdo” o el deseo de “signo para la posteridad”. Lejos está en las motivaciones de Stan de crear “monumentos”: la cámara ha ingresado al hogar, se ha vuelto cotidiano convivir con las imágenes en movimiento. Se distingue así la *intención* del *creador o productor* de imágenes, de *quién usa o interpreta* dichas imágenes (que en ocasiones puede ser la misma persona).

El tercer uso de las imágenes sucede a partir de la muerte en el hospital de la madre de Aline. Dado que ella se encuentra en viaje laboral (acompañando a un cliente del *call center*), Van se las ingenia para sustituir a su abuela por la madre de ella. Es decir, para el hospital la muerta es su abuela. Para cumplimentar las ceremonias, la madre es sepultada según los ritos religiosos armenios. Ahora bien, ¿qué es lo que hace Van? Registra todo el funeral en video. Es necesario detenerse en el dialogo que se sucede en un video club, lugar donde Van le proyecta, en un televisor, en un ámbito público, el video del entierro de su madre (Fig. 9 y 10):

Van: Creí que lo querías ver, por eso lo grabé. Pensé que te hacía un favor.

Aline: ¡Esa era mi madre!

Van: Fue un buen funeral.

Aline: ¡Pero no estuve!

Van: Pero lo estás mirando

Aline: En televisión.

Van: ¡Lo podés ver cada vez que quieras!

Aline se enfada, saca y arroja el videocassette, dando final a la escena.



Fig. 9



Fig. 10

La secuencia en general resulta sumamente sugerente respecto a las formas de relacionarse con la imagen que tiene cada personaje. Reparemos primero en Van, en su reacción. Podríamos decir que él mantiene una “posición ingenua” respecto a la imagen, o, en todo caso, se relaciona con ella por analogía. Antes de pensar a la imagen con su contigüidad, como referente, Van no puede “desneutralizar” la imagen, tomando lo que ve como real por fuera de la imagen; confunde (o en todo caso iguala) la imagen-portador con la imagen-objeto. De este modo, la imagen ha reemplazado la experiencia original: para Van la imagen es el lugar de experiencia. La imagen *es* el funeral de la madre de Aline. De igual forma se comporta Van con las videograbaciones de su infancia: esos videos *son* su infancia. Podríamos decir que Van no logra distinguir la pragmática que encierra la imagen, no logra hacer, para emplear el término fenomenológico-schutziano, “la epojé de la actitud natural”. Como Clara y Lisa en *Speaking Parts*, Van se encuentra fascinado por las imágenes, las toma como cosas reales, fetichizándolas, como si éstas desprendieran un aura mágica. Incluso Van se graba en el funeral para dar fuerza de prueba de que no es un funeral cualquiera sino que “él ha estado ahí”, *esto ha sido* “de verdad”. Con este personaje vemos que las imágenes, en su vida cotidiana, son tomadas como dadas, como aproblemáticas, al parecer no las necesita interpretar ya que *lo que ve “es lo que es”*: es el funeral, es su infancia, es la felicidad.

Contrariamente a Van, Aline ve *una imagen* de un funeral. Ve la huella, pero no alcanza a comprender su referente. ¿Cómo sabe que es su madre muerta la que está siendo sepultada? Van posee un conocimiento que le otorga sentido a esa imagen – él organizó el funeral –, mientras que para Aline ese conocimiento le llega en forma predicativa. En la discusión notamos que él le dice que lo está viendo, mientras que ella le responde “en la televisión”. Para Van, narrarle a Aline el sentido de la imagen es para él un recuerdo, él

estuvo allí, él tiene una experiencia directa con el suceso y ahora se lo está narrando. Para Aline, las imágenes son un horizonte a interpretar; para ella, el funeral de su madre es una experiencia indirecta, se encuentra mediada por la narración de Van. Por lo tanto, puede tomar dos actitudes posibles: por un lado, *creer* en lo que Van narra y tomar por verdadero lo que ve. Aquí la imagen *junto* a la narración puede volverse prueba, testimonio, en un “esto ha sido”. Por el otro lado, al depositar Aline en el relato de Van sus expectativas, la imagen puede sedimentar el sentido. Al ser una experiencia indirecta la que ella vivencia, debiendo creer en el relato que se le narra, la coyuntura parecería imponerle una verdad que como toda verdad es verdadera “hasta nuevo aviso”. Sólo al momento de ir al cementerio, de ver la tumba con sus propios ojos, en el “cara a cara”, se le apaciguará la desconfianza (Fig. 11). Resalto esta idea del “cara a cara” porque en el cine de Egoyan veremos que a pesar del lugar como mediador de experiencia y relaciones que poseen las imágenes, y las tecnologías que conllevan, éstas son sólo una instancia, un momento. Las imágenes servirán como motivadoras, pero el verdadero encuentro social, en sintonía con lo expresado por Schutz, es en el cara a cara, en las experiencias directas: cuando nos orientamos hacia una relación Nosotros.



Fig. 11

Con todo, *Family Viewing* muestra las posibles y complejas relaciones que se establecen con las imágenes. Nada es dado, todo se encuentra abierto a su interpretación. Las imágenes que Van observa se comportan como imágenes de predecesores, sólo hay una relación unilateral: la abuela no habla, y por lo tanto no puede dotar de significado a esas imágenes, ni Van habla con su padre al respecto. Le queda al protagonista interpretar y dar sentido a las imágenes, no por lo que ellas encierran o poseen sino según su propia biografía presente.

6.5 Imaginación y memoria en *Speaking Parts*

Como lo señalara, luego de algunas producciones para televisión, Egoyan retoma el largometraje con *Speaking Parts*. Aquí volvemos a encontrar denominadores en común con sus películas anteriores: apela nuevamente a la mediación de la imagen en las relaciones sociales como también a abrir una nueva brecha en la reflexión sobre sus usos. Dada la repercusión que tuvieron sus films anteriores, Egoyan logró trabajar con un presupuesto un poco mayor, pudiendo, por ejemplo, filmar en 35mm. Aquí también seguimos viendo diversas líneas argumentales que corren en paralelo y se entrecruzan, la historia se vuelve más compleja y el relato se fragmenta aún más en sus idas y vueltas temporales.

Al estudio de esta película se puede ingresar de diversas formas ya que la riqueza del film así lo permite. Lo haré a partir de las relaciones que conceden la imagen y cómo se construye ese puente entre predecesores y contemporáneos.

La película se inicia con una secuencia muy sugerente (Figs. 12 y 13). Clara recorre un cementerio, la vemos entre tumbas y lápidas, y lo curioso es que todas tienen fotos. Sin embargo, ella no se detiene en ninguna en particular. Ingresa a una especie de panteón, en el cual vemos nichos. Clara abre la tapa de uno de ellos, pero no encontramos ni un cajón ni una urna: hay una pantalla. Clara presiona un botón, se sienta y la pantalla empieza a emitir unas imágenes: un joven, en un exterior, que se acerca sonriente a cámara.



Fig. 12



Fig. 13

El comienzo del film resulta muy perturbador y genera varias reflexiones. La primera pregunta que nos hacemos es quién es ese joven, ¿cómo interpretamos la escena? Por el contexto podemos suponer que esa persona muerta era un ser querido para Clara. De este modo, en el sistema de significatividades de ella esa imagen posee un sentido claro. De hecho,

como luego veremos, todos sus planes y acciones estarán motivados por ello. Ahora bien, nosotros, espectadores, ¿cómo interpretamos esas imágenes? Por el carácter análogo de la imagen entendemos que es un semejante, “es otro parecido a mí”, pero hasta allí llega la posible interpretación, en el medio nos encontramos con suposiciones: el novio, el hermano, el esposo.

Por otro lado, en la secuencia Egoyan nos sugiere un uso particular de la imagen. La práctica de colocar fotos en las tumbas (Hallam y Hockey, 2001) se supera con el video. Las imágenes ya no sólo congelan un instante; las imágenes en movimiento actúan como puente hacia el mundo de los predecesores, proporcionándole también tiempo. Es decir, a pesar de que se estaría dando una relación cara a cara virtual, esa escena se presenta como una relación unilateral. En actitud natural, Clara toma la imagen como un “cuasi-existente”, ese es su hermano; nosotros, en cambio, podemos decir que eso es un índice de su hermano, es la huella. Dado que Clara tuvo experiencias directas con esa persona, la imagen le permite activar su memoria. Su hermano puede ser “fechado” en su pasado –para utilizar la expresión de William James– para que la memoria emerja. Lógicamente, como hemos visto anteriormente, el recuerdo estará construido en un presente y contexto determinado. Con todo, también nos podemos preguntar, ¿por qué eligió esa imagen para la posteridad?

El otro personaje de interés es Lisa, quien lleva adelante varias situaciones que resultan inspiradoras. Una de ellas recae en su obsesión por las imágenes de Lance, hay en este personaje una fascinación por las imágenes que no debemos dejar de remarcar.

Vuelvo aquí a las investigaciones sobre las imágenes y sus funciones en el acto de recordar de F. C. Bartlett, ya que resultan sugerentes para estudiar a Lisa –lo mismo que aquí expongo también se puede aplicar al personaje de Van en la sección anterior. Bartlett sugiere que no importa cuán completa esté la imagen, siempre habrá algún peso del detalle dentro del todo (Bartlett, 1977: 221). Afirma también que siempre hay una preponderancia de ciertos elementos, sobre todo factores personales que hacen al interés, la atención y la parcialidad, e influyen en la percepción y recuerdo de la imagen. Me interesa remarcar la idea del detalle, aquello que para el que ve una imagen posee quizá más relevancia que otra.

Como ya he mencionado, no sólo los recuerdos se relacionan con la selección, la percepción se encuentra también imbricada con ella. En una escena en el video club, cuando charla con Eddy, el dueño del local, vemos que Lisa, luego de haber visto en numerosas oportunidades las películas en las que aparece Lance, no recuerda de qué tratan; ella sólo dirige su mirada, coloca su atención, en las escenas donde actúa Lance. Egoyan nos sugiere

esto, haciendo que el detalle al cual se ha dirigido la mirada de Lisa, o sea Lance, ocupe toda la pantalla: una figura mínima, casi insignificante, pasa a ocupar toda la pantalla (Figs. 14 y 15). Para Lisa esas imágenes poseen una “etiqueta lingüística”, son nombradas, se encuentran tematizadas: ese hombre es su amor. Ella mira la televisión como si Lance fuera real, como si tuviera una cita con él: reparemos en el detalle de las velas y la flor junto al televisor. Podríamos preguntarle entonces qué recuerda de lo que ve, y ella sólo se referirá a Lance, los recuerdos que activan las imágenes se encuentran íntimamente relacionados con el presente y la atención del espectador.



Fig. 14



Fig. 15

Por otro lado, no se debe dejar de lado la noción de presentación. En cada percepción, al observar las imágenes, tanto a Van, a Clara y a Lisa, se les presenta una experiencia pasada. No porque éstas las posean sino porque su conocimiento, sus experiencias pasadas, se acoplan con esas imágenes. Clara y Lisa, los dos personajes femeninos del film, completan sus objetos con su propio conocimiento. Clara con su hermano: lo que no se ve en la imagen ella lo coloca con su conciencia, recordando, imaginando. Lo mismo Lisa con Lance: en este caso, más que apelar a su memoria, ella apela completamente a su imaginación, en este caso a su imaginación anticipatoria y combinatoria, proyectando planes y acciones futuras con Lance. En su caso, el Lance que ella conoce difiere del Lance de las películas que mira. Por su idealización y tematización, para ella Lance es el amor, se encuentra en la imagen y no en la vida cotidiana.

La significatividad del hermano de Clara estalla más adelante, cuando el Productor intenta modificar el guión de Clara. Lance, al principio, actúa en forma insensible. Para él, el hermano muerto no posee significatividad ni sentido para sus acciones. Sólo cuando Clara le implore, Lance reaccionará. Así, el hermano muerto de Clara, un predecesor para Lance, pasa

a ser un motivo-porque para él. Sus acciones son, en cierta forma, influidas por un predecesor, un predecesor que él no recuerda sino por medio de un Otro; es decir, Clara.

Ahora bien, Clara no desea que la muerte de su hermano sea olvidada. Quiere otorgarle sentido a su muerte. Su caso nos ilustra la forma en que un predecesor –en este caso *puro*– influye sobre un contemporáneo. Clara no quiere comunicarle al mundo sobre su hermano, es decir, no quiere que la historia sea un “transporte en el espacio”, sino en “el tiempo”. Clara quiere transmitir la historia de su hermano, quiere que la historia perdure *en* el tiempo: la transmisión es una forma de establecer vínculos entre los vivos y los muertos (Debray, 1997: 17). Así, ella escribe la historia pero no con el deseo de publicarla como libro, sino como guión cinematográfico. Es decir, la historia de su hermano se transmitirá en y por imágenes: Clara ve al cine como medio de transmisión. ¿Pero es el cine un medio de transmisión? ¿Puede la historia del hermano de Clara *transmitirse*? ¿El soporte (o el portador) transmite sentido, o el sentido se transmite más allá del soporte? Aquí es donde se abre otra línea argumental, donde también Egoyan nos advierte sobre la relación entre imagen y memoria. La película es para Clara un intento de afrontar la pérdida, coloca a las imágenes como tentativas para salvaguardarse de la pérdida de cosas que nos resultan cercanas o queridas, y nos sugiere que hacemos imágenes cuando algo se desvanecerá de nuestras vidas.

A medida que avanza la preproducción de la película, Clara se entera, por medio de Lance, que el guión ha sufrido cambios importantes. Es más, el guión que se filmará casi nada tiene que ver con el que ella escribió, sólo se presentará el tema de la donación de órganos. Aquí se desata una sugerente lucha entre lo privado y lo público, qué recordamos en forma personal, y qué recordamos en sociedad. En cierta forma, hay un “deber de memoria” personal, el de Clara, que desea dejar para la posteridad la muerte de su hermano. Por el otro lado, se abre la pregunta, en manos del Productor, sobre cómo narrar un acontecimiento doloroso.

Entonces, antes que las imágenes, la disputa es por el relato. Esto se expresa en un diálogo del film, donde el Productor se enoja con Clara diciéndole en forma categórica que “no estamos contando una tesis, estamos contando una historia”; a lo cual, ella le responde “mi historia”. Se abre así una línea que podemos pensar con las ideas de “distribución del conocimiento” y las “múltiples realidades” abordadas por Schutz (Schutz y Luckmann, 1989, 2003). Los dichos del Productor, emparentar la historia con una tesis, sugiere que Clara no proviene de la industria cinematográfica –una realidad con un sentido finito– sino del campo académico –otra realidad con sentido finito. Por lo tanto, se produce un choque de realidades

y conocimiento, lo que en una realidad puede “funcionar”, en otra no; lo mismo con el conocimiento, Clara puede ser experta en un tema, pero no en otro. Lo que posee significatividad en un mundo, puede no poseerla en otro –incluso para la misma persona que circula en diferentes realidades. En un diálogo más adelante, Lance, influenciado por Clara, le sugiere al Productor volver al primer borrador y sacar algunas ideas, como la del *Talk Show*¹¹⁶. Lance quiere hacerlo más auténtico. “¿Auténtico a qué?”, le replica el Productor. Nuevamente emerge el predominio de la suposición mimética de la imagen: Lance, incluso siendo actor, cree que la imagen, la película en la que trabaja, mostrará y narrará, tal cual, como réplica, lo sucedido. El actor insiste nuevamente afirmando que es una historia personal, a lo que el Productor responde: “pero quiero que funcione como historia, es mi trabajo”. Sin llegar a ser una puesta en abismo, figura que sí se verá más claramente en *Ararat* –con la película dentro de una película–, *Speaking Parts* brinda una sugerente llamada de atención en torno a la transformación de los relatos personales en públicos y a la configuración de éstos dentro del cine comercial.

Me exployo un poco más en dicha secuencia. Estamos aquí frente a un momento interesante para meditar en torno a la construcción de los relatos sobre el pasado. Ante la película que el Productor se encuentra realizando, basada en una historia personal del pasado de Clara, nos encontramos ante un relato doble. O, mejor dicho, a un doble acto de configuración y creación del recuerdo. Primariamente se encuentra el guión de Clara, que no es otra cosa que un relato audiovisual, una historia contada a través de imágenes y sonidos. El guión de Clara se basa en sus recuerdos, que si bien no conocemos los detalles girará en torno a la muerte de su hermano, acaecida cuando éste le donó a ella un pulmón. El acto de relatar, de *clausurar*, su experiencia pasada significa otorgarle coherencia al mismo, atribuir causas y efectos; en términos schutzianos, mirar “reflexivamente” el pasado. El guión de Clara no es “el pasado tal cual”, como hemos visto la imaginación se encuentra ayudando en dicha narración. Sin embargo no es ese el guión que se filmará; para el Productor ese guión “no funciona”. Vale la pena recordar que no dice que “sea mentira” o que ponga en cuestión los recuerdos de Clara. Simplemente afirma que para la dramaturgia cinematográfica ese guión “no funciona”¹¹⁷ y él hará que funcione. Consecuentemente, el Productor efectuará un nuevo

¹¹⁶ Adelantándose a la “intimidad como espectáculo”, el *talk show* dentro de *Speaking Parts* claramente se inserta en un tono paródico e irónico. Paródico debido al tratamiento visual y puesta en escena de dichas secuencias; lo irónico, que bordea lo burlesco, emerge del traslado mismo de la intimidad que Clara proponía en su guión a la publicidad total.

¹¹⁷ Al respecto pueden leerse una gran cantidad de manuales y libros sobre el guión y la escritura cinematográfica. Autores como Michel Chion, Jean-Claude Carrière, Syd Field, Linda Seger, Francis Vanoye o Lajos Egri se han dedicado a estudiar dichas argumentos.

guión en base al de Clara; el pasado cobrará así una nueva configuración: a partir de las necesidades dramáticas el relato sufrirá las modificaciones necesarias, obteniendo su propia coherencia y clausura. Se desprende así el tamizado que efectúa el cine en su relación con el pasado, dejando al descubierto que la narración cinematográfica posee características que la diferencian del relato escrito u oral. Al margen de las disputas entre un cine más “comercial” y otro más artístico, el hecho de que el Productor le reproche a Clara que “estamos haciendo una película y no una tesis” sugiere dos disparidades sustanciales: entre lo académico y lo popular; y la adecuación de un relato *privado* para que logre su divulgación *pública*. De este modo, al volver a pensar la relación entre imagen y memoria surgen una serie de interrogantes: ¿qué es lo que finalmente *recordarán* las imágenes? ¿La memoria y la imaginación *de quién* se activa? ¿Quién enuncia el “yo recuerdo”? ¿Qué sentirá el espectador que vea la película?

El final de *Speaking Parts* resulta sugerente para ser colocado en perspectiva tanto con *Family Viewing* como con las películas que seguirán: Lisa, luego de relacionarse en una forma visualmente mediada, se encuentra con Lance cara a cara; algo similar sucede con Van y su madre. Veremos en los siguientes capítulos que aquellos personajes que logran “desencantarse”¹¹⁸ con la imagen logran finalmente establecer una relación cara a cara con un Otro o con un objeto. Con Schutz, sabemos que este tipo de relación resulta la más rica ya que logran una verdadera reciprocidad subjetiva; con todo, Egoyan deja en suspenso el interrogante en torno a cómo formarán, o cómo orientarán, estos personajes de aquí en más una relación Nosotros.

Con ello se dan varias lecturas posibles. Por el tratamiento que Egoyan hace sobre las mediaciones tecnológicas, no pareciera que la tónica de sus finales establezca una ponderación a las relaciones cara a cara en desmedro de otras. En ese sentido, con lo expresado desde el inicio, Egoyan se ha esforzado para demostrar que este tipo de mediaciones forman parte de nuestra vida cotidiana; al contrario, creo que si deja en suspenso cómo serán las relaciones entre los personajes se debe a su interés por demostrar lo “frágiles”, y a veces dificultosas, que son las relaciones directas, el encuentro social y las experiencias en común. A partir de lo dicho, se podría emparentar a Egoyan con Schutz: ambos manifestaron

¹¹⁸ En *Felicia's journey* (1999), Joe Hilditch, el asesino serial protagonista del film, mira una y otra vez los viejos programas televisivos de cocina que su madre, como cocinera, estelarizaba. De hecho, el cocina “junto” a ella. Hilditch vive abrumado por los tormentos a los que lo sometió su madre, y las imágenes de televisión, en el presente, mantienen dicha sensación en él. Finalmente, cuando tome la decisión de suicidarse, el “hechizo” visual no será quebrado.

su interés por el estudio de la complejidad del “convivenciar” con el Otro (Schutz, 1993: 201), la reacción ante sus conductas, la interpretación de sus significados, las motivaciones.

La tesis central de *Speaking Parts* recae en la afirmación de que nuestras relaciones sociales siempre se encuentran mediadas por la tecnología. Los personajes no rechazan las máquinas sino que las usan con normalidad y fluidez ya que los “nuevos medios” (recordemos que el film data de 1989) permiten un acercamiento particular hacia el Otro. En ese marco, la videoconferencia resulta una innovación, que, si bien no es total, posee la particularidad de estar insertada en la cotidianeidad presente y no en una época futura o dentro de un estudio de televisión. El Productor se comunica por este medio con su equipo, pero también lo emplean Clara y Lance para tener, como premonición del cybersexo, un “encuentro sexual”¹¹⁹. Por lo tanto, las pantallas, a causa de la semejanza de la imagen que desprende la televisión más la posibilidad de las telecomunicaciones, elevan el encuentro brindado, previamente, por el teléfono. Si la relación *pura* Nosotros resulta del compartir un espacio y un tiempo con un Otro; las pantallas permiten una *cuasi* relación Nosotros. Los personajes comparten el tiempo pero no el espacio, brindando, y eso en la escena de la relación sexual *virtual* entre Clara y Lance es patente, un encuentro cara a cara: el Otro ve el rostro del Otro. Lisa también establece una *cuasi* relación a través de la pantalla con Lance, sólo que en su caso resulta unilateral, la relación permanece en el campo de la *pura* imaginación. En Egoyan, las pantallas permiten ser observadas como “expansiones” de la conciencia en el sentido de permitir expandir “los límites de la experiencia y los cruces de frontera” (*the boundaries of experience and the boundary crossings*) (Schutz y Luckmann, 1989: 99).

La pasión de Lisa por los videos de Lance se ve truncada cuando el Lance *real* la rechaza una y otra vez. Al devolver uno de los videos en el local, le dice a Eddy que ha visto algo raro, vio “cosas” que nunca había visto: la atención, se encuentra modificada. Es que Lisa pareciera evadir las relaciones cara a cara, pareciera que sólo se relaciona, que puede comprender o sentir al Otro en forma mediada. La secuencia del casamiento resulta reveladora para comprender a Lisa. Como parte de la filmación del evento, al cual ha ido como asistente de Eddy, Lisa entrevista a la novia (Fig. 16). Rápidamente apreciamos que Lisa no puede generar lazos con la novia, ésta no entiende lo que le pregunta y siente que la cámara la “ataca”. Lisa, finalmente, le hace una pregunta que hará que la novia estalle en

¹¹⁹ Respecto a esta escena, Weinrichter (2010: 36) se pregunta de dónde proviene la excitación, qué es lo que hay en la imagen que permita a estos dos personajes efectuar su acto. La respuesta estaría dada en el carácter icónico de la imagen televisiva, en la proyección de sus expectativas que ambos personajes efectúan en torno a lo que ven, y en la operación de neutralización, que permite la creencia de que lo que ven es *real*.

llantos pero que a la vez es, quizá, el interrogante principal que atraviesa a toda la película: “¿cómo sentir que otro te siente?”. Sólo al final del film, luego de que Eddy excluya a Lisa de su trabajo y que Lance sea expulsado de la película, los personajes logran despojarse de las caparazones, una gran conmoción les ha permitido desneutralizarse, se han desprendido de las imágenes, ahora se pueden tocar y ser tocados (Fig. 17).



Fig. 16



Fig. 17

6.6 *El problema de la significatividad*

A lo largo de este capítulo me referí a la significatividad o al sistema de significatividades. Si bien presenté algunas de estas cuestiones en la primera parte de la tesis, este problema sobrevuela en forma constante en lo a que la interpretación de imágenes se refiere.

La significatividad se encuentra íntimamente relacionada con el sentido, y es aquella la que puede mantener el sentido en la sucesión de generaciones. Ilustro esta problemática con un ejemplo concreto: en los últimos años comenzaron a salir a la luz diversas filmaciones amateurs de la liberación de los campos nazis de concentración, éstas fueron realizadas, sobre todo, por soldados del ejército estadounidense, quienes llevaron sus propias cámaras de super-8 a la contienda. Escondidas y guardadas durante décadas, comenzaron a ver la luz cuando el Holocausto cobró la relevancia que posee en la actualidad o bien familiares que, al morir el ex soldado, encontraron el material. Muchos de los investigadores de estas imágenes se encuentran desconcertados en torno al sentido, en torno a lo que se ve en ellas. Si bien se puede hacer una interpretación descriptiva, el sentido de ellas, en muchas de las filmaciones, se ha perdido, ya sea porque el que las filmó no lo recuerda o porque ha muerto sin haber *narrado* su significado (Orgeron, 2012).

Con esto traigo a colación la sencilla, pero compleja, regla ya mencionada de Errol Morris: no se trata de ver para creer, sino creer para ver. En este capítulo, en la relación que los personajes establecen con las imágenes, ellos actúan porque creen en lo que ven. Detrás de esta premisa de Morris se esconde la significatividad: lo que orienta nuestras acciones e interpretaciones. ¿Por qué los personajes resultan fascinados, encantados, por las imágenes? Se debe dar un paso más allá y correrse del lugar del poder de las imágenes (Ewen, 1988) como pura dominación –sobre todo si pensamos en la publicidad– de nuestras acciones como si el sujeto no tuviera lugar o margen de acción, un paso que pueda dar cuenta de las indeterminadas determinaciones de la persona.

Mi propósito no es detenerme en la totalidad de los planteos teóricos de Schutz en torno a la temática, quisiera tomar algunos aspectos que he venido empleando para clarificarlos. En la instancia actual, a partir de estos dos films analizados, la significatividad se coloca en tensión alrededor de la relación con las imágenes y su interpretación.

Ya en *Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt*, único libro publicado en vida en 1932, Alfred Schutz había teorizado en torno a la significatividad como uno de los ejes fundamentales de su teoría sociológica; sin embargo, será recién en la tercera fase de su desarrollo intelectual, sobre todo entre los años 1947-1951, donde Schutz intente su cuarto proyecto de investigación¹²⁰ y editorial: el mundo dado por sentado y el problema de la significatividad. Como tantos otros proyectos, anteriores y posteriores, quedará trunco debido a la muerte prematura de su autor, saliendo sus manuscritos a la luz décadas después.

El problema de la significatividad, o de la relevancia, tiene su raíz en la noción bergsoniana de *atención a la vida*; es decir, aquello que *define el ámbito del mundo que es importante para nosotros y que articula nuestra corriente de pensamiento*. Por otro lado, en el propio desarrollo teórico de Schutz, la significatividad se inserta en la interpretación del mundo. Partiendo de la premisa que el mundo de la vida cotidiana es un mundo preinterpretado, con sus horizontes de tipicidad, determinado biográficamente por el acervo de conocimiento, debe existir “algún principio de selección que explique las actitudes, decisiones y adhesiones que el individuo expresa y realiza” (Natanson en Schutz, 2003a: 27).

Si bien sus anotaciones en torno al tema fueron incluidas en *Las estructuras del mundo de la vida*, obra en dos tomos finalizada por Thomas Luckmann, *Reflections on the Problem*

¹²⁰ Tomo la periodización esbozada por Helmut Wagner (1983a). El primer proyecto puede ser denominado “la fase bergsoniana”; la segunda, en la cual reorienta su pensamiento hacia la fenomenología culminará con la publicación de su único libro; la tercera, signada por la sombra del nazismo, tendrá como eje la “personalidad en el mundo social”; finalmente, el quinto se concentrará en las estructuras del mundo de la vida.

of Relevance (Das Problem der Relevanz), a pesar de ser un libro inconcluso y parte de un proyecto teórico más amplio, posee lineamientos doctrinarios sugerentes. Quisiera presentar en forma breve y esquemática los tipos de significatividad para poder revisarlas en torno al problema de la interpretación de la imagen.

La significatividad es el rubro bajo el cual Schutz incluye los tipos y formas de acción en un sentido particular a la luz de lo que cada persona considera relevante con respecto a sus convicciones e intereses en una coordenada temporal dada. Estas significatividades en su conjunto conforman un sistema, el sistema de significatividades, que se nutren mutuamente.

Aunque compartimos con la mayoría de nuestros semejantes determinados sistemas generales de significatividad y conocimientos, Schutz advierte que a menudo los compartimos por razones diferentes, y que sólo pueden ser explicadas en términos de nuestros esquemas de preocupaciones fundamentales: eso implica que las significatividades pueden ser diversas e incluso contradictorias. Lo que sobrevuela en las significatividades son las realidades múltiples, es decir, los diversos ámbitos finitos de sentido, constituidos por el sentido de nuestras experiencias, y el sentido práctico que orientan y permiten las interpretaciones.

Schutz establece distintos tipos de significatividades relacionadas entre sí. Un primer tipo se constituye cuando surge algo problemático dentro de la familiaridad aproblemática, a estas las denomina *significatividad temática* (*topical relevance*). Este tipo de relevancia se impone ante nosotros por su falta de familiaridad, y dado que esta experiencia no se vuelve explicitada por un acto volitivo puede ser llamada *relevancia impuesta*. Lo no familiar, como una experiencia shockeante, lleva a un cambio de atención, produciendo un cambio de la idealización del “así sucesivamente”. Este tipo de significatividades también pueden ser determinadas por nuestros semejantes por medio de las diversas interacciones sociales (Schutz, 1970b: 26-35; Schutz y Luckmann, 2003: 187).

Por otro lado, se encuentran las *significatividades intrínsecas*, más “personales”, que dependen de los intereses actuales y de la situación biográfica de la persona. La *significatividad interpretativa* es otro de los tipos de relevancia. Aquí se pone en juego el tema y el conocimiento, los aspectos de lo percibido y los del acervo de conocimiento. No todos los aspectos del tema, ni todos los elementos del conocimiento son significativos para la interpretación, o resultan relevantes de igual forma. Recordemos, tal como lo vimos en el capítulo II, que las experiencias son sedimentadas en el acervo de conocimiento según su tipicidad. De este modo, ante un tema determinado se activará el conocimiento que permita interpretarlo en forma típica.

La significatividad interpretativa y temática, como sugiere Schutz, no se encuentran aisladas sino que remiten a una estructura coherente: la del conocimiento y a la biografía. Los esquemas interpretativos se han desarrollado en el acervo de conocimiento sobre la base de experiencias anteriores sedimentadas de acuerdo con sus aspectos típicos. “Estas sedimentaciones remiten a la historia y las condiciones para la adquisición de conocimientos. En pocas palabras, se aprende a interpretar” (Schutz y Luckmann, 2003: 204).

La *significatividad motivacional* se refiere a la *decisión* de accionar. En Schutz existen dos tipos de motivaciones: los motivos-para y los motivos-porque. Los motivos-para, se encuentran dominados por el futuro, por planes y proyectos de acción, implica un plan de acción para alcanzar objetivos. Cuando la situación biográfica condiciona la actitud, nos encontramos ante los segundos motivos. Los motivos-porque se explicitan en base al pasado de la persona, el dominio de éstos es el pasado, aquí entran en juego las expectativas y las experiencias pasadas.

Algunas de las propuestas de E. H. Gombrich, empleadas para el análisis de la imagen, encuentran su complementación en la visión de Schutz. El mito del ojo (o mirada) inocente, rápidamente es socavada por las significatividades. En nuestra vida cotidiana, a pesar de que nos enfrentemos a una situación problemática siempre intentaremos interpretarla desde cierto conocimiento; por más de no tener las “recetas” de acción, nuestro acervo de conocimiento, al encontrarse preinterpretado, nos propiciará la solución hasta “nuevo aviso”. Las significatividades o relevancias, permiten y pautan un curso de acción determinado entre varios posibles¹²¹. Al mismo tiempo que Schutz nos muestra el sentido práctico con que nos conducimos en nuestra vida cotidiana, también nos sugiere que ésta puede “ser de otro modo”.

En lo que concierne a las imágenes, sobre todo a partir de los dos títulos que aquí tomé, pudimos ver cómo los sistemas de significatividades orientan las acciones de los personajes, cómo ciertas acciones o cursos de acción resultan más relevantes que otras. El caso de Clara es ilustrativo de los conflictos y pujas de significatividades. Mientras que para ella su hermano es una significatividad motivacional-porque, y por lo tanto intentará producir imágenes desde esa relevancia; para Lance, el hermano de Clara es un motivo-para, “llegar” al hermano le permitirá, en un futuro, acceder a una carrera como actor serio. Las relevancias

¹²¹ Esto también puede ser leído desde Piaget, con los ya mencionados conceptos de “asimilación” y “equilibración” (Piaget, 1978).

temáticas intrínsecas entran en conflicto entre Van y Stan en *Family Viewing*: las mismas imágenes no tienen el mismo valor para cada personaje. Por otro lado, Stan, como también el Productor, poseen el rol de autoridad, por medio del cual intentan imponer una significatividad, desean que lo que ellos interpretan el resto lo haga de igual forma. Imposición que no necesariamente encuentra relación con la fuerza, con lo opresivo o lo despótico. El Productor, impone también sus significatividades al modificar el guión de Clara, estableciendo así un marco interpretativo de cierto pasado. Cuando Lisa dialoga con Eddy en torno a las películas que ella alquila, aquellas en que Lance posee un papel de extra, vemos que personajes con dos sistemas de significatividades diferentes interpretan en forma disímil las mismas imágenes. Lisa posee su atención en Lance, “es mi amante” como le dice a Eddy. En cambio, el dueño del video club conoce el argumento del film y sabe que Lance “no es nadie” dentro de ese film, es, mejor dicho, tan sólo un extra.

Sin embargo, lo que nos resulta significativo es también lo que nos permite actuar en forma conjunta. Las significatividades impuestas rigen gran parte de nuestro esquema de interpretaciones y posibilitan nuestra vida cotidiana: nuestra vida cívica depende de ella como también nuestras operaciones rutinarias. Lo impuesto puede volverse intrínseco, como también lo temático. La posibilidad de distinguir las diferentes significatividades resulta de la tipificación pensada por Schutz, tipificación que, en el mundo de la vida cotidiana, no siempre se encuentra en estado puro.

En *Family Viewing* vemos que subyace un enfrentamiento por lo significativo, por lo que en determinado corte temporal resulta relevante. Stan, como padre de familia, intenta crear un sistema de relevancia familiar. Borrar los videos es también un gesto de lo que debe resultar significativo y lo que no. Pero las interacciones sociales de esa familia impiden que Stan legue dichas relevancias, que su hijo tome lo impuesto como intrínseco. Es más, lo que para Van resulta relevante, el cuidado de su abuela, para Stan no lo es; sólo luego de implorarle Van que la visite o luego de enterarse que ha fallecido, Stan irá tanto al hospital como al cementerio, dejando, en verdad, flores en la tumba de la madre de Aline.

Por otro lado, Van y Aline, en principio dos desconocidos, logran ayudarse mutuamente. A pesar de las diferencias, sociales y etarias, ellos no sólo establecen un Nosotros sino que de ser contemporáneos se transforman en asociados, para emplear otro término de Schutz; ambos personajes, con significatividades diferentes, logran trazar

proyectos conjuntos. Por medio de la propia interacción social entre ellos dos, ambos personajes se encuentran motivados para darle un mejor destino a la abuela de Van. Para ellos, un pasado diferente no significa que no puedan orientar sus acciones hacia un futuro conjunto y con un plan de acción en particular. Al finalizar la película, tanto en *Family Viewing* como en *Speaking Parts* queda la incertidumbre en torno a qué pasará con estos personajes una vez que sus acciones pasaron a ser actos, es decir, acciones completadas. Dado que no hay institucionalización por parte de los personajes (no se casan, no conforman una sociedad más amplia, etc.) ¿lograrán estos mantener las significatividades en común? ¿Seguirán siendo un Nosotros, o su relación se diluirá hasta ser meros contemporáneos?

6.7 A modo de cierre

Al atravesar *Family Viewing* y *Speaking Parts* desde la perspectiva propuesta, observamos cómo se interconectan imágenes, memoria e imaginación. Ante el accionar de los personajes, vimos que el sentido y la interpretación se encuentran pragmáticamente determinadas, atravesadas por los deseos y las expectativas.

Los personajes se relacionan con las imágenes desde lo *emotivo*. Las imágenes disparan y activan emociones vívidas de experiencias quizá no vividas o recordadas. Lo hacen desde un Aquí y Ahora, con una situación biográfica determinada que predispone lo significativo. Para Van, ¿su identidad armenia lo era? Las imágenes generan lo que generan a los personajes porque son plásticas, se adecuan y permiten volcar sentido y sensaciones, dar “portación” a objetos y sensaciones mentales.

Si la rememoración, la identificación y reconocimiento de experiencias sedimentadas hacen a las significatividades, queda extendida esta idea schutziana a la interpretación de las imágenes. Las imágenes en movimiento, en este caso el video hogareño y el cine, son tomadas por los personajes principales como pruebas, como “pruebas oculares”; es más, no sólo son tomadas sino que son *deseadas* que lo sean. Al desarrollar tanto el origen de las imágenes como la situación de quien la mira, comprendemos que estas “pruebas” no resultan ser ninguna prueba: lo que vemos no es independiente de nuestras creencias (E. Morris, 2011: 93). A partir de las reacciones de los personajes ante las imágenes tomadas en el jardín, del video-mausoleo, de las de Lance-amante, del intento de Clara de trasladar la muerte de su hermano a la pantalla grande Egoyan marca su posición ante ellas: no formamos nuestras creencias en base a lo que vemos, lo que vemos se encuentra determinado por nuestras creencias.

CAPÍTULO VII
¿QUÉ VEMOS CUANDO VEMOS UNA FOTOGRAFÍA?
APRESENTACIÓN Y SENTIDO EN *THE ADJUSTER* Y *CALENDAR*

7.1 *Introducción – cuestiones sobre la fotografía*

En el capítulo anterior abordé específicamente las imágenes de video y las cinematográficas; en el presente, lo haré en torno a la fotografía, aunque sin dejar de lado del todo al video. Si bien he analizado ciertos aspectos de la fotografía al detenerme en el álbum familiar, aquí me propongo problematizar su pragmática, elemento crucial para discutir la relación entre imagen, memoria e imaginación. Para tal fin tomaré las siguientes dos películas producidas por Atom Egoyan: *The Adjuster* (1991) y *Calendar* (1993). Si bien estos dos títulos presentan considerables diferencias entre sí, ambos se unen en torno a una misma problemática o, mejor dicho, ante un tema que se torna particularmente problemático para sus personajes: las fotografías. En los dos títulos por diversos motivos los personajes principales necesitan, y por ende se relacionan con, fotografías. A diferencia de los capítulos precedentes, desearía aquí adentrarme a las películas luego de haber realizado un primer recorrido teórico que permita clarificar acerca de los usos de la fotografía.

Concluí en el capítulo anterior con un pensamiento de Errol Morris. Sus intenciones intelectuales, como tantos otros directores cinematográficos que se han volcado a la práctica teórica, de meditar sobre su quehacer le otorgan una autoridad específica que, sin embargo, merece ser desarrollada. No pretendo revisar su obra pero sí tomar su posición, adoptándola como marca de inicio. Al desarrollar la pragmática de la imagen se desprenderá la forma en que la creencia posee un lugar preponderante para la construcción y adquisición de sentido por parte de las fotografías. Con Avishai Margalit ya hemos discutido el sitio que posee la creencia en nuestra relación con el pasado, ahora es momento de observar cómo constituye el sentido de la imagen; de este modo, algunos de los interrogantes y preguntas nodales de la tesis serán tratados aquí.

Hablamos de la relación entre imagen y memoria como si fuera dada-por-sentada, en los términos que Schutz emplea: basta con mirar algo aproblemático desde otro punto de vista para que se vuelva problemático. Siguiendo esta premisa schutziana es donde surgen algunos de los cuestionamientos. En la vida cotidiana, en situaciones de conmemoraciones, en la aplicación de “políticas de la memoria” o bien en el estudio de la memoria cultural, las imágenes (me refiero aquí a las imágenes materiales) parecerían dotadas de un sentido que una vez dado lo mantienen a lo largo del tiempo. Al detenerse sobre las imágenes, los estudios

sobre la memoria se posicionan en una labor más bien descriptiva, ayudando a la vez a clausurar el sentido en torno a ellas o a extender en el tiempo interrogaciones actuales –¿las imágenes del palacio de la moneda de Chile, seguirán punzando? (Contreras, 2012).

Al volver sobre un trabajo de Philippe Ariès, *Image of Man and Death* (1985), me encuentro con una vastísima cantidad de reproducciones visuales, todas relacionadas con la muerte en occidente: fotos de yacimientos arqueológicos, mausoleos, pinturas, esculturas y fotografías. El libro no es sólo un recorrido visual en torno a la muerte sino también a las diferentes estrategias empleadas por el hombre para perpetuar a sus muertos (ya sea en su pasaje hacia el más allá o bien para su descanso eterno). Vemos así que la muerte es uno de los temas predilectos de la imagen, la muerte ha sido siempre inspiración para ser “atrapada” a través de diversos dispositivos. Sin embargo, ¿cómo interpretamos las monumentales imágenes, cómo podemos comprender las poses de un cuadro de Jan Polak del siglo XV o XVI? ¿Qué miran los agonizantes? ¿Hacia dónde miran? ¿Por qué hay ángeles en algunos cuadros y en otros no? Al intentar detener un sentido, el propio tiempo lo arrastra consigo. Aunque los contemporáneos comprendan los códigos de los predecesores, el sentido no será el mismo: las imágenes no sólo resultan precarias sino también vulnerables al tiempo.

En la propia historia de la fotografía, algunos interrogantes resultan rápidamente zanjados y otros resultan nuevos cuestionamientos a problemas antiguos. Lo cierto es que desde su invención la fotografía ha traído una serie de interrogantes en torno a la realidad y a su representación. Auscultando el libro de Ariès, encuentro también una práctica bastante común hacia mediados del siglo XIX: a partir de la fusión de dos fotografías, con la técnica de fundido, podemos apreciar un espectro. Estas apariciones permitían también mantener una unidad entre el vivo y el muerto, logrando lo imposible en una imagen. Si para 1855 la fotografía ya “mentía”, un par de años después la técnica ya se encontraba más avanzada. El fotógrafo Oscar Gustav Rejlander produjo en 1857 una fotografía alegórica, titulada *The two ways of life*, a partir de la combinación de diversos negativos en uno solo, nacía así la impresión combinada (*combination printing*). En los mismos albores de su nacimiento, la fotografía ya manipulaba y “distorsionaba” la realidad (Robinson, 1980)¹²². A fines del siglo XIX, se discutía qué características debía tener la fotografía como arte, cuál era su especificidad y los problemas de la pose; mientras Charles Baudelaire veía en la nueva invención el fin de la pintura, otros se preguntaban por el agotamiento de sus posibilidades artísticas. Si para 1871 las exposiciones en la película se podían ya realizar en fracciones de

¹²² El texto original es de 1890.

segundo, para 1887 la empresa Marion & Company lanzaba al mercado la “Parcel Detective Camera”, un dispositivo que se podía ocultar dentro de un paquete. No es casual, entonces, que para 1906 Dixon Scott indague sobre la función de la cámara, sus posibilidades y su límites (Newhall, 1980). Algunas de las interrogaciones que acosan a nuestros contemporáneos también acosaron a sus predecesores, la fotografía ha estado siempre en el ojo de la tormenta, abierta a la manipulación pero escondida bajo la transparencia de la objetividad. La imagen fotográfica no invadió nuestros hogares en nuestra contemporaneidad, de hecho, y continuando la relación fotográfica con la muerte, mucho de lo fotografiable a principio del siglo XX –qué mejor que recordar al muerto con una foto mortuoria– dejó de serlo (Ariès, 2008: 72-86); con graduaciones diferentes, la fotografía ya resultaba invasiva de la privacidad como en la actualidad¹²³.

La fotografía es, ante todo, la resultante de diversas iniciativas científicas: la convergencia de la óptica, la química y la ingeniería. Pero también es la continuación de los conocimientos técnicos que permitieron desarrollar diversos medios para fijar imágenes, como por ejemplo la cámara oscura. Según John Tagg (2005: 59), fue la demanda de imágenes de las nuevas clases dominantes, en una etapa de crecimiento en el Reino Unido y Francia la que aceleró el proceso. A la par que un nuevo orden económico y social emergía nacía un nuevo *régimen de percepción*. Cuando Louis Daguerre hizo público su proceso fotográfico, el daguerrotipo, la concepción ideológica de la fotografía como un “molde directo y natural de la realidad” ya se encontraba presente. De hecho, dicha concepción lo estaba desde que Joseph Niépce inventó la fotografía y, en ese sentido, su atractivo fue aprovechado en la creación de retratos. ¿Cómo es que un procedimiento técnico que fija una huella lumínica sobre un determinado material logra convertirse en “la realidad”, en espejo de lo real? Simplemente a partir de su propia retórica: la transparencia de la fotografía es su mecanismo retórico más potente (Tagg, 2005: 52).

Si el sentido de la fotografía se desprende de su retórica, esto obliga a repensar la relación entre fotografía y el pasado desde un nivel más problemático. La pregunta ya dejaría

¹²³ En el mismo siglo de su invención, la fotografía fue uno de los dispositivos que colaboró con la organización del Estado moderno, ya sea a nivel judicial (como prueba jurídica) como de seguridad (archivos policiales) o de salud (Tagg, 2005). Gran parte de los líderes como también simpatizantes de la Comuna de París fueron profusamente fotografiados durante los hechos en 1871; luego, esas mismas fotografías fueron utilizadas por el gobierno en sus represalias, detectando y localizándolos gracias a dichas fotografías. Más tarde, los cientos de ataúdes abiertos de los fusilados fueron fotografiados y distribuidas las imágenes por toda la ciudad. Los hechos de la Comuna marcan el inicio de la fotografía como herramienta de vigilancia y disuasión; al respecto, véase el texto de Gen Doy (1996).

de ser qué es lo que allí vemos para ser qué estrategias interpretativas permiten ver en ella lo que vemos, cómo se mantiene y reproduce su sentido.

Dado que mi intención es efectuar un análisis sociológico de la fotografía resulta pertinente detenerme, entre tantos autores, en la obra de Pierre Bourdieu; en ese sentido, en la siguiente sección revisaré la “definición social de la fotografía” pensada por el francés. Recorro a él a fin de recabar una definición sociológica de la fotografía para poder ingresar al análisis de las películas. Una vez presentados los films, daré un paso más allá en torno a la pragmática de la fotografía, permitiéndome, en la sección posterior, analizar a la fotografía como forma de *apresentación*, concepto ya trabajado en capítulos anteriores. Esto colocará en tensión las relaciones signantes y simbólicas desde una perspectiva schutziana, problematizando lo individual y lo social (lo intersubjetivo) en la interpretación de las fotografías. Al analizar las relaciones de los personajes con las fotografías e imágenes veremos el carácter “blanco” y enigmático de la fotografía, colocándose, más allá de la memoria, como lugar de imaginación.

7.2 Sobre los usos de la fotografía – primera aproximación

En uno de sus primeros trabajos sociológicos Pierre Bourdieu dirigió una serie de investigaciones sobre la fotografía por encargo de Kodak-Pathé. Encabezando un grupo integrado por Robert Castel, Luc Boltanski, Dominique Schnapper, Gérard Lagneau y Jean-Claude Chamboredon, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie – Un arte medio* (2003)– tuvo como fin estudiar la práctica fotográfica de las clases, sus reglas, sus convenciones, y la estética de los sectores medios como también dar cuenta lo que ellas revelan como la “simbólica de una época, de una clase o un grupo artístico”.

Si bien no es mi objetivo detenerme en profundidad en esta obra o pensarla en tensión con la propia producción intelectual del sociólogo francés, toda investigación que desee adentrarse en la fotografía desde una perspectiva sociológica debe reparar en este clásico en el estudio de la imagen. Aunque algunos de los postulados en torno a la técnica y al acceso de las cámaras fotográficas quizá hayan quedado desfasados y superados por la propia evolución de su objeto de estudio, no sucede lo mismo con las premisas teóricas con las que Bourdieu sugiere analizar la ontología fotográfica.

Como práctica cultural la fotografía posee características específicas que, a pesar de no responder a necesidades primarias (naturales) o secundarias (aquellas creadas y mantenidas por la educación), le han permitido obtener una amplia difusión, la simpleza técnica de la

fotografía (asiento del slogan de Kodak) permite su rápida propagación como a la vez enmascarar sus complejidades.

Dado que la intención de dicha investigación tuvo como fin el análisis de clase, la explicación sociológica sobre la práctica fotográfica se detiene en el estudio de su *función familiar*, “por la función que le atribuye el grupo familiar como pueda ser solemnizar y eternizar los grandes momentos de la vida de la familia y reforzar en suma la integración del grupo reafirmando el sentimiento que tiene de sí mismo y de su unidad” (Bourdieu, 2003: 57). En la explicación de la difusión y aceptación masiva de la fotografía se alcanza a apreciar una influencia durkheimiana debido a que las funciones que ésta viene a desempeñar en el seno familiar preexistían a su aparición: “la solemnización y la eternización de un tiempo importante de la vida colectiva”. En consonancia, la fotografía no se remitiría a representar en forma real, objetiva y fiel permitiendo el reconocimiento de individuos particulares sino papeles sociales (el esposo) o relaciones sociales (el pariente que vive en el extranjero); la fotografía se vuelve así en el nuevo bastión de la herencia familiar.

Al mismo tiempo la fotografía es un objeto simbólico de intercambio. Las familias intercambian las imágenes como señal de pertenencia o bien cumplen una función de significación social de diversas festividades: la fotografía de la fiesta es un ejemplo patente (Bourdieu, 2003: 59). Si la fiesta revivifica y recrea al grupo, el intercambio fotográfico de dicho evento mantiene la fiesta, y por extensión al grupo, en el tiempo; esto es lo que lleva a preguntarse sobre qué es digno de ser fotografiado. Extendiendo los postulados de Bourdieu podemos afirmar que no sólo las diversas épocas despliegan su propia visibilidad, ante el procedimiento fotográfico nos encontramos ante una doble visibilidad: lo que una época hace visible y lo que determinado grupo (familia) cree digno de ser fotografiado.

Para Bourdieu la práctica fotográfica está estrechamente ligada a las vacaciones y al turismo ya que resulta ser el tiempo más importante de la vida familiar. Al “estar allí” la fotografía no sólo es huella del suceso, sino que la fotografía también se vuelve trofeo. Por más que en ocasiones no haya figura humana en la imagen, fotografiar la torre Eiffel, determinado monumento o, para dar un ejemplo nacional, el desprendimiento de una parte de un glaciar, expresa valentía, arrojo, pericia: la fotografía podrá luego ser enseñada tanto como recuerdo o como galardón. Es así como la fotografía proporciona una ocasión privilegiada de observar “cómo los valores de clase pueden transmitirse aun sin ninguna educación” (Bourdieu, 2003: 84), por lo fotografiado, la imagen nos *revelaría* la posición de clase.

Por otro lado, como código, la fotografía fija un aspecto de lo real que nunca es el resultado de una relación arbitraria. La fotografía es un sistema convencional que expresa el espacio de acuerdo con las leyes de la perspectiva (de *una* perspectiva), los volúmenes y los colores; por lo tanto, “si la fotografía se considera un registro perfectamente realista y objetivo del mundo visible es porque se le han atribuido (desde su origen) *usos sociales* considerados ‘realistas’ y ‘objetivos’” (Bourdieu, 2003: 136, resaltado en el original). La fotografía es parte de *un sistema de convenciones* que quiere ver en ella un modelo de veracidad y originalidad.

En consonancia con lo expuesto en la sección anterior, la representación del mundo visible opera con la lógica de representación del mundo que se impuso en Europa después del *quattrocento*, la fotografía se subordina a las categorías y a los cánones de la visión tradicional del mundo: “al otorgarle a la fotografía la exclusividad del realismo, la sociedad no hace otra cosa que confirmarse a sí misma en la certeza tautológica de que una imagen de lo real, conforme con su representación de la objetividad, es verdaderamente objetiva” (Bourdieu, 2003: 139). El “ojo de la cámara”, al igual que la pintura con perspectiva, en nada se asemeja a la visión humana (marca ontológica diferencial entre ambas miradas); mientras que la visión humana “normal” es estereoscópica, la de la cámara es monoscópica: la cámara, antes de emular la vista del ser humano, imita la del cíclope.

Dejo de lado las investigaciones en torno a la fotografía y estética que los autores plantean, sin embargo resulta sugerente señalar la observación que asevera cómo la estética es desplazada en pos de la función. Si la pose funciona, es decir no hay nadie en ella que haya salido “mal”, en la fotografía familiar el juicio estético es puesto entre paréntesis; la relación sagrada y sacralizante del fotógrafo como también del familiar que la observa justifican la existencia visual. De este modo, lo estético es desplazado por su función, alcanzando su perfección cuando logra exaltar a su objeto.

Para Bourdieu la práctica fotográfica siempre es estereotipada, tanto en la elección de los objetos como en sus técnicas de expresión, orientada siempre al cumplimiento de funciones sociales y socialmente definidas. Así una fotografía, aun figurativa, es rechazada cuando no se le puede asignar inmediatamente una función, es decir cuando no ofrece una semejanza con las formas familiares. En síntesis, el valor de una fotografía se mide, ante todo, por la claridad y el interés de la información familiar que consigue transmitir. A pesar de ello, la fotografía no resulta ser un pasatiempo insignificante, a través de ella, el investigador no sólo descubre el campo que le es propio, el de la representación de la realidad, sino también la

expresión de un *ethos* de grupo: el uso de la fotografía es un indicio de actitudes sociales más profundas.

Mencioné en el capítulo III que la fotografía posee, desde una perspectiva semiótica, la particularidad de ser icono, símbolo e índice; en esa sintonía, al arribar a las conclusiones del trabajo, Bourdieu y su equipo sugieren que la misma es una imagen que simboliza, debido a su particular modo de representación. Lo que explicita no necesariamente es lo que expresa: la fotografía, lejos de ser un calco de la realidad, puede significar algo diferente de lo que ella misma es. Por otro lado, la constante remarcación de su carácter convencional encuentra a Bourdieu más próximo a la idea de símbolo de Peirce que a la del índice. Con todo, al investigar en torno a los usos y funciones, la fotografía deja de ser una “simple” técnica de reproducción mecánica de la realidad. La imagen que ella brinda ya no es copia y doble que conserva lo que fue, un *analogon* de la presencia, ni un restituyente de la “frescura” que se vivió. Examinando los usos emerge también su función simbólica, función que permite explorar dos operaciones mentales: la memoria y la imaginación. La fotografía, entonces, resulta ser un objeto donde convergen estas dos facultades de la conciencia actuando en forma simultánea.

Como lugar simbólico, se debe señalar dos rasgos fundamentales de la fotografía (Castel en Bourdieu, 2003: 334): la fotografía es la representación de un objeto ausente *como ausente*¹²⁴; la fotografía es el resultado de una *elección voluntaria*, de una selección que se opera en la percepción. Hacer una fotografía presupone un horizonte temporal, es una acción presente con resultado en un futuro (desde segundos hasta días, meses o años) como también una visualización futura. Al fotografiar, el instante es sentido como próxima pérdida, se desea retener el presente que se perderá como pasado. La relación que se establece con la imagen fotográfica dependerá de su uso posterior: ¿cada cuánto observamos nuestras fotografías de las vacaciones? A medida que el tiempo pase, y crezca la distancia entre el suceso y la rememoración-observación, la memoria comenzará a llenarse de huecos que la imaginación vendrá a cubrir. Por otro lado, ese ausente que hoy observamos como presencia visual se resignifica por el propio presente desde donde se observa. Del mismo modo, y en el plano del significado, no se asemeja un ausente que alguna vez estuvo presente que un ausente total. Dicho de otro modo, en el orden del sentido, no adquiere la misma relevancia las fotografías de un viaje en el que participé (mis propias vacaciones) que uno del que no participé (las vacaciones de mis padres). Si la fotografía es el resultado de una decisión voluntaria, significa

¹²⁴ Este rasgo lo podemos leer en clave fenomenológica entendiendo a la fotografía como presentificación (véase el Capítulo III).

que no se fija el acontecimiento como tal sino uno de sus aspectos. Hay así un doble juego de percepción, la del fotógrafo, seleccionando lo que desea salvar del olvido, y la del observador, percibiendo lo que una percepción percibió.

En última instancia la fotografía no posee ninguna significación específica o, a fin de no ser taxativos, posee múltiples. La intervención del contexto, leyendas, título, el mismo encuadre, etc. fijan no sólo la huella lumínica de un acontecimiento sino su sentido para el observador, pero éste mismo efectúa la contemplación con expectativas, deseos y experiencias.

Al finalizar la intervención teórica presentada, se desprenden algunas inquietudes en torno a la fotografía, ya no como práctica sino como objeto. Qué sucede cuando nos alejamos del ámbito familiar, cuando las fotografías comienzan a circular, cuando un Otro, ajeno al ámbito familiar, un extranjero, o bien cuando una siguiente generación las *usa*. A pesar de la función social que la fotografía posee para quien la toma o para el ámbito de su visualización, el grupo debe mantener experiencias en común que brinden también esquemas interpretativos en común. La pose en una fotografía puede parecernos trillada o estereotipada, nos puede señalar aspectos de clase pero no nos brinda, necesariamente, su sentido. Mejor dicho, el sentido no se desprende de la imagen sino que el observador es el que se lo impregna. Quizá la fotografía de una flor pueda resultar insignificante para el investigador pero la toma de la misma puede ser consecuencia de una gran proeza o sorteo de diversos obstáculos para su fotógrafo: la fotografía es símbolo y revelador, pero su paradoja reside en que no revela su propia historia¹²⁵. La fotografía no sólo es un arte medio sino que se ubica “en el medio”, entre lo objetivo y lo subjetivo. Los usos y funciones intersubjetivas no sólo son las que producen las fotografías sino también quienes las significan; el sentido, por ende, es exterior a ellas. Los estudios sobre la fotografía se han detenido a examinar su funcionalidad en su propio presente, pero ¿qué sucede cuando la fotografía deja de ser exclusiva de los contemporáneos, cuando los sucesores deben interpretar a sus predecesores?¹²⁶ A las fotografías (de lo cotidiano o de hechos históricos) las atosiga aquello que desean detener, el propio transcurrir del tiempo la importuna con la incertidumbre.

¹²⁵ Dos trabajos de Georges Didi-Huberman (2003, 2004) logran problematizar esta cuestión en forma sugerente: el primero, sobre “la invención de la histeria” y las fotografías de mujeres histéricas tomadas por orden de Jean-Martin Charcot en el hospital de Salpêtrière en la década de 1880; el segundo, sobre las fotografías de los *Sonderkommandos* en Auschwitz.

¹²⁶ El clásico texto de John Berger (1998: 43-53) *El traje y la fotografía* resulta sumamente sugerente en torno a estas cuestiones. El autor, a partir de una serie de fotos tomadas por August Sander, indaga los usos del traje por parte de los campesinos en la Alemania de la década de 1910.

En el cine de Egoyan emerge esta cuestión. Sin necesidad de retrotraerse al pasado o de poner en conflicto coordenadas temporales diferentes, hace germinar a la fotografía como campo problemático, no debido al uso o función sino en torno al sentido. Si la perspectiva de Bourdieu y su equipo resultó sugerente para desactivar a la fotografía como espejo objetivo de lo real, dando cuenta de los usos y funciones, es momento de dar un paso más allá e interrogarnos por el sentido.

7.3 Imágenes en *The Adjuster*

La siguiente producción de Atom Egoyan luego de *Speaking parts* se estrenó en 1991 con el título de *The Adjuster* (*El liquidador* en su traducción castellana). Este título presupone un puente en la filmografía egoyana trayendo consigo cambios notables, no tanto en cuanto al estilo sino a su producción. Con una reputación más sólida y con cierto reconocimiento auestas, *The Adjuster* tuvo un presupuesto cercano al millón y medio de dólares. Cifra alta para los estándares con los que acostumbraba trabajar pero a la vez pequeña para continuar enmarcando a su cine dentro de los cánones del cine independiente. Técnicamente la película fue realizada en su totalidad en 35mm, y contó con la distribución de Alliance Communications, una importante distribuidora canadiense que luego, al fusionarse con Atlantis Communications pasaría a denominarse Alliance Atlantis Communications. Si bien este dato anecdótico puede ser irrelevante, lo cierto es que este pasaje a una distribuidora *mainstream* no sólo le abrió nuevos mercados sino que también le permitió estrechar lazos con uno de los socios de dichas compañías, Robert Lantos. Lantos además de co-producir posteriormente varias obras de Egoyan (a través de la empresa fusionada y, luego, con su propia productora) será también el que predispuso a Egoyan a realizar una película sobre el genocidio armenio, tema al que volveré en el capítulo correspondiente.

Como sus films anteriores, *The Adjuster* también cosechó premios varios, como en el Festival de Moscú, el de Toronto, y el de Valladolid. La crítica lo saludó con buenos augurios a contrapelo de la escasa repercusión de público. Asimismo, en este film, sin abandonar los temas que le son propios, decidió tomar distancia respecto a ciertos criterios estéticos a los cuales se lo había ya rotulado: un director cinematográfico del video. Cansado que se lo señale como experimentador en dicho formato, optó por hacer lo que quizá sea su película más hermética y difícil.

The Adjuster es una película sobre un hombre cuyo trabajo es asignar valor a las vidas de la gente detallando sus bienes: Noah, el protagonista, es liquidador de seguros. La

estructura narrativa de la película se divide en tres grandes tramas, todas interconectadas entre sí. Noah, el liquidador especialista en casas incendiadas, que hará todo lo que esté a su alcance para aliviar el dolor de las víctimas del fuego; Hera, la esposa de Noah, trabaja como censora, clasificando películas pornográficas y grabándolas en secreto con una cámara para que su hermana, Seta, las mire en su hogar (hogar que comparte con un hijo de su hermana y marido); por último encontramos a Bubba y Mimi, una pareja de ricos excéntricos que preparan elaboradas puestas en escena para satisfacer sus fantasías sexuales (sobre todo las de Mimi), desde disfrazarse y hacerse pasar por vagabundos hasta filmar su propia película amateur, empleando la casa de Noah como escenario.

La familia y la sexualidad son los dos temas centrales que Egoyan vuelve a explorar en su película, pero también la imagen vuelve a tener un lugar preponderante. Analizada por los críticos que ya he citado en capítulos anteriores, principalmente desde los dos primeros temas, el lugar de las imágenes tampoco ha pasado desapercibido por éstos. Es que quizá, de toda la filmografía, *The Adjuster* es la más desconcertante, la que, a pesar de la apertura de sus tramas narrativas, no ofrece un cierre óptimo que permita clausurar el relato. Se inicia con incertidumbre y del mismo modo finaliza: un plano detalle de los dedos de Noah sobre una linterna, como primera imagen; un plano corto de la mano de Noah, con su casa incendiada de fondo, como última imagen. En síntesis, tal como ha sugerido Jonathan Romney (2003: 86) *The Adjuster* es una de sus películas “más fascinantes y la más desconcertante para desentrañar”. Dado que el análisis en profundidad de toda la trama se volvería extenso, me interesa centrarme primordialmente en el uso de las imágenes que lleva adelante el personaje central, Noah, y, en forma secundaria, Hera.

Como parte de su trabajo, Noah acostumbra ver fotografías. A sus clientes les pide que inventarían los objetos perdidos en el incendio y que acompañen, en lo posible, dicha lista con fotos. En el *modus operandi* de Noah como liquidador irrumpe uno de los temas del film; tal como el propio Egoyan lo afirmara, “el tema de *The adjuster* es que [...] las cosas se convierten en algo absurdo cuando se las mira sacándolas de su contexto” (Weinrichter, 2010: 53). La fotografía al ser utilizada como *ilustrador* de un listado, transforma su contexto originario para dar lugar a otro; pero el contexto no resulta ser, exclusivamente, el lugar donde la imagen es expuesta sino también el lugar de interpretación. En la misma operación de traspaso el contexto modifica la interpretación, lo que era una fotografía familiar pasa ser una fotografía judicial.

La intención de Noah es establecer valores, determinar precios y costos, tasar los objetos que se ven en las imágenes. Para él, un mueble, un sillón, un perro, es lo que se ve, entiende a la fotografía como “calco” y espejo de la realidad. La imagen-objeto es, para Noah, la imagen-portador. No habría diferencia entre uno y otro. Dado que en ocasiones no puede reconocer lo que ve en la imagen, con aclararlo con su cliente le alcanza. Pero al igual que le pregunta a la primera clienta que vemos en la película, nosotros también nos preguntamos cómo se puede establecer el *valor* de lo que se ve en una fotografía. O, para emplear nuestros términos, ¿cómo establecer el valor de la imagen-objeto?

Los clientes guardaban las fotografías para usos diversos, a veces los objetos tan sólo están en los márgenes de la foto, y es hacia allí donde Noah centra su atención, desplazando todo lo que rodea al objeto a reponer económicamente por la aseguradora. Las fotografías están siendo interpretadas desde marcos de referencia diferentes: para el que las posee no sólo el objeto siniestrado guarda un valor, sino que también la fotografía posee un sentido determinado; Noah, en cambio, no puede captar dicho sentido, sino otro, el de los objetos como tales, manteniéndose en una interpretación más bien descriptiva.

Este proceso, este “choque de sentidos”, resulta sumamente sugerente. En el pasaje de la fotografía, de su dueño al liquidador, ésta se pone en circulación. Circulación en tanto objeto y circulación en tanto valor/sentido. Acerca de éste, John A. Walker (1997: 57), tomando una diferencia establecida por John Tagg, esgrimió que la fotografía posee dos tipos de circulación, el autor distingue entre circulación (*circulation*) y “valor-cambio” (*currency*¹²⁷). En el intercambio, la fotografía circula como objeto (imagen-portador) pero también posee un cambio de sentido, tal como en una transacción de cambio de moneda: lo que el sentido de la fotografía “vale” en una moneda, en la conversión de moneda adquiere otro valor (sentido). En esas “transacciones” que Noah lleva adelante en su vida cotidiana, cree que el *realismo*, el valor documental, es inherente al proceso fotográfico y que está presente en toda buena fotografía cuya imagen no hubiera sido manipulada técnicamente; por otro lado, en su observación, las fotografías son deshistorizadas, para él no es relevante las historias que entrañan a cada objeto perdido. Para Noah, la fotografía tan sólo es prueba de existencia, es puro índice, sólo señala que “esto ha sido”. Por otro lado, debido a la situación biográfica de cada personaje, tampoco hay recuerdos en común en torno a las imágenes, el

¹²⁷ El texto de Tagg al que Walker hace referencia fue traducido al español, en él se tradujo *currency* por “difusión”, traducción alejada del sentido que Walker piensa. Por otro lado, empleo valor-cambio y no “valor de cambio” para no confundir con la teoría del valor o el marxismo.

Nosotros que Noah conforma con su cliente no comparte ni pasado en común, ni tampoco el sistema de significatividades. No hay recuerdos pero tampoco imaginación compartida.

A pesar de su trato particular, ameno y amable hacia sus clientes, todo lo interpreta desde su rol como liquidador. Por ende, observa las fotografías constantemente como pruebas concretas, como índices del material destruido en los incendios que han devastado las casas de sus clientes. Las fotografías se convierten en una parte importante de la estrategia de Noah por restaurar el orden a sus clientes, pero también de traducir la pérdida emocional en términos materiales. Al mismo tiempo, la fotografía no hace más que mantener vivo lo perdido en una doble operación, como presentificación y como recordatorio para quién adolece la pérdida.

Parafraseando a Paul Ricoeur, ante las fotografías se produce un conflicto de interpretaciones ya que cada personaje las observa a partir de un punto de atención diferente. Si bien ante ellas cada personaje efectúa operaciones de reconocimiento y rememoración, finalmente no es el trato gélido de Noah lo que le impide ver de otro modo a la fotografía, trato que además sólo el espectador comprenderá que de este modo él se desenvuelve tanto con sus clientes como en su hogar; es su punto de vista como experto el que hace que su atención visual se encuentre en otra coordenada y otorgue a la fotografía, por más que intente compartirla, una función diferente que la de su cliente.

Él inspecciona las imágenes que sus clientes le muestran, y en lugar de interpretarlas bajo el mismo tono que ellos, es decir como huella de presencia humana, Noah “filtra” todo lo que no le permita concentrarse en los objetos materiales, objetos que por lo general se encuentran en un segundo plano, como fondo, en las fotografías. Al plantarse ante lo objetual, cada reproducción que le es presentada queda deshumanizada y desorganizada. Esto es notorio, por ejemplo, en la escena en que examina las fotografías de la colección de mariposas de Larry (Fig. 1), que junto a Matthew, su pareja, han perdido todo en el incendio de su hogar. De este modo, la fotografía que es empleada para sobrellevar una pérdida, es la misma que se utiliza en un proceso instrumental de conversión de sentimientos humanos, a través de una objetivación, cuantificación y reificación de todos los aspectos de la imagen, en dinero (Fig.2).



Fig.1



Fig.2

Pero las fotografías en *The Adjuster* juegan otro papel, ellas dan cabida a otro de los temas del film: “las dificultades de conocer al Otro y de responder a sus demandas y necesidades” (E. Wilson, 2009: 47). Noah pasa el tiempo con los clientes con el fin de comprender lo que tiene valor en sus vidas; sin embargo, a pesar de la relación cara a cara, de intimar y acostarse con ellos, parece encontrar el valor sólo en lo que es mediado a través del ritual profesional-burocrático o a través de la tecnología (las fotografías). Al observar la fotografía de un perro muerto en un incendio, él sólo pregunta su precio y si es de raza, pero no se trata del valor le responde un personaje sino del estilo de vida destruido; como burócrata Noah no puede acceder a, ni compartir, la significación simbólica que sus clientes le reclaman, esta imposibilidad ha absorbido toda su vida tanto profesional como personal. Al mantenerse en el plano puramente indicial, al ver las fotografías como huellas de los objetos quemados, su imaginación no puede volcarlo, conectarlo, con el pasado fotografiado; el límite de la activación de su imaginación es el reconocimiento objetual. De hecho su último acto sexual –luego de acostarse con Matthew– es mediado a través de fotografías. Mientras éstas ayudan a Matthew y Larry a inventariar lo perdido, las de Matthew en poses eróticas (Figs. 3 y 4) adquieren otro matiz. Matthew parece ofrecerse como un objeto a Noah, dándole la oportunidad de llevarse el artículo máspreciado de Larry. Luego del acto sexual, Matthew se encuentra acostado, en perfecta imitación de la imagen fotográfica (Fig. 5): Noah primero lo “tuvo” como imagen, luego como objeto.



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5

En ese sentido, Noah y su mujer, Hera, poseen trabajos similares: los dos clasifican, y, para ellos, la clasificación de imágenes es también un modo de comprensión del mundo. Por lo pronto la relación de Hera con las imágenes, a partir de su trabajo, resulta sugerente. El espectador no entra en contacto con lo que ella ve sino a partir del sonido, y por medio de éste el espectador debe imaginar lo que ella ve y lo que, junto a sus compañeros de trabajo, censura. La importancia del contexto emerge así en forma precisa y provocativa, ya que se presupone que la pornografía se ve con un propósito específico y no en forma racional; esta presuposición es la que hace regir nuestra interpretación, en un primer momento, de la relación de Hera con lo que observa en la pantalla (Figs. 6 y 7), ¿por qué filmaría lo que ella observa sino para un uso erótico-personal? Al avanzar el relato, comprendemos que dicha acción se enmarca dentro de un proyecto personal mucho más amplio; al presentar a Seta, su hermana, tanto sus acciones como la presentación simbólica de las imágenes que ella registra se resignifican.



Fig. 6



Fig. 7

Seta, entonces, también posee un vínculo particular con las imágenes. Ambas hermanas son refugiadas, huyeron de su país de origen, que por la propia historia personal de Egoyan y por la música incidental del film podemos presuponer que son armenias o bien de la Europa balcánica, dejando en él a su hermano; de él, Seta recibe periódicamente fotografías de su antiguo barrio. Seta no habla inglés, e incluso parecería que ha optado por el mutismo ya que con su hermana no se comunican en forma verbal; lo hacen, justamente, por medio de imágenes. Por lo tanto, la que explica las acciones de Seta es Hera, asumiendo para sí el rol de protectora tal como lo hacía Hera en la mitología griega.

Seta se relaciona con dos tipos de imágenes materiales, las fotografías y el video. Con las fotografías, ella es puesta por Egoyan como la antítesis de los clientes de Noah. Al recibir las imágenes que su hermano envía, ella las quema instantáneamente, “las quema porque no le gusta guardar cosas”, explica Hera. Hay un doble gesto en el uso de la fotografía por parte del hermano: recordar el origen y solicitar ser recordado. Sin embargo, Hera hace lo contrario, al destruir piensa que hace frente a la añoranza, que al destruir lo que presentifica su origen, podrá olvidarlo. De este modo, Seta niega exactamente aquellos aspectos del proceso máspreciado y fetichizado por la pareja masculina: “la forma en que la fotografía puede ‘arreglar’ a las personas y a las cosas para que puedan ser mantenidos, administrados y controlados es justo lo que Seta evita a través de su propia imposición de temporalidad y contingencia hacia las fotografías” (Beard, 2007a: 66). En esa acción cuasi iconoclasta, William Beard observa una acción benjamínea: al destruirlas, Seta otorga un aura a las fotografías (Fig. 8): en esa acción aurática, en la destrucción de esos registros visuales, en la distancia que emerge, ella hace más real a su hermano. Seta rechaza toda posible ilusión que la imagen pueda permitir, en la destrucción de las fotografías afirma la primacía de la experiencia vivida por sobre su representación, manifestando la singularidad y la irreproductibilidad de la historia personal, historia que no puede ser ni “capturada” ni “arreglada” por las imágenes.

Por otro lado resulta sugerente reparar en el modo en que se relacionan las hermanas, en la misma intervención de las imágenes en dicha relación éstas también cambian de sentido. En el propio desarrollo narrativo comprendemos que la grabación de la pantalla que Hera efectúa no posee un uso erótico. Egoyan apuesta a que pensemos que este personaje registra las películas pornográficas como una variable de sus placeres sexuales; sin embargo, al llegar a su casa y al explicitar ella misma sus motivos-porque las imágenes se vuelven a contextualizar cobrando un fuerte peso simbólico. A Seta no le interesa el contenido pornográfico de las imágenes, y Hera tampoco las registra para darle una fuente de estimulación sexual a su hermana. Hera le prepara el video a su hermana para que ésta pueda ver su trabajo, comprender cuál es su tarea, y cuáles han sido sus decisiones. De este modo, la pornografía adquiere un contenido “racional” antes que sexual; Seta ve aquello que la imagen-portador no posee: su presentación simbólica. Los videos que Seta observa permiten un lazo empático entre las hermanas, la imaginación de Seta interviene permitiéndole pensar las decisiones que ella efectuó: en su imaginación, Seta reconstruye la tarea de Hera: “es muy extraño y difícil de explicar”, afirma Hera, “cuando llevo las cintas le muestro mis decisiones, ella se siente orgullosa”. Netamente detrás de este trabajo empático se oculta la tesis de reciprocidad de perspectivas: al entregarle las imágenes a Seta, Hera presupone que su hermana, un Otro como ella, interpretará tanto las imágenes como los cortes por ella efectuados tal como Hera lo hizo: no sólo se genera una comunicación entre ellas sino también comprensión. Hera afirma que su hermana “no fue a la escuela, es mayor y se tenía que quedar en casa, así que le contaba lo que aprendía en la escuela y así aprendimos juntas”. En el acto de observar e interpretar las imágenes, éstas se transforman en un vehículo, un medio, particular: las hermanas alcanzan a conformar un Nosotros activo con reciprocidad mutua. En la relación visual entre ellas impera la imaginación a partir de los postulados de Robert Vischer –vistos en el capítulo II–, Seta libera su estructura de imaginación con el fin alcanzar un vínculo empático con su hermana; en este caso, no establece una relación específicamente a través de lo que ve sino por el contenido simbólico que de ellas toma. Esas imágenes permiten efectuar una presentación simbólica: por medio de esta operación las imágenes se acoplan con ideas que sólo las hermanas pueden comprender.

A diferencia de sus films anteriores, el protagonista ya no es un joven en conflicto familiar sino un adulto con una familia constituida. Si la familia resultaba un artificio en los títulos previos, en *The Adjuster* se acentúa esa idea comprendiendo, a su vez, al hogar como artificio; esa es, justamente, otra de las preguntas que recorre todo el film: ¿qué es un hogar? El motivo recurrente de la obra es la destrucción de los hogares, de hecho no sólo a los

clientes de Noah se les incendian sus propiedades sino que a él también, como clímax de la película casera de Bubba y Mimi, se le incendiará la propia. Incluso hacia el final sabremos que Noah y Hera se conocieron cuando a ella se le incendió su casa.

Si todos los personajes se encuentran atravesados por la pérdida del hogar, la reconstrucción del mismo es quizá la tarea más dificultosa. Una pérdida de este tipo, que no sólo resulta una pérdida material, lleva a la “suspensión de la existencia”, los personajes quedan como en un limbo, representado por el motel en el cual Noah hospeda a sus clientes. Allí conviven no sólo los nuevos clientes sino también los viejos que se encuentran esperando a que se resuelva, en algún momento, su situación. De este modo, parecería que Noah no sólo guarda las fotografías de sus clientes, sino que acopia a los clientes mismos; el motel sería la “caja” donde los guarda; el motel, y aquí es donde cobra impulso el nombre elegido para dicho personaje, se asemejaría al arca de Noé (Noah). Para sus clientes, el motel se termina transformando en el nuevo hogar, algunos ya se han apropiado de la habitación adaptándola a su cotidianeidad, como el vendedor de artículos de iluminación. (Fig. 9). Por medio de la presentación simbólica, la habitación se reconfigura reproduciendo la imagen de hogar que cada personaje posee: lo que desean poseer, la idea de hogar, es adaptado en forma de imagen llegando a depender emocionalmente de ellas.



Fig. 8



Fig. 9

Lo recién mencionado quizá se torna más evidente al reparar en el hogar del propio Noah. Su casa parece un hogar cálido, pulcro, precioso; en pocas palabras, el hogar perfecto. En el transcurrir del film comprendemos que esa casa resulta ser una fachada o, en todo caso, al observarla desde otra perspectiva, podemos reparar en la idea de hogar imaginado. No porque no posea materialidad, en ese sentido la casa resulta ser bien firme, pero lo sugerente es pensar cómo se constituyó como hogar, como hogar imaginario.

Desde el exterior, la casa de Noah y su familia posee un aire de cierta magnificencia, al ampliar la visión contextualizamos la casa (Fig. 10): un terreno baldío, yermo, con carteles que anuncian construcciones de casas pero sin embargo sólo hay tres construidas. El barrio ha quedado a medio hacer, sin alcanzar lo que las publicidades prometían (Figs. 11 y 12): felicidad. La única casa habitada, dejó de serla para convertirse sólo en la idea o la imagen de un hogar. Se debe reparar en las publicidades y el nombres de estas urbanizaciones: *The Baron*, *The Windsor*, *The Marquis*, *The Nottingham*, aires de nobleza en los nombres que se complementan con carteles de familias felices, con dibujos gigantes donde se idealizan familias blancas felices. Noah ha proyectado esa idealización y ha montado sobre ella toda su vida; pero Egoyan sabe que al detenerse en cualquier tipo de imágenes emergen otras consideraciones.



Fig. 10



Fig. 11

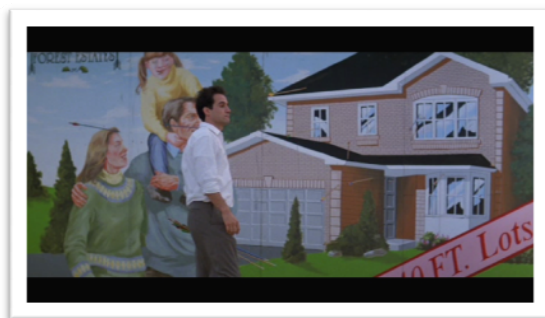


Fig. 12

Si Noah construyó su vida y su idea de hogar a partir de dicha idealización, imaginando así un determinado hogar, y si ha depositado en dicha idea un peso simbólico, todo esto se resquebraja con la mirada del extranjero, aquel que no comparte los esquemas interpretativos del grupo al que ingresa. De este modo, resulta sugerente la visita de Bubba a la casa de Noah; en su recorrido, los dueños le explican que como las otras casas no la vendieron, dejaron de construir en la zona, la casa en la que viven ni siquiera resulta ser una

casa terminada sino que es una casa-modelo, la casa de muestra para los futuros compradores. Cuando Bubba repara en la biblioteca, intenta sacar de allí un libro pero resulta que toda la fila es de plástico, es un frente hecho como adorno, como modelo de lo que alguna vez será, pero no libros de verdad (Fig. 13); rápidamente Noah acomoda dicho lugar y el espectador pasa a comprender la endeble constitución del hogar. Esto no significa que el hogar de Noah sea una mentira o falsedad; Noah, tal como lo hace en su trabajo, ha absorbido el sentido mimético de las imágenes, sólo las comprende como reflejo de lo real. Por lo tanto, las imágenes de la publicidad (las casas incluidas) las toma como reales y no como portadoras, ya que el sentido que deposita sobre su hogar son las que se desprenden de ellas. Pero por otro lado, la idea de *hogar* que Noah posee se acopla, materialmente y en presentación simbólica, con la casa.



Fig. 13



Fig. 14

El final, impenetrable e inescrutable como toda la película posee un rasgo característico que ya hemos visto en otros finales. Al incendiarse su casa, a causa de Bubba, Noah se para frente a ella, observándola consumirse por el fuego (Fig.14), alza su mano, y dicha percepción actualiza una percepción pasada, rememorando el momento en que conoció a Hera, Seta y a Simon (el hijo de ésta), durante el incendio de la casa de éstas. En sus acciones, en esta pérdida de Noah, Egoyan sugiere sutilmente la importancia de las relaciones cara a cara o de la experiencia directa, vivenciada. Noah, por primera vez a lo largo de toda la película, es movilizado, su rostro se torna más expresivo; ante esta experiencia no mediada por ningún objeto, no sólo su memoria se activa, sino que quizá pueda comenzar a comprender a sus clientes.

7.4 Fotografías en Calendar

Si en *The Adjuster* las fotografías tenían cierta preponderancia en la trama, en el siguiente largometraje de Egoyan éstas resultan ser el motivo del relato. Luego de una

participación en un film colectivo –*Montréal vu par...*, 1992– y un telefilme –*Gross Misconduct*, 1993–, su siguiente largometraje resulta ser una de sus obras más personales. Descrita por el propio Egoyan como una “excursión, un proyecto paralelo”, *Calendar* es producto del premio obtenido en 1991 por *The Adjuster* en el Festival de Moscú; parte del premio fue un millón de rublos para filmar en la Unión Soviética. A partir de dicha financiación, Egoyan ideó un proyecto para poder filmar en Armenia, que en aquel momento era parte de la Unión. El desmantelamiento soviético no sólo trajo consigo cambios geopolíticos sino también económicos, el rublo comenzó a devaluarse rápidamente y aquel premio comenzó a disolverse. Con apoyo financiero de la cadena alemana ZDF, el canal Arte, y el Ministerio de Cultura armenio, Egoyan logró completar un presupuesto de 100.000 dólares para filmar en dos semanas, combinando video de 8mm y fílmico de 16mm, en Armenia como también en su propio departamento en Canadá. A causa del efímero presupuesto, que se retrotraía casi a sus inicios de su carrera, por la notable estética austera, y por ser protagonizado por el propio Egoyan junto a su esposa, Arsinée Khanjian (coprotagonista de casi toda su obra hecha hasta ese momento), *Calendar* fue pensada por sectores de la crítica como un documental (Comentario en DVD del propio Egoyan). Si Egoyan ocupó el rol protagónico fue antes por una cuestión aleatoria que por intencionalidad, al grabar en Armenia gran parte del material, su voz también quedó registrada haciendo muy costosa la postproducción sonora; es por eso que optó por encarar, finalmente, él mismo al personaje del fotógrafo.

Película pequeña, tanto en sus costos como en su duración, *Calendar* no deja de presentar sugerentes aspectos en torno a la fotografía y la imagen. En los largometrajes analizados hasta el momento, la identidad y la cultura armenia figuró “como un enigmático espacio en blanco” (Romney, 2003: 96) vagamente definido, como un Otro con el que los desarraigados protagonistas, como Peter o Van, intentan conectar o como forma musical extradiegética, como en *The Adjuster*¹²⁸. *Calendar* es el primer intento de llenar dicho espacio a partir de un relato enmarcado en un contexto armenio y planteando, a la vez, problemáticas culturales específicas.

Egoyan interpreta aquí a un fotógrafo canadiense, de descendencia armenia, que visita Armenia para cumplir con un encargo laboral: fotografiar una serie de iglesias para un calendario. En la tarea, es acompañado por su mujer, que sirve de traductora, y por un chofer. El fotógrafo, además de efectuar su tarea, registra el viaje en video, sintiendo que queda, a

¹²⁸ Para ver “lo armenio” en su cine puede también sumarse su cortometraje *Open House* (1982).

medida que su mujer y el chofer se atraen mutuamente, cada vez más excluido de todo. Finalmente, su mujer decide quedarse en Armenia, mientras que el fotógrafo vuelve a Canadá. Allí, en el período de un año, él intentará infructuosamente escribirle mientras contrata a una serie de mujeres extranjeras como acompañantes; paralelamente, en forma sucesiva, su (¿ex?) mujer tratará de contactarse con él telefónicamente dejándole mensajes en el contestador. En *Calendar*, como en sus películas previas, la trama no avanza en forma lineal-cronológica sino con los saltos temporales ya característicos del estilo egoyano; el Fotógrafo, desde un presente en Canadá, parece rememorar el viaje realizado el año anterior a Armenia.

En torno a *Calendar*, Egoyan trazó su propia relación con el arte armenio, al respecto declaró: “siento, o *proyecto*, un sentimiento de orgullo ante estos logros, deseo identificar mis propios instintos creativos con estos monumentos (...) ¿qué tiene esta nación que ver con el presente de Armenia? ¿Qué tiene que ver conmigo?” (Romney, 2003: 103). Esta cita resulta absolutamente sustanciosa ya que algunas de las preguntas primordiales que atraviesa el film reside en cómo extrañar lo que nunca se conoció, cómo relacionarse con una cultura propia y, al mismo tiempo, extranjera, cómo relacionarse con el legado de los predecesores; aquí también podemos preguntarnos en torno a cómo relacionarnos con una memoria cultural. Preguntas universales atravesadas por las personales ya que al arrojarlas también se interroga sobre las maneras de ser armenio y por la identidad nacional.

En primera instancia, *Calendar* parecería ser una observación en torno a la experiencia del turismo: un extranjero en un paisaje desconocido. Sin embargo, la paradoja que entraña la experiencia de estos personajes es que se adentran a una tierra conocida sin ser conocida: desconocida en cuanto experiencia directa, conocida en cuanto acervo de conocimiento. El Fotógrafo y la Traductora no están en un mero recreo turístico sino que se encuentran en la tierra de sus antepasados, tierra con la que han estado en contacto por experiencia indirecta, mediada a través de imágenes y relatos.

Si los personajes en la obra egoyana eran pensados como modelos, antes que caracterizarlos como personajes clásicos, en *Calendar* éstos encarnan la forma de tipos ideales. Ante Armenia, cada personaje adopta una posición: Nacionalismo, Diáspora y Asimilación. El Chofer-guía, la primera; la Traductora, la segunda; el Fotógrafo, la tercera. El Chofer es el único que vive en tierra armenia, los otros dos no; sin embargo, hay una diferencia sustancial: el idioma. Allí, éste no sólo marca una diferencia en cuanto a conocimiento sino también al modo de relacionarse, de conectarse emotivamente, con su pasado. Como ha señalado Weinrichter, el etnicismo de Egoyan, como el del Fotógrafo se

caracteriza de dos maneras: “*mediado* por su segunda cultura y *mediático* porque para él lo armenio es una imagen más que se debe evaluar” (Weinrichter, 2010: 28).

El Fotógrafo se encuentra en Armenia para realizar un trabajo: tomar fotografías de iglesias para un calendario. Por lo tanto, sus significatividades motivacionales orientan sus acciones hacia dicha tarea, no permitiendo desplazarse de su labor. Su proyecto de acción recae en tomar fotografías, no en explorar su identidad. Podríamos preguntarnos por qué se le encargó a este fotógrafo y no a otro dicha tarea, quizá porque quienes se lo solicitaron pensaron que por el sólo hecho de tener un pasado armenio automáticamente tendrá un “mejor ojo” para el cometido. El Fotógrafo va hacia allí para cumplir su tarea, y ante los paisajes y geografías éste no se conmueve. Pareciera que para él no habría nada “mágico” en la tierra de sus predecesores, no hay nada que lo conecte con el pasado, este personaje encarna así las construcciones de la vida cotidiana ya abordados por Egoyan: si en los films anteriores la familia se colocaba en el centro de atención, aquí lo hace en torno a la identidad, tensionando la identidad personal y la nacional, sugiriendo que ambas identidades no siempre conviven en forma armónica.

En la tierra de sus predecesores, el Fotógrafo se comporta como un extranjero detrás de la cámara. Es que la acción de tomar fotografías conlleva un doble tipo de experiencia, tal como lo sugirió Susan Sontag (2006: 24): al mismo tiempo en que se certifica la experiencia también se la rechaza, si bien la fotografía “se ha transformado en uno de los medios principales para experimentar algo, para dar una apariencia de participación”, en la misma operación que decidimos dejarla sentada, como fotógrafo nos excluimos de ella. Al igual que el padre que quiere “capturar” a su hijo jugando, excluyéndose de la actividad compartida para colocarse detrás de la cámara, el Fotógrafo, para capturar la “esencia” armenia, debe mantenerse al margen, fuera de cuadro.

Bajo esta idea resulta sugerente ver que en los tramos de películas que transcurren en Armenia, sólo vemos en pantalla a la Traductora y al Chofer, el Fotógrafo sólo es una voz detrás de las cámaras, su experiencia se encuentra siempre mediada por dichos aparatos. En cambio, en el presente, en el tramo en Canadá, él es el que está presente y ella como imagen: al “capturarla” en el video puede ahora recordarla. Para el Fotógrafo, estar detrás de la cámara lo llevó a *retrasar* su experiencia, pero ahora lo hace en forma diferenciada, con su atención modificada. Las imágenes no son parte de sus retenciones sino de sus rememoraciones, su experiencia ha quedado alejada en el tiempo y ahora las fotografías y el video le permiten conectarse con ese pasado en forma indirecta. Las imágenes de ella, como huella de lo

perdido, permiten conectarse emotivamente tanto con su mujer como con Armenia. Para quién las tomó, las fotografías son índice del momento de su toma, y aquí el Fotógrafo las usa “*fetichísticamente*”, como forma de recordar el objeto perdido. La imagen funciona así como fuente de consuelo.

Pero en las fotografías y en el video hay algo que siempre queda al margen, estos dispositivos no pueden abarcarlo todo, y no se trata sólo de selección de encuadre. En la misma operación en que *talla* la huella haciendo aparecer a las figuras en la imagen, hace desaparecer a otras: para hacer aparecer a su objeto, el fotógrafo debe desaparecer de la imagen. La fotografía nos permite recordar al objeto, nunca al fotógrafo.

¿Qué representa Armenia para cada personaje, en especial para el Fotógrafo y para la Traductora? ¿Qué idea, qué imagen, de Armenia se ve en la película?

Las primeras imágenes resultan sugerentes (Figs. 15, 16 y 17) de la Armenia al natural, rural, pasamos a una “Armenia en la pared”: la Iglesia como símbolo de lo espiritual, de una Armenia espiritual, pasa a ser una imagen de un calendario en la pared. Esta escena resulta muy significativa: detengámonos a observar el lugar donde está colocado el calendario, junto a un dispenser de agua y el teléfono, toda la espiritualidad que simboliza el objeto fotografiado se pierde ante el uso de la imagen como calendario. En la circulación de la imagen, el objeto queda desacralizado. Por otro lado, vemos también cuál es el lugar de Armenia para el Fotógrafo, un decorado en la pared; pero este decorado seguramente está allí no por tratarse de Armenia sino porque ese calendario es parte de su trabajo. Para el Fotógrafo, las fotografías que allí tomó cumplían una función ante todo laboral, no había en sus intenciones ni en sus motivaciones-porque un acercamiento a la cultura armenia. Sólo cuando vuelva a ver los videos allí registrados, cuando las imágenes le recuerden la ausencia de su mujer e intente escribirle una carta, podrá comenzar a establecer alguna conexión con Armenia.

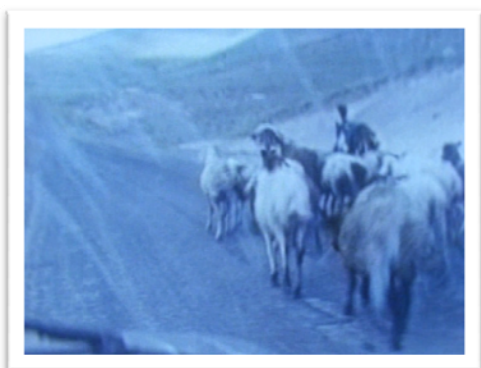


Fig. 15



Fig. 16



Fig. 17

También es válido preguntarnos qué idea tenía acerca de Armenia el Fotógrafo al ir a la tierra de sus ancestros, en qué forma los predecesores influían sobre él, orientando proyectos y acciones. Una misma memoria cultural, un mismo acervo social de conocimiento resulta sedimentarse en forma diferente en cada personaje, en ellos el pasado se sedimenta de manera desigual. Esos mismos predecesores que no rigen los proyectos del Fotógrafo, influyen sobre la Traductora haciéndole decidir quedarse allí. La existencia de una memoria cultural, por lo tanto, no garantiza las mismas acciones; el acervo social de conocimiento es apropiado por cada persona y transformado a partir de los intereses y significatividades presentes. La figura del Fotógrafo, pensado desde el punto de vista de la asimilación, permite ejemplificar cómo las significatividades impuestas pueden dejar de ser relevantes, siendo otro tipo de significatividades las que orientan los proyectos de acción.

La Armenia que se ve en el film, la que toman contacto los personajes es la “Armenia natural, rural y espiritual” (Naficy, 2001: 164), una Armenia idealizada. Alejados de los centros urbanos, donde quizá el Fotógrafo se hubiera sentido más conectado con su cultura, estos personajes no estarían buscando una conexión presente con lo armenio ni tampoco con

el pasado inmediato, sino con el “pasado pasado”, la Armenia que recorren se asemejaría a la búsqueda de una “esencia armenia” y de la tierra ancestral, como si la diáspora sólo se pudiera conectar con la cultura ancestral y no con la presente.

Ante esta Armenia, no es la memoria la que se activa. Como extranjeros en su tierra natal, la Traductora activa su imaginación creadora, ella puede formarse y acoplarse esa “idea de Armenia”, ella puede imaginarse en la comunidad; en cambio, el Fotógrafo no puede integrarse a esa “comunidad imaginada” (Anderson, 2006). Pero esto no se debe solamente a que su trabajo es puesto como prioridad, o que al estar detrás de la cámara se encuentra imposibilitado de experimentar su cultura, sus significatividades motivacionales se dirigen hacia otro horizonte, él se encuentra preocupado por el Chofer, por ejemplo, pida más plata, como parte de sus honorarios, ante cada explicación histórica sobre las iglesias, o que la batería de la videocámara se agote. Él se enfrenta ante un paisaje que debe fotografiar para su trabajo, no ante su historia personal, y el Chofer se da cuenta de ello, “si no hubiera tenido el proyecto del calendario nunca hubiera ido a Armenia”, le dice.

La relación de la Traductora con Armenia resulta ser lo opuesto. Ella también está en la tierra de sus padres debido al proyecto del calendario, pero su trabajo es otro. Ella está para traducir, con eso la ligazón con su pasado es diferente: ella conoce y habla el idioma de sus predecesores, ese conocimiento no sólo le permite conectarse con ellos sino que también manifiesta su interés ya que Armenia se encuentra en su sistema de significatividades. El idioma, entonces, es también un puente que la vincula con sus predecesores. Al estar del otro lado de la cámara, o, mejor dicho, ni siquiera frente a la cámara, ella puede empaparse con lo que la cámara no puede registrar: la historia. El Chofer narra las historias de las iglesias, de los lugares que recorren, y ella no necesita mediación, comprende el idioma. Su memoria e imaginación se encuentran ligadas emotivamente, el contacto, la experiencia directa, con la tierra patria la hizo cambiar: “los dos somos de allí pero estar allí me hizo ser otra persona”, le dice al Fotógrafo. Ella también le pregunta por “nuestra historia” y por “nuestros sueños” y si sus hijos vendrán a Armenia; ante estos interrogantes el Fotógrafo no tiene respuestas.

Esta relación con la experiencia, tema recurrente en el mundo egoyano, se coloca de relieve a lo largo de todo el film. El Chofer le dice al Fotógrafo que explicar los lugares es menos importante que experimentar su energía. Sin embargo, el conocimiento histórico sobre Armenia pareciera no tener importancia para él, será recién al año siguiente, cuando esté en su casa, en Canadá, mirando los videos allí registrados que pueda experimentar Armenia: “él sólo puede experimentar Armenia en tiempo pasado” afirma Romney (2003: 104), sin embargo

debemos reparar que es una experiencia indirecta doblemente mediada: tanto por su materialidad, es decir, por el video, como a su motivación, la pérdida de su mujer le permite conectar con el pasado perdido y a través de ella con su Armenia. Las imágenes registradas allí se convierten en un “documento histórico”, como el archivo familiar en *Family Viewing*, y es en su exploración que el personaje puede establecer el contacto con el pasado; me remito nuevamente a Romney, quien señaló que el Fotógrafo sólo, al observar su pasado en la comodidad de su hogar, experimenta Armenia como una “mercancía pre-empaquetada (*pre-packaged commodity*)”.

Con todo, la Traductora no se conecta instantáneamente con su tierra natal. A partir de la “idea de Armenia” que ella posee, se acerca a ésta creativamente: hay en ella una reinención creadora, se conecta con su tierra natal en una forma animada y “táctil”, no sólo por interesarse por las historias de las iglesias sino por acercarse a los lugareños, hablando, cantando y bailando con ellos (Figs. 18 y 19). La idea de Armenia, que se ajusta a sus expectativas, se materializa por la vía de una experiencia directa. Esta afinidad inmediata, espontánea, abierta y receptiva de la Traductora, choca con el carácter represivo y cerebral del Fotógrafo, quien se horroriza ante la idea de interactuar y tocar a los lugareños.



Fig. 18



Fig. 19

Esta diferencia, acentuada por la necesidad dramática del film, presenta una sugerente posición. Si ambos personajes poseen un acervo social de conocimiento compartido, si poseen, para emplear el término, una memoria cultural similar, ¿por qué no pueden canalizar “la idea de Armenia” de igual forma? Ambos se encuentran en el mismo lugar, compartiendo un Aquí y Ahora, ambos pueden interactuar en el espacio del otro, establecer una relación cara a cara. Sin embargo, ¿qué es lo que sucede? Compartir un mismo origen, una cultura similar, parecería no ser garantía de una relación Nosotros concreta. A pesar que ambos

comparten las coordenadas espacio temporales, el Fotógrafo parecería no orientarse hacia la Traductora, por lo tanto esta reciprocidad que exige la orientación Nosotros hace que la relación no se alcance. Antes de formar un Nosotros, el Fotógrafo parecería efectuar, en términos de Schutz, una orientación Tú: la Traductora se convierte en un sujeto a observar pero no con el cual interactuar. Por más que compartan un pasado en común, al no poder orientarse hacia un Nosotros no poseen proyectos ni acciones para el futuro.

Hacia el final del film, luego de las fallidas cenas con mujeres-acompañantes, extranjeras como lo fuera su ex mujer, comprenderá en retrospectiva lo que ha perdido, obligándose a escribirle, meditando en torno a ello. Ya es diciembre, ella vuelve a llamarlo para contarle, mejor dicho para dejarle un mensaje en el contestador, que quitará el calendario de la pared. Le dice también que recuerda lo que pasó en cada lugar, pero que el recuerdo más grande no está en las iglesias sino cuando pasaron ante un gran rebaño de ovejas, mientras él registraba las imágenes el Chofer le tocaba la mano por primera vez. Finalmente, ella le anuncia que va a quitar el calendario de la pared, éste pareciera cortar, simbólicamente, el último lazo visible con su esposo.

En forma simple, austera y sencilla, *Calendar* se posiciona como una meditación en torno al acto fotográfico, advirtiéndonos que cuando una imagen es fabricada, algo sucede “del otro lado”. Cada imagen, cada fotografía, posee una historia, pero no siempre es evidente en la fotografía. El lugar es magnífico, pero la historia es realmente triste, le dice el chofer al fotógrafo al ver la primera iglesia. Toda la película es eso. Las historias tristes no están en las imágenes sino “detrás”.

7.5 La pragmática de la huella

En las dos películas analizadas los personajes se relacionan en forma asimétrica con las fotografías; mientras Noah las observa, el Fotógrafo las toma. Sin embargo los dos personajes se enfrentan ante una misma problemática: lo ausente. Ni Noah puede captar lo que las fotografías no muestran, ni el Fotógrafo puede registrar la historia de las iglesias, de su cultura ni de su propia separación. Las dos películas nos señalan también los límites de la fotografía en cuanto registro del mundo histórico: en su técnica por reproducir lo real ausenta el sentido. Esa es quizá la precariedad de la huella lumínica, sólo puede dar cuenta de aquello que se posa delante de la cámara; en esa dirección, la fotografía se erige como testigo del instante. Ahora bien, si ya establecimos la noción de uso y función, ¿qué sucede en torno al sentido? ¿Por qué para cada personaje la *misma* imagen posee *otro* sentido? Siendo un

dispositivo precario, ¿cómo se encuentra relacionada con los recuerdos? Los interrogantes planteados a partir de los dos films permiten caracterizar la relación con la imagen en general, y la fotografía en particular, a partir de dos instancias complementarias. Primero, a partir de la lectura de la noción de índice de Charles Peirce ofrecida por Phillippe Dubois se logrará separar la huella del sentido, con esta perspectiva no me propongo adentrarme a un análisis semiótico sino pragmático; con ello se verá el lugar del conocimiento en las relaciones visuales. Luego, a partir de la fenomenología-pragmática de Alfred Schutz, veremos cómo se conforma el sentido en las relaciones signantes.

El núcleo de la fotografía es la huella y, por extensión, la imagen fotográfica aparece como una huella luminosa: el aparato fotográfico posibilitó la fijación sobre un soporte bidimensional –un vidrio, un papel– sensibilizado por cristales de halogenuro de plata una variación de luz emitida o reflejada por fuentes situadas en un espacio de tres dimensiones¹²⁹. Esta es la definición mínima de la fotografía, definición que se sostiene desde una perspectiva técnica; sin embargo, si queremos adentrarnos a una indagación más profunda, que permita discutir las posibilidades de significación debemos encarar a la fotografía desde otro ángulo.

Comprender a la fotografía como huella permite caracterizarla desde su lugar como signo. De este modo, con Peirce, se entiende a la fotografía como índice (*index*), un tipo de signo que posee conexión con lo real por contigüidad física; de hecho, el propio filósofo norteamericano pensó a la fotografía bajo este tipo. La fotografía, entonces, pertenecería al orden de la huella, del rastro, de la marca, y dado que mi intención es vislumbrar su pragmática, discutiré algunos de los postulados pensados por Dubois a partir de Peirce.

En la tríada de signos, el índice se coloca en forma opuesta al icono y al símbolo. No hay una sola definición en torno al índice sino múltiples; por la característica fragmentaria de la obra de Peirce, encontraremos varias exposiciones. Así, en varios pasajes Peirce define al índice como “signo que significa su objeto solamente en virtud del hecho de que está *realmente en conexión* con él” (Dubois, 1986: 58). El icono, en cambio, es un signo que remite al objeto que denota simplemente en virtud de las características que posee, ya sea que este objeto exista realmente o no. Para el icono lo importante es la *semejanza* con el objeto; para el índice, el objeto debe existir realmente. De este modo, resulta coherente hablar de iconos indiciales o índices icónicos. Bajo esta lógica, la fotografía es a la vez icono e índice. Aquí encontramos el primer nudo, la primera “confusión”, de la fotografía: a partir de

¹²⁹ En la actualidad, la sensibilización química ha sido reemplazada por otros procedimientos técnicos digitales. Sin embargo, a pesar de ello, la fotografía digital continúa sensibilizado, o codificando, luz.

comprender al acto fotográfico como reproducción de una *semejanza*, parecería que la imagen resultante no necesitaría mayor explicitación.

Pero el índice también se diferencia del símbolo, que se encuentra regido por la convención y por lo general. Un símbolo es un signo que remite al objeto que denota en “virtud de una ley, de ordinario de una asociación de ideas generales, que determina la interpretación del símbolo por referencia a este objeto. Es pues en sí mismo un tipo general o una ley” (Dubois, 1986: 59). La particularidad de la fotografía es que también puede ser símbolo; sin embargo, existe una diferencia sustancial: el símbolo no está ligado a la existencia real del objeto al que se refiere. En ese sentido, el icono y el símbolo deben ser considerados como signos mentales y generales, mientras que el índice siempre será físico y particular. Esta triple característica sémica moviliza a la fotografía en todo momento, en el pasaje de un contexto a otro, o de mano en mano; las fotografías de las iglesias en *Calendar* pueden ser vistas como símbolo de una cultura, o como reproducción mimética de lo real. Pese a todo, tanto las fotografías de dicho film como las de los clientes de Noah son huellas de un objeto, y como tales dan cuenta de la existencia de los objetos.

Ya en 1895 Peirce advertía la conexión física entre objeto y fotografía, pero también señalaba una característica analítica que en el fragor posmoderno algunos pensadores han pasado por alto. A pesar de la crítica en torno a la pérdida de la referencialidad, es decir del índice, merece recordar que Peirce señalaba que para comprender al signo indicial se debía tener en consideración el modo de producción del signo; con ello Peirce da cuenta de que no se puede definir el signo fotográfico fuera de sus “circunstancias”: no se puede pensar la fotografía fuera de su inscripción referencial y de su eficacia pragmática. Pero hay otra entrada sumamente interesante para las discusiones presentadas en la tesis, en otro pasaje, pasaje por lo demás no citado por Dubois ni por la gran mayoría de los estudiosos de la fotografía, donde Peirce presenta al índice, como: “un signo, o representación, que refiere a su objeto no tanto por su similaridad o analogía, ni tampoco por su asociación con caracteres generales que el objeto posee, sino porque *en su dinámica* requiere, por un lado, *una conexión* con el objeto y por el otro, *los sentidos o memoria de la persona* a la cual le sirve como signo. (Peirce, 1955: 107. Subrayados míos).

Esta definición resulta cardinal y posee varios elementos analíticos. Ante todo, la especificidad del índice como signo; luego, la comprensión del índice como dinámico. Pero lo sugerente es su doble caracterización, la conexión física y la *utilidad* para su usuario, y es aquí donde emerge su pragmática. El índice es tal porque su usuario le otorga dicho estatus, es

huella porque *sé que es* huella, porque conozco (o puedo llegar a conocer) a quién la dejó; y en ese sentido, el referente es también dado por el usuario del signo: el espectador de la fotografía. En pocas palabras, para comprender a la huella como tal, debemos saber de quién es la huella; por lo tanto, y como veremos a continuación, antes que una “imagen de memoria” o de una “fotografía de memoria”, es la memoria la que posibilita el sentido de la fotografía y no a la inversa: el índice, necesita de una conexión emotiva, particular y personal, sosteniéndose en la imaginación y la memoria para completarse como índice.

Como señala Dubois (1986: 62), los textos canónicos sobre la fotografía (los de Benjamin, Bazin, Barthes, Bonitzer, Roche, Krauss, entre otros) insisten sobre la “génesis” del dispositivo en detrimento del “resultado”. Si se quiere comprender en qué consiste la originalidad de la imagen fotográfica, obligatoriamente hay que ver el proceso más que el producto, no sólo tomando en cuenta las modalidades técnicas sino también “el conjunto de datos que definen, en todos los niveles, la relación de ésta con su situación referencial”, tanto en el momento de su producción (el registro/la toma) como en el de la recepción (relación con el espectador). De este modo, el autor belga sostiene que la fotografía es “la necesidad absoluta del punto de vista pragmático”.

A partir de la indicialidad de la fotografía se pueden establecer seis corolarios, tres “positivos” y tres “negativos”. Con estos corolarios se llegan a los límites y posibilidades de la fotografía como también al corazón de su propia pragmática y la problemática del sentido. La singularidad, el primero “positivo”, considera que el índice se define como la huella física de un objeto real que ha estado ahí en un momento determinado; por lo tanto, esa marca, en un principio, es única. La fotografía remite a un solo referente, el mismo que lo ha causado: la huella es singular¹³⁰.

Del primero se desprende el segundo corolario, el de atestiguamiento. Si la fotografía es la huella de un referente único, esta no puede sino remitir a la existencia del objeto del cual procede. Así, la fotografía *necesariamente testimonia*, ella atestigua la existencia de lo que da a ver. Pero el testimonio *no implica* que ella signifique. El atestiguamiento se encuentra en profunda relación con el noema de la fotografía pronunciado por Roland Barthes (1992): “eso ha sido”. De aquí surgen los diversos usos de la imagen fotográfica, que puede ser usada como elemento de convicción o persuasión, como foto de identidad, etc. Bajo este corolario

¹³⁰ No debemos confundir el registro con la copia. Lo que la cámara captura es una huella única, aún con la fotografía digital, que ha desplazado el lugar de la huella “original” o primaria, eso que captura es singular.

comprendemos que la fotografía se encuentra “legalizada” (Dubois, 1986: 67) por un marco tanto de producción como de interpretación.

El tercer corolario se refiere al principio designación. Fue el propio Peirce quien subrayó la relación de este principio con el anterior: “el índice no afirma nada: sólo dice *Allí*. Se apodera por decirlo así de nuestros ojos y los obliga a mirar un objeto particular. *Esto es todo*” (Peirce en Dubois, 1986: 69. Subrayado mío). La fotografía no sólo atestigua sino que también designa, ella *señala* como si señaláramos con el dedo. Alcanzamos así la pragmática propia de la fotografía, que de ella depende también su semántica: con los corolarios de designación y atestiguamiento se distingue la diferencia entre *significar* y *designar*. Por lo tanto, en la adquisición de sentido la imagen, para alcanzar su estatus de índice, necesita implicar plenamente al sujeto mismo en la experiencia.

Desde estos tres corolarios pueden desarrollarse la gran cantidad de usos y valores de la fotografía, y atribuirle a ella una *fuerza* particular. Valores y usos personales, íntimos, sentimentales, amorosos, nostálgicos, mortíferos, etc. usos que la convierten en un verdadero *objeto de fe*, oscilando entre la reliquia y el fetiche. Lo vimos, por ejemplo, en el capítulo sobre *Next of Kin* con el álbum familiar como lugar de veneración y narrador de la historia familiar. Pero lo que le confiere semejante valor a estos álbumes no son ni los contenidos representados en sí mismos, ni las cualidades plásticas o estéticas de la composición, o el *realismo* de las imágenes, sino su dimensión pragmática, su peso irreductible de referencia, el hecho de que se trata de verdaderas huellas físicas de personajes singulares que han estado ahí y que mantienen relaciones particulares con los que miran las fotos.

Los corolarios “negativos” nos llevan hacia los límites de la fotografía como índice. El primero es casi una advertencia, Dubois (1986: 79) se refiere con él acerca del “peligro de una metafísica” o de una “epifanía de la Referencia”. Si la comprensión de la fotografía como índice permitía el *salto epistemológico* de la mimesis, con esto no se debe alcanzar el nuevo obstáculo epistemológico de la teoría de la fotografía, una clara advertencia también a los teóricos posmodernos. Al mismo tiempo que se configura la relación privilegiada que el signo fotográfico mantiene con su objeto también puede relativizar este dominio de lo “real”.

El primer corolario-límite se relaciona con la distinción sentido-existencia. La afirmación de existencia no debe ser tomada como explicación de sentido. La foto no explica, no interpreta, no comenta, es muda y desnuda: la fotografía es esencialmente enigmática. Si bien la fotografía implica en algún punto una fuerza, un poder, una “plenitud de real”, éste opera sólo en el orden de la existencia y en ningún caso en el orden del sentido: el “Eso ha

sido” no debe confundirse con “eso quiere decir”. Con este corolario podemos discutir la afirmación fenomenológica, a partir de Jean-Paul Sartre (1964), de la fotografía como forma de intención. “Al observar una fotografía de Pedro veo a Pedro”, afirmaba el francés. Sin embargo, intenciono a Pedro porque sé que es Pedro; si no, mi conciencia sólo intenciona a un hombre. En el caso de la fotografía, la intencionalidad fenomenológica, neutralización mediante, se encuentra atravesada por la pragmática y el conocimiento.

La segunda consideración-límite establece que la huella debe ser colocada “en su justo nivel”. Es decir, como *un* simple momento, la fotografía posee un antes y un después de ese momento de la inscripción. La fotografía, incluso aunque sea una serie fotográfica, siempre se encuentra “entre”.

El corolario anterior se encuentra imbricado con el tercero: la distancia. Con este límite, se propone liberar a la fotografía de “ese fantasma de una fusión con lo real” (Dubois, 1986: 84). La distancia se relaciona con el espacio y con el tiempo. En cuanto a la distancia en el espacio, la imagen es una separación de lo que ella representa, el distanciamiento es absolutamente constitutivo y se debe a su propia técnica. El ejemplo más simple para ilustrar esta característica lo apreciamos con el foco de la cámara. Hacemos foco, incluso las cámaras digitales actuales o las automáticas que poseen el foco automático, para ajustar la distancia espacial que existe entre quien toma la foto y el que posa. Incluso en un dispositivo indicial anterior a la fotografía como las siluetas, encontramos dicha distancia. El índice siempre posee una distancia espacial, más cercana, más lejana, estableciendo que, como signo, nunca sea la cosa. Por otro lado, tanto el contexto de observación como de reproducción de la fotografía es parte de la distancia espacial de ella. Contextos diferenciados pueden otorgarle a las mismas imágenes valores simbólicos y sentidos totalmente disímiles (Walker, 1997). Basta un “cambio de manos”, y la fotografía se re-contextualiza, adquiriendo sentidos diversos: lo hemos visto con Noah y sus clientes en *The Adjuster*.

Con la distancia en el tiempo nos acercamos a Schutz. La fotografía registra un Aquí y Ahora determinado que, al ser observado como foto, vemos como un Allí y Entonces. La distancia permite comprender que la fotografía no solo remite a una realidad exterior sino *anterior*.

En los corolarios de la fotografía alcanzamos su núcleo y sus límites, permitiendo apreciar la complejidad este supuesto espejo de lo real. Al arribar a la pragmática de la fotografía también lo hacemos a la relación de ésta con la memoria y la imaginación, no hay nada en ella que garantice los recuerdos o que la hagan funcionar, *a priori*, como activadora

de recuerdos. Hemos visto que la intervención de las creencias y las emociones ocupan un lugar sustancial en la semántica de la imagen. De este modo, “los misterios de la fotografía” no implican la caída en un relativismo o en una nada carente de sentido, sino todo lo contrario, es la propia pragmática la que le otorga su sentido. Entonces, ya alcanzado el núcleo, una vez puesto en cuestión la relación entre imagen y memoria, debemos volver a las capas superiores con el fin de comprender qué operaciones permiten el sentido tanto en la imagen en general como en la fotografía en particular.

Con la operación de neutralidad, estudiada en el capítulo III, queda aclarado lo que le permite a la fotografía, en el nivel de la conciencia, la semejanza y la mimesis. Ahora debemos dar un último paso en pos del sentido, comprendiendo las tensiones de su transmisión.

7.6 Símbolo y sociedad

Establecida, entonces, la pragmática de la imagen fotográfica, extensión que podría también efectuarse al video, es momento de reparar en las relaciones signantes y simbólicas a partir de las cuales el hombre experimenta las distintas realidades que trascienden su percepción inmediata del mundo. Para tal fin Alfred Schutz (2003a: 260-316) recupera la idea de *apresentación o apercepción analógica* de Husserl, permitiéndole ahondar en dicho problema. Concepto señalado en varias oportunidades a lo largo del presente capítulo, en lo que sigue distinguiremos la magnitud teórica que supone esta idea.

La *apresentación* supone el acoplamiento o apareamiento de un miembro *apresentante* –lo que se da en presentación o en la percepción inmediata– y un miembro *apresentado* –lo que es acoplado o apareado al término *apresentante*. Desde la perspectiva de Husserl, los objetos que se ponen en relación en las referencias *apresentacionales* pueden pertenecer a campos diferentes, pueden ser objetos físicos, objetos espirituales o inmateriales; pueden pertenecer al orden de la realidad del sentido común o al orden de la imaginación, el recuerdo o el sueño. La síntesis *apresentativa* puede darse también entre experiencias actuales y potenciales, entre la captación de hechos y de posibilidades. Asimismo, tanto los objetos *apresentantes* como los *apresentados* son objetos dentro de un campo donde se relacionan con otros objetos, eso significa que nunca son objetos aislados, y ambos pertenecen a un orden de un estilo particular. Desde la perspectiva de Schutz, podríamos decir que las relaciones

signantes y simbólicas se encuentran íntimamente determinadas¹³¹ por el acervo de conocimiento.

Brevemente señalaré que Schutz establece cuatro órdenes o sistemas de referencia a partir de los cuales las relaciones apresentationales pueden ser interpretadas: el *esquema aperceptual*, el *esquema apresentational*, el *esquema referencial* y el *esquema contextual o interpretativo*. El *esquema aperceptual* refiere al orden de objetos al que pertenece el objeto apercebido de manera inmediata en tanto es experimentado como un sí-mismo con independencia de toda referencia apresentational. Al orden de objetos al cual pertenece el objeto inmediatamente apercebido si es considerado ya no como un sí-mismo sino como un miembro de un par apresentational, es decir, con referencia a algo que no es él mismo, Schutz lo denomina *esquema apresentational*. El *esquema referencial* indica el orden de objetos al que pertenece el objeto apresentationado del par que es apercebido por analogía. Finalmente, el *esquema contextual o interpretativo* señala el orden al que pertenece la referencia apresentational particular misma, es decir, el tipo particular de apareamiento o contexto por el cual el miembro apresentationante está vinculado con el apresentationado, en pocas palabras: el orden de la relación entre el esquema apresentational y el referencial.

Las relaciones apresentationales se caracterizan además por la necesidad de un intérprete. De este modo se deben distinguir dos grandes tipos: las marcas e indicaciones, referencias apresentationales que pueden tener sentido únicamente para la persona que las produce; y el signo y el símbolo, referencias que necesariamente tienen un sentido socialmente compartido ya que son las que permiten la comunicación. Con lo expuesto al momento, resulta sugerente pensar a las imágenes materiales tanto como marcas e indicaciones como también como signos y símbolos. Con ello vuelve a quedar evidenciado el lugar de los usos de las imágenes antes que una ontología o relación única y precisa. Puedo tomar una fotografía de un paisaje como recordatorio de mis vacaciones; aquí la imagen cumple como marca, es decir, un recordatorio subjetivo, la forma más simple de la relación apresentational. Dada que se encuentra separada de todo contexto intersubjetivo sólo yo sabré tanto con qué se acopla como también su sentido ya que se encuentra en un contexto interpretativo que establecí. Las indicaciones quizá se encuentran próximas al índice, ya que se caracteriza por poseer un miembro indicador que “testimonia” al indicado, no solo lo señala sino que sugiere que el supuesto miembro existe, ha existido o existirá. La diferencia sustancial entre el esquema schutziano y el de Peirce reside en el acento intersubjetivo; para

¹³¹ Cuando Schutz se refiere a la “determinación” siempre lo hace en clave de “indeterminada determinación”, debiendo tener en cuenta la situación biográfica y las coordenadas espacio-temporales.

Schutz, las indicaciones siguen manteniéndose en el ámbito de la subjetividad, por lo tanto, esa misma fotografía del paisaje será una indicación en tanto haya sido tomada por mí. Las relaciones signantes y simbólicas se establecen intersubjetivamente, dentro de marcos de esquemas interpretativos que se establecen como socialmente aprobados y pertinentes¹³².

La riqueza teórica de las referencias presentacionales permiten comprender a la imagen como una de las formas de acceso a la trascendencia de los objetos del mundo que no están al alcance actual y a la trascendencia del Otro y su mundo, es decir, la trascendencia de los pensamientos y los proyectos de las personas con las que nos interrelacionamos en el mundo de la vida cotidiana. Asimismo, la presentación puede ser pensada como posible puente trascendental hacia los predecesores.

El acceso al pensamiento de otra persona, se efectúa, vía entendimiento, por la posibilidad de la comunicación. La comunicación entre los hombres en el mundo de la vida cotidiana presupone un conocimiento de sentido común socialmente compartido, que se encuentra conformado por distintas referencias presentacionales. Entre las presentaciones sígnicas, dado que su sentido es compartido e intersubjetivo, se destacan los signos lingüísticos. De este modo, el lenguaje adquiere un lugar fundamental ya que permite establecer un *ambiente comunicativo común*, esto es, permite experimentar el sentido de lo que pretende decir el Otro que expresa sus pensamientos. Pero, advierte Schutz, este ambiente comunicativo común –que no remite únicamente a las relaciones cara a cara sino que incluye relaciones no presenciales, incluso la posibilidad de comprender a los predecesores– presupone una serie de idealizaciones que constituyen la ya mencionada “tesis de reciprocidad de perspectivas”: la idealización de la intercambiabilidad de los puntos de vista y la idealización de la congruencia de los sistemas de significatividades.

Esta última idealización es cardinal no sólo para la comprensión del otro, sino también para la interpretación en forma conjunta de las imágenes. La idealización de la congruencia de los sistemas de significatividades presupone que los sistemas de significatividades privados que surgen de situaciones biográficas particulares son reemplazados por sistemas de significatividades socialmente aceptados a partir de los cuales los partícipes de la comunicación pueden interpretar los objetos o hechos comunes de una manera “empíricamente idéntica” (Schutz, 2003a: 283. Subrayado mío). Esta idealización junto al acervo social de conocimiento permite sostener a Schutz (2003a: 43) que la tesis general de

¹³² Al respecto, como ha señalado Mariela Acevedo (2011), los esquemas de interpretación pueden “ser objeto de luchas políticas por la significación”.

perspectivas conduce a la aprehensión de objetos y sus aspectos realmente “conocidos por mí y potencialmente conocidos por usted como conocimiento de todos”. Tal conocimiento es concebido como objetivo y anónimo, es decir, separado e independiente de “mi definición de la situación y la de mi semejante, de nuestras circunstancias biográficas exclusivas y de los propósitos reales y potenciales inmediatos que ellas involucran”.

Volcando lo dicho en la pragmática de la imagen, ¿cuáles son los prerequisites que se deben dar con el fin de que la imagen adquiera y mantenga un (o posibles) sentido (s)? Ampliando la pregunta, ¿cómo podría adquirir *fuerza* una imagen de algún predecesor en los contemporáneos? Las condiciones, en cierta forma, son similares tanto para el ámbito familiar como para un grupo social más amplio. La pertenencia a un determinado grupo presupone que sus miembros comparten los esquemas aperceptuales, apresentationales, referenciales y contextuales aceptados y aprobados como típicamente significativos para todos los miembros del grupo, dando lugar a un universo discursivo compartido entre ellos como también un acervo social de conocimiento que permite interpretaciones similares. Cuando se quiebra alguna de las precondiciones, lo aproblemático deviene en problemático. Con esto se abriría una posible explicación, por ejemplo, a la dificultad en la comunicación visual entre Noah y sus clientes; en tanto grupo, en tanto relación Nosotros, no comparten los diversos esquemas recién mencionados, impidiendo no sólo interpretaciones compartidas sino también la posibilidad de otorgar a las imágenes un sentido en común sino tan sólo atestiguamiento.

Por otro lado esto también nos advierte, ante las “imágenes de memoria” o a los diversos usos visuales en las discusiones en torno al pasado, que para que las imágenes nos conecten, o nos movilicen, debemos poseer marcos interpretativos y apresentationales, y un acervo de conocimiento en común, que nos permita comprenderlas con el mismo sentido. Las imágenes no vienen a aseverar nuestro conocimiento sino que nuestro conocimiento es el que elabora a las imágenes.

Por último, existe otro tipo de presentación, la simbólica. En una primera aproximación, el símbolo debe entenderse como una referencia apresentational en la cual el miembro apresentatione del par es un objeto, hecho o suceso de la realidad de nuestra vida cotidiana, mientras que el otro miembro apresentationado del par alude a una *idea* que trasciende nuestra experiencia de la vida cotidiana. El símbolo no sólo sería un tipo de trascendencia sino también conector hacia otros mundos o, para emplear los términos de Schutz, hacia ámbitos finitos de sentido.

En la vida cotidiana nos encontramos en un mundo que no es de nuestra propia creación. El mundo en que vivimos es un mundo social preorganizado que me sobrevivirá, afirma Schutz; en el tiempo, existe una cadena infinita de generaciones que se entrelazan. Las representaciones simbólicas son las que posibilitan que un objeto, suceso o hecho de la realidad de nuestra vida cotidiana sea acoplado a una idea que trasciende nuestra experiencia en la vida cotidiana. Al estar acoplada con los mundos de sentido finito, existen numerosos sistemas de símbolos, como el arte, la ciencia, la religión, la política o la filosofía. En ese sentido, la visión de símbolo de Schutz se encuentra más próxima a la antropología que a la semiótica, aunque para Peirce el símbolo también posee una fuerte impronta social. Si en la semiótica el símbolo se rige por la convención; en Schutz por la idea y por la trascendencia. El austríaco retoma una idea de Eric Voegelin para fundamentar su posición: “los símbolos expresan la experiencia de que el hombre es totalmente hombre en virtud de su participación en una totalidad que trasciende su existencia particular” (Schutz, 2003: 300).

Las marcas, indicaciones y símbolos pertenecen a la realidad eminente de la vida cotidiana, mientras que la referencia simbólica se caracteriza por el hecho de que trasciende el ámbito de sentido de la vida cotidiana ya que tan sólo el miembro representante pertenece a ella. Observando los ejemplos citados al principio del capítulo, las sensaciones que se desprenden ante el incendio de la casa en *The Adjuster*, o la vuelta a la patria por parte de la Traductora en *Calendar* pueden ser leídas como representaciones simbólicas. Interpretar en los cuadros, por ejemplo, la idea de la muerte, o la experiencia de la muerte, claramente son ideas que trascienden la vida cotidiana. De igual forma le sucede a Noah al contemplar la fotografía de sus clientes, las ideas que ellos acoplan a las imágenes no pueden ser comprendidas por el liquidador. Esto se debe a que la representación simbólica es esencialmente ambigua, y puede presentar cierta dificultad al traducir su significado a términos discursivos de denotaciones más o menos precisas. Es así que Schutz vuelve a subrayar el lugar de los esquemas interpretativos en las representaciones simbólicas.

Finalmente, dentro de este tipo de representaciones también encontramos las relaciones institucionalizadas como las colectividades, los nacionalismos, la familia, el Estado, etc. En ese sentido, este tipo de representación son resultados de construcciones del pensamiento, y es debido a este tipo de relaciones que encontramos algunos de los motivos que permiten que los

símbolos se vuelvan más discernibles: cuanto más se estabiliza e institucionaliza la relación social, mayor la posibilidad de comprender, interpretar, compartir y transmitir el símbolo¹³³.

7.7 A modo de cierre

Con lo expuesto a lo largo de este capítulo, se puede afirmar que dado que los símbolos son formas de superar y trascender el Aquí y Ahora, necesitan para su interpretación y transmisión mucho más que una operación de rememoración y de memoria. Aquí es donde se inserta la tarea creadora y combinatoria de la imaginación. Con las relaciones presentacionales percibimos que con el fin comprender al otro y trascender nuestra vida cotidiana, la conciencia debe integrar a la imaginación no sólo para actuar en el presente a partir de experiencias pasadas sino poder combinarlas y reelaborarlas. La imaginación permite recoger dichas experiencias y proyectarlas, tanto hacia el pasado como hacia el futuro permitiendo modificar el presente.

Con lo expuesto, hemos visto los diversos usos, alcances y límites de la fotografía, problematizando su relación tanto con el presente como con el pasado. Si bien la imagen no emana de sí su sentido, ésta, finalmente, se encuentra con una etiqueta lingüística que lo controla; como señaló Susan Sontag (2006: 35), las fotografías no pueden crear una posición moral, pero sí consolidarla. En ese sentido, cuando la imagen se conjuga con un acervo de conocimiento que permita su interpretación, la imagen activa las “estructuras de la imaginación” permitiendo la empatía necesaria para lograr cierta conexión con lo registrado visualmente. Ante las fotografías que los clientes le ofrecen a Noah, él las interpreta por rememoración pero vía reconocimiento, no por su sentido y, mucho menos por su símbolo. El perro muerto en el incendio es un perro, es decir, un animal doméstico de cuatro patas y no *ese* perro. Pese a todo, no debemos pensar que Noah no alcanza la operación de acoplamiento, las relaciones presentacionales son vitales y forman parte de nuestra vida cotidiana; lo que *The Adjuster* nos puede sugerir es que la presentación no se lleva adelante del mismo modo. Pero hay más, el hecho de compartir a la fotografía como prueba nos permite arribar a dos conclusiones: por un lado, la comprensión de la fotografía como huella del objeto puede ser pensado como una derivación de la presentación simbólica; por otro, reparamos que la imagen fotográfica adquiere un lugar múltiple en las relaciones signantes, si para la semiótica ésta puede pensarse en los tres tipos de signos establecidos por Peirce; con Schutz, entendemos que la fotografía puede ser marca, indicio, signo y símbolo. Este posicionamiento variable contribuye a la fragilidad de su sentido.

¹³³ Esto puede ser leído también desde la noción de “marcos sociales” de Maurice Halbwachs.

Citando a Bertold Brecht, quien decía que una fotografía de las fábricas Krupp prácticamente no revela nada acerca de esa organización, Sontag (2003: 42-43) afirma que sólo aquello que narra puede permitirnos comprender. La fotografía, sobre todo la familiar, se ha colocado como el lugar simbólico por excelencia; sin embargo al comprender los límites de la imagen podremos entender que, ante ella, el conocimiento posee un lugar superior, sin él, finalmente, la imagen no significaría, sólo designaría.

Por supuesto que el sentido no queda adherido a la imagen en forma única y para siempre. La pragmática de la imagen nos revela la propia variación del sentido en el uso, función y circulación de la imagen, por eso resulta sugerente pensar la imagen como un testigo mudo y no una reveladora de certezas y verdades. Por otro lado, con el propio planteo de Schutz, es la propia lógica de la sucesión de generaciones la que modifica la significación de las imágenes. El acervo social de conocimiento, se elabora y reelabora en la misma relación entre predecesores, contemporáneos y sucesores; si los esquemas de interpretación se modifican y actualizan, si las recetas para actuar y operar en el mundo se renuevan para dar respuestas y operar en el mundo de la vida, lo mismo sucede con las atribuciones de sentido hacia las imágenes. Como testigos mudos, como designadores, la utilización, circulación, uso, y reelaboración constante es la que “hace hablar” a la imagen y no a la inversa. Si la imagen puede cumplir funciones diversas se debe a que su sentido no se encuentra preestablecido de antemano; en su propio uso, en su pragmática, es donde emerge su función. La fotografía y la memoria recorren caminos similares, ambas necesitan de una búsqueda constante de coherencia debido al carácter pragmático de ambas; en la realidad “blanca” de la fotografía, la memoria puede encontrar en la fotografía tierra fértil para cosechar recuerdos.

Una conclusión provisoria que podemos alcanzar, a partir de la actitud de los personajes de Atom Egoyan, es que la imaginación creadora se completa cuando se tiene una experiencia vívida. A pesar de la profundidad y graduación de la experiencia indirecta en torno a nuestros predecesores, Egoyan nos señala que una experiencia vívida con ellos aún es posible, haciendo más cercano lo lejano. Si bien el pasado es pasado y debido a su condición no podremos experimentar con él, vemos que tanto la Traductora como Noah a partir de una experiencia directa, palpable, vivenciada, pueden conectar con el Otro. Incluso el Fotógrafo, incapaz de presentar la idea de Armenia en el mismo sentido que su esposa, cuando ésta lo abandone comenzará a ver las imágenes desde otra óptica. Es con esas experiencias, en ocasiones devastadoras en otras alegres, que logran aprehender el sentido y trascender su vida cotidiana. La imaginación creadora actuaría para completar la conexión vívida con el pasado.

Finalmente, una vez develado el misterio de la imagen, ¿podrán éstas seguir punzando? La respuesta no está en ellas, sino en su exterior. Mientras que su sentido nos siga punzando, ellas también lo harán. Las imágenes en general, y su significación en particular, poseen al espacio y al tiempo como sus “peores enemigos”. En la propia circulación y constante re-contextualización, las imágenes modifican su sentido –lo vemos cuando Noah recibe las fotos de sus clientes o en las que registra el Fotógrafo, que al transformarse en calendarios los objetos registrados no pueden dar cuenta de su historia–; pero también el tiempo actúa tanto en el deterioro de la imagen material como en el “olvido”¹³⁴ de su sentido. Comprendiendo a la imagen en “su justa medida”, con su precariedad significativa, alcanzamos a vislumbrar el lugar del conocimiento en nuestra vida cotidiana.

Las fotografías se erigen como soporte de experiencias, como portadoras de imágenes designan, y es en esa dirección que poseen una función y un uso diverso. Sin embargo, la transmisión de imágenes no asegura la perduración de su sentido en el tiempo; no obstante, es en la propia dinámica del mundo social que el sentido se reconfigura a partir de las propias y nuevas funciones y usos. Quizá sea en la búsqueda de experiencias vívidas, dejando de lado a las imágenes, tal como lo hacen los personajes de Egoyan, donde encontremos una conexión con los Otros y con nuestro pasado.

¹³⁴ Aquí pienso el olvido a partir de la caracterización que ya he hecho sobre la memoria.

CAPÍTULO VIII
KRAPP'S LAST TAPE
 METÁFORAS DE LA MEMORIA Y ARCHIVO

8.1 Introducción – ciclo Beckett

Un hombre de avanzada edad, decrepito, frágil, sórdido e impetuoso celebra su cumpleaños en su cuchitril. Como parte del festejo, y luego de haberse comido una banana, Krapp (su pronunciación suena a la palabra inglesa *crap*, mierda) se predispone a escuchar una vieja cinta que él mismo había grabado. Durante el término de una hora este personaje rebobina y adelanta una y otra vez el carrete de la cinta, en oportunidades buscando en el diccionario los significados de las palabras. El conflicto de Krapp reside en que siendo él, en su juventud, quien grabó dicha cinta, en la actualidad no se reconoce.

Si bien *Krapp's Last Tape* (“La última cinta de Krapp”) aparentemente podría parecer un proyecto paralelo resulta ser, en verdad, una piedra angular en el trabajo de Egoyan. A pesar de no haber trabajado con sus telefilms o con las películas hechas por encargo para diversas series –como por ejemplo *Sarabande* (1997) hecha para la serie *Yo Yo Ma Inspired by Bach*, para la cual diversos directores realizaron una película a partir de las *Suites para cello solo* del compositor alemán–, haré una excepción con esta película. Por más que *Krapp's Last Tape* (2000), a priori, no posea las características de su filmografía, armoniza con ella en forma “natural”. Aunque su duración apenas alcance los 60 minutos, sólo tenga un personaje, una línea argumental –de hecho trabaja a tiempo real–, no presente conflictos familiares ni tabúes sexuales, temáticamente esta película afirma las posiciones de Egoyan ya que cristaliza muchas de sus preocupaciones centrales; por otro lado, Beckett fue una de las grandes influencias en Egoyan, no sólo porque se inició en el arte a través del teatro llevando a escena obras de este autor sino que sus primeras dramaturgias tuvieron la influencia de la obra del irlandés. Asimismo, este trabajo le abrirá la puerta para dos instalaciones artísticas en galerías y museos¹³⁵; las tres obras, representan una investigación que Egoyan denominó *The graven image* (la imagen grabada pero que también puede ser traducido con la expresión “ídolo” o “dios pagano”). *Krapp's Last Tape* fue producida por la RTE, la televisión irlandesa, como parte de una serie de diecinueve versiones filmadas de la obra de Samuel Beckett, posteriormente toda la serie sería editada en DVD con el título de *Beckett on Film*. La obra original fue estrenada en Londres, en el Royal Court Theatre, el 28 de octubre de 1958 (Beckett, 2006: 301-311). Por otro lado, esta película además de ser la primera realizada

¹³⁵ Son las instalaciones *Steenbeckett* (en el que fuera el Museum of Mankind de Londres durante el 2002) y *Hors d'usage* (en el Musée d'art contemporain de Montreal también durante el 2002)

en el nuevo milenio, ya nos presenta a un realizador de fama internacional; para el año 2000 Egoyan ya ha sido consagrado a nivel internacional, premios mayores en Cannes y nominaciones al Oscar, con *Exotica* (1994) y *The Sweet Hereafter* (1997, “El dulce porvenir”).

No es mi propósito llevar adelante un análisis literario de la obra de Beckett, a pesar de la austera puesta en escena por parte de Egoyan de *Krapp’s last tape* esta película permite indagar sobre temas puntuales, problemáticas que serán presentadas y discutidas en el presente capítulo.

La idea de *almacenamiento* recorre tanto esta obra puntual de Beckett como, en su totalidad la de Egoyan. Dicha idea ha sido pensada como una de las funciones de la memoria, como lugar que almacena recuerdos. Krapp ha grabado la cinta con ese fin, y esto también lo podemos ver en otros personajes de Egoyan. Pero esta película no sólo permite discutir dicha idea, sino también la mecánica del almacenamiento; a Krapp lo vemos *grabando* sus recuerdos. Por lo tanto, resulta sugerente, antes de discutir la noción de almacenamiento revisar algunas *metáforas* de la memoria ¿Siempre se ha pensado a la memoria de este modo? Una rápida y pronta conclusión dirá que cada época posee metáforas propias, en parte producto de la propia tecnología de su momento. Al indagar las diferentes metáforas llegaré a la que rige en nuestros tiempos: la del archivo. Para tal fin tomaré, y discutiré, por sobre todo, algunas nociones de la obra de Aleida Assmann. Ella, junto a Jan Assmann, además de haber elaborado el concepto de memoria cultural, ha trabajado muchas de las problemáticas que recorreré en el presente capítulo. Sin embargo, a partir de algunas de las conjeturas provocadas por *Krapp’s last tape*, me permitiré discutir algunas de sus afirmaciones.

Ante todo volveré a la película de Egoyan, señalando así lo sugerente de este film. Luego presentaré algunas de las metáforas de la memoria, tropos, lugares o funciones con las que se ha comparado a la memoria. Aquí introduciré una crítica importante en torno a la función de archivo de la memoria, pensada en nuestra época a partir de medios mecánicos ya sea la cinta de audio (como en *Krapp’s last tape*), el video/cine/fotografía, o la computadora. Ello llevará a pensar algunas cuestiones en torno al archivo y cómo éste se relaciona con la sucesión de generaciones. Si bien la idea del archivo y del patrimonio posee una larguísima tradición histórica, mi indagación tendrá como fin pensar al archivo como imagen, cómo índice o huella, dando lugar, y encuentro, a lo presentado en el capítulo anterior en torno a la pragmática de la imagen. Por último, complementaré lo expuesto en las secciones previas con el trabajo de la imaginación.

8.2 *Krapp's Last tape*, almacenamiento según Atom Egoyan

La adaptación de la obra de Beckett supuso para Egoyan volver sobre una de sus obsesiones: la huella del pensamiento y la memoria tal como se consigna en el material físico, ya sea en papel, celuloide o cinta de audio. Como los describe Egoyan, estas huellas pertenecen casi a un pasado mítico y utópico. Libros, cintas, películas: todos estos medios no sólo se crean y se utilizan en un espacio físico, sino que también tienden a acumularse sin control, llenando dicho espacio de material de archivo, o simplemente con restos. El título escatológico, por parte de Beckett, hace referencia a eso, a las “excretas de la cultura” (Egoyan en Romney, 2003: 158). Las ficciones de Egoyan están llenas de este tipo de acumulaciones de: Stan con las cintas de video en *Family Viewing* (1987), el video-mausoleo en *Speaking Parts* (1989), o incluso la casa de Hilditch, el asesino serial de *Felicia's Journey* (1999), casa que es a la vez museo, tumba y videoteca.

Krapp's last tape fue la primera película de Egoyan en el nuevo siglo y milenio, y con ella trata una de las problemáticas cruciales, ofreciendo, antes que una solución, una paradoja. En la nueva época se considera urgente hacer sobrevivir a dichos materiales (libros, cintas, películas, imágenes, etc.) a partir de nuevas tecnologías que mientras que representan un acceso estable y fácil de grabación, al mismo tiempo son extremadamente frágiles y lo que es más, cada vez más amenazados por la obsolescencia tecnológica. En la actualidad se podría esgrimir una especie de ecuación o regla matemática que diría que a medida que surgen nuevos formatos, crece el miedo en torno al acceso a la información archivada. Lo que sucede, y esa es una de las afirmaciones de *Krapp's last tape* es que, en cierta forma, las nuevas tecnologías nos evidencian el carácter efímero de los documentos, más temprano más tarde el tiempo los devora. Sin embargo, la obra de Beckett no sólo pone el acento en la mediación tecnológica sino en un componente más: el sentido. El propio personaje, al revisar su archivo, al escucharse, no se reconoce, no sabe qué es lo que ha quedado registrado, a qué hace referencia su yo pasado. En pocas palabras, y en forma paradójica, mientras se conserva lo archivado y lo grabado, al mismo tiempo éste pierde su sentido.

Aquí se plantea una doble cuestión: el archivo y el problema de la recuperación no se trata solamente de la decadencia u olvido sino de la *distancia* con la intervención humana, con la experiencia, el toque directo, implicando así la pregunta en torno a si los sistemas mecánicos de guardado pueden llevar la inmediatez emocional y existencial a sus usuarios. Si bien la película, o el texto de Beckett, puede parecer prehistórico en plena era digital, esa

lucha de Krapp con las cintas evidencia la crisis de almacenamiento y memoria que ya preocupaba a Beckett en 1958.

Krapp es un hombre solitario que ha acumulado una biblioteca de registro oral de sus diarios. En su cumpleaños 69, el escucha una cinta que hizo treinta años atrás, escuchándola con una mixtura de burla y melancolía (los escucha desde un Aquí y Ahora determinado, viejo, solitario y decrepito). Ese hombre de 39 años se burlaba de su juventud, y ahora el tiempo ha pasado.

Como señaló Romney (2003: 160), esta obra presenta el clásico argumento del escritor confrontando su propio presente como lector, un escritor que lee sus diarios y su pasado lo posee. La diferencia aquí, reside en que los diarios se encuentran grabados en cintas de audio. De este modo, un anciano celebra su 69 cumpleaños revisando cajas llenas de viejas grabaciones en cinta, tratando de reconciliar su recuerdo de los hechos con las notas que tiene garabateadas en un viejo libro de cuentas (Fig.1). Escoge una grabación hecha hace treinta años atrás. En esa cinta se escucha a los 39 de edad, comentando, a su vez, una cinta que acaba de escuchar, grabada por él diez años antes. Con este pasaje Beckett expresa la paradoja central de la tecnología del archivo personal: la capacidad que tiene para realzar y trivializar simultáneamente la experiencia (Egoyan en Weinrichter, 2010: 118). Lo que le sucede a Krapp es que intenta recordar y no lo consigue, salvo cuando su yo más joven habla de cosas que aún *reconoce*, y *sufre*, como la “inalcanzable laxación”. “Me acuerdo especialmente de una belleza de pecho incomparable... que me amenazó con llamar a la policía cuando la abordé”, dice en la cinta el Krapp de 39, pero el Krapp de 69 mirando al aparato con un gesto de extrañamiento (Fig. 2) no recuerda el episodio.



Fig.1

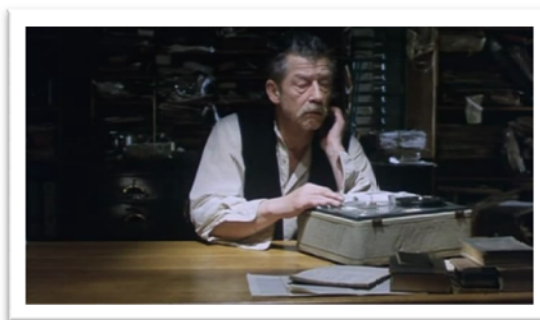


Fig. 2

La cinta posee dos funciones, grabar y reproducir, funciones que sugieren una metáfora de la memoria: recordar significaría grabar y recuperar en forma mecánica. Pero grabar no siempre es un proceso neutral, la reproducción de la voz grabada inevitablemente se encuentra modificada ya que ella acarrea el peso del presente. La cinta graba el Aquí y Ahora determinado de un hombre de 39 años. Las grabaciones de Krapp “presentan su presente”, pero escuchándolas 30 años después, él escucha la voz de un joven que apenas recuerda. El archivo lleva consigo el paso del tiempo, y, como sugiere Schutz, el mundo de la vida como las relaciones sociales, se caracterizan porque envejecemos juntos. Sin embargo, el caso de Krapp presenta una diferencia sustancial: ambos han envejecido, tanto el archivo como él, pero no en forma conjunta. Si bien hay un envejecimiento “real” de treinta años, la *durée* no se conmensura de igual forma, y es ésta última, justamente, la que corroe los recuerdos.

“He escuchado a ese estúpido por que el que me tomaba a mí mismo hace treinta años”, recapitula Krapp tras haberse escuchado rindiendo cuenta de las aspiraciones y metas de una juventud perdida, que no añoraba a los 39 y menos a los 69. La voz grabada rememora un momento en su vida de verdadero amor y ternura a bordo de un barco, Krapp escucha los detalles sexuales, mientras se acerca a la grabadora y la abraza como si fuera aquel cuerpo que una vez fue suyo... pero que tampoco recuerda ya (Fig. 3). En esta acción confluyen, o parecería que se fusiona, el objeto mediador con el recuerdo mediado, al abrazar al objeto, al poseerlo, Krapp cree que puede poseer también ese pasado. Sin embargo, este personaje pronto se da cuenta que el mediador, la reproducción mecánica de un pasado, no genera, necesariamente, un recuerdo del pasado. La memoria resulta algo más complejo. Así, es tanta la turbación de Krapp, quizá por darse cuenta que quizá alguna vez conoció el verdadero amor que al final desiste de grabar la nueva cinta de cumpleaños y vuelve a escuchar la de la noche de amor en el barco deseando poder imaginar aquel pasado que no recuerda. Esta imposibilidad de crear recuerdos posee explicación en las fases de la rememoración: si la protensión es partícipe necesaria de la memoria, Krapp no ve sus expectativas cumplidas; es más, al no reconocerse en el audio se genera una serie de imposibilidades que se retroalimenta, no puede cumplir sus anticipaciones porque no posee expectativas. La falta de reconocimiento interrumpe la fase de rememoración y viceversa.

En Egoyan, “los contenedores de experiencia”, como las cintas de audio, juegan un papel esencial. Como se vio en los capítulos anteriores, los personajes graban, reproducen, y borran imágenes y sonidos. Las mediaciones mecánicas se han integrado a la cotidianeidad de nuestras vidas registrando nuestras experiencias, deseando así dejar huellas de ellas. Con esto,

el propio Egoyan se ha preguntado qué vemos/escuchamos cuando vemos/escuchamos nuestras propias huellas, “¿examinaremos los videocassettes buscando trazas que digan algo más que aquello que aparentemente muestran?” (Egoyan en Weinrichter, 2010: 124).

Recordar es siempre crear, pero esa creación se encuentra en función de su uso en el presente, o, en todo caso, como lo hemos sostenido, el presente modela el pasado. En *Felicia's journey*, el asesino serial graba los asesinatos que comete, registrando el rostro de sus víctimas al momento de su muerte (Fig. 4), pero este archivo de imágenes, sólo es comprendido por aquel que las ha registrado. Hilditch, además de conservar a sus víctimas en video, lo ha hecho también con su madre muerta, con la cual sigue “conviviendo” en forma virtual a la vez que lo sigue atosigando desde su imaginación (Fig.5) Al suicidarse este personaje, ¿qué sucederá con las imágenes? ¿Qué sentido tendrán? Un recurso similar había experimentado Egoyan en *Exotica*. En ella, a lo largo del film, mientras se suceden las diferentes tramas, una serie de imágenes en video son puestas en pantalla en forma recurrente y autónoma (no sabemos quién las mira, parecería que fuera sólo para el espectador) (Fig. 6). Al observarlas el espectador no comprende qué ve, reconoce a una niña de color; sin embargo, a medida que las tramas avanzan (en forma no cronológica) el sentido emerge, la niña es la hija asesinada de uno de los protagonistas, y comprendemos que esas imágenes fueron registradas, mucho tiempo atrás, por el propio Francis. La imagen archivada, carente de un sentido a priori, lo adquirirá en la medida en que la narración se la contextualiza al espectador, se la explica y se la coloca en una cadena de experiencia (el video fue registrado por Francis, su padre).

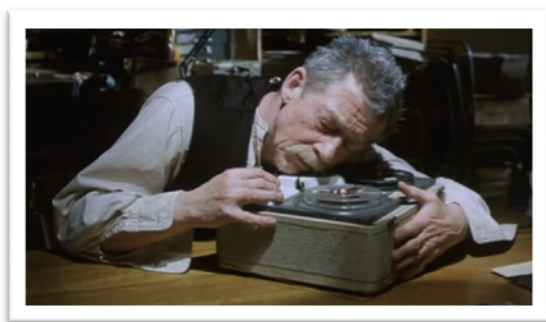


Fig. 3

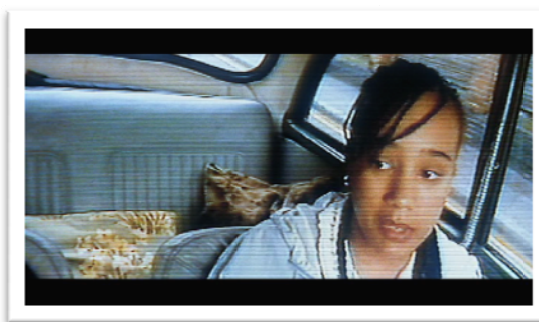


Fig. 4



Fig. 5

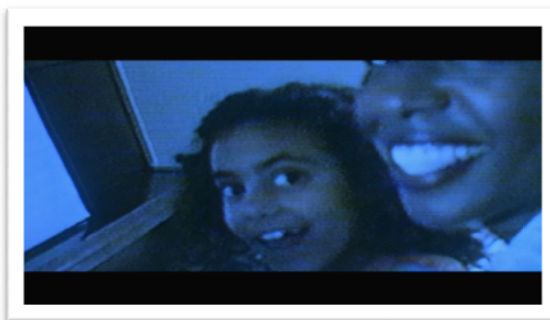


Fig. 6

No es casualidad, entonces, que Antonio Weinrichter (2010: 125) encuentre similitudes entre la obra de Atom Egoyan y la de Chris Marker¹³⁶, sobre todo con *Sans Soleil* (1982), en la cual a la pregunta en torno a “cómo hacía la gente para recordar sin tener imágenes” –imágenes grababas en un soporte habría que agregar– responde que “la nueva biblia será la eterna cinta grabada en el tiempo, condenada a leerse sin cesar sólo para saber que ha existido”. Lo que la obra de Beckett hace brillantemente es anticipar un tiempo en que nuestra imaginación y memoria se encuentran enteramente dependiendo de nuestra entrega a los dispositivos de grabación: “por un lado, se encuentra la habilidad tecnológica de intensificar (*enhance*) nuestra experiencia, pero también la puede trivializar. ¿Por qué necesitamos grabar?” (Egoyan en Comay, 2010: 129).

Krapp se extraña de cómo hablaba, de los detalles que remarca, de “ese estúpido”. No es que no se guste, no se reconoce. ¿Qué es la memoria, entonces? ¿Qué conforma nuestra identidad? ¿Lo que recordamos fijado en un registro que “no miente”, o aquello en lo que nos convertimos?

8.3 Metáforas de la memoria

El uso por parte de Krapp de una *máquina* para archivar y recuperar sus recuerdos no es ajena a nuestra cotidianeidad. En ella tomamos nuestro mundo tecnológico y nuestras memorias por sentado, casi en forma aproblemática: dejamos mensajes en los contestadores automáticos, escribimos por correo electrónico a amigos ausentes, consultamos nuestras agendas para eventos o encuentros, incluso hacemos la lista de compras. Lo cierto es que en cada uno de estos actos manipulamos tecnología con el fin de ayudar, complementar, o

¹³⁶ Chris Marker fue un escritor, fotógrafo y director de cine francés, a quien se atribuye la invención del ensayo filmico. Su enigmática obra, nacida al calor de la *rive gauche*, una *nueva ola* más intelectual, ha influenciado a numerosos realizadores y artistas del mundo entero (Alter, 2006; Català, 2006).

reemplazar, a nuestra memoria “cerebral”. De este modo, la memoria no sólo se encuentra estructurada individual y socialmente sino también tecnológicamente. La memoria siempre se encuentra mediada por las diversas tecnologías que, a la vez, transforman la manera en que concebimos y usamos la memoria.

A lo largo de la historia se han empleado metáforas para dar cuenta del funcionamiento de la memoria. Si bien dar cuenta de todas es una tarea que excede al propósito tanto del presente capítulo como de la tesis en general, efectuar un pequeño recorrido permitirá arrojar luz en torno a las preocupaciones de la memoria y cómo esta fue entendida y estudiada lo largo del tiempo. No sólo la literatura se provee de ellas, las diversas disciplinas científicas también se valen de ellas con el fin de efectuar sus explicaciones. En ese sentido, las metáforas de la memoria se han valido en cada momento de los últimos recursos tecnológicos para su explicación, como sugiere Steven Rose (1992: 72), “los sistemas biológicos son tan complejos, que [se explican], sobre todo, por analogía con lo más complejo, lo más alto, de las formas de la tecnología actual”. Cada época, cada cultura, tiene una forma, una metáfora. ¿De hecho, no se ha periodizado las edades de la prehistoria a partir de la tecnología? (Edad de Piedra, Edad de Bronce, Edad de Hierro). Más allá del posible recorrido histórico, lo importante es preguntarse si pueden las metáforas revelar algo sobre la naturaleza de la memoria o tan sólo son figuras del lenguaje, ¿en qué sentido la memoria es tomada como una tablilla de cera o como una computadora?

Si bien las metáforas de la memoria han evolucionado a la par de los progresos técnicos y las nuevas invenciones científicas, lo cierto es que nadie ha podido decir qué es la memoria sin recurrir a metáforas. En el recorrido que efectuaré, tomaré como marco los trabajos de Aleida Assmann (2010, 2011) y Steven Rose (1992, 2010); si bien la primera proviene de los estudios literarios y el segundo del campo de la neurociencia, resulta sugerente encontrar puntos de encuentros, consideraciones similares y conclusiones compartidas.

Como sugiere Aleida Assmann, las metáforas de la memoria actúan como figuras de pensamiento antes que de habla; de este modo, según el trabajo pionero del filólogo Harald Weinrich¹³⁷, básicamente existen dos metáforas centrales, nucleares, y, posteriormente, variaciones a partir de ellas: el almacenamiento y la tabla (Weinrich en A. Assmann, 2011: 139). Al considerar las metáforas, se podrá apreciar el carácter y la imprescindible necesidad de mediación de la memoria. Con esto, vemos que la memoria nunca es “la memoria” en

¹³⁷ Weinrich (1999: 21) también llevó a cabo una indagación metafórica del olvido; en esa dirección encontró numerosas metáforas o imágenes, como por ejemplo la comparación del olvido a un pantano o un páramo.

abstracto sino que la misma requiere la constante mediación, un material o ser volcada sobre *algo* (ya sean objetos, palabras o imágenes, entre otras cosas) para su funcionamiento. Las tecnologías memorísticas no sólo son antiguas sino incluso previas a la escritura, como vimos en el capítulo II en torno a las pinturas rupestres. Un video, un cassette de audio, una foto que *congela* un momento, la tecnología ha expresado siempre una idea o noción de lo *esperado* de la memoria.

Mientras que Assmann desarrolla las diferentes figuras retóricas a partir de la distinción de Weinrich, Rose lo hace a partir de tres que bien podría complementar a las otras a fin de comprenderlas con mayor profundidad. Para Rose (1992: 72), los tres tipos de metáforas son: la *poética*, aquella que provee una útil analogía visual; *evocativa*, cuando un principio es transferido a otro; y la metáfora como una afirmación de la identidad estructural o de organización (*statement of structural or organizational identity*). Una metáfora de este tipo puede ser ilustrada a partir del descubrimiento de William Harvey en el siglo XVII, Harvey descubrió la circulación de la sangre y describió al corazón como una bomba, su metáfora posee un sentido preciso que lo distingue de las otras categorías porque al tratar al corazón de esa forma se hicieron modelos de explicación y de acción científicos; mientras que las otras metáforas se han empleado en forma más alegórica.

Aleida Assmann, a partir de Weinrich desarrolló tres grupos de metáforas, o tres medios metafóricos: la escritura, la fotografía y las formas electrónicas de almacenamiento; brindando así los modelos para el mecanismo interno y las dinámicas de la memoria. Si bien no las trabajaré, se debería agregar por lo menos dos tipos más: la pintura y los objetos funerarios, tales como las mascarillas mortuorias. Con respecto a la pintura, veremos luego dentro de qué discusión se inserta; los objetos funerarios, los menciono ya que fueron pensados como parte de los prácticas de recordación de los muertos¹³⁸, y si bien pueden ser colocados dentro de la metáfora que se corresponde con la tabla, Assmann no hace referencia a este ritual. Estos tres tipos, a su vez, pueden ser ligados a partir de dos grandes coordenadas: espacio y tiempo. Recordar es esencialmente un fenómeno temporal y, a la vez, es esta dimensión la que carcome a la memoria. Por lo tanto, no se puede estudiar a la memoria sólo desde el espacio (o lo material) sin tener en consideración la dimensión temporal.

Las dos grandes metáforas pensadas por Weinrich, tienen orígenes particulares y se relacionan con una tradición distintiva de la Grecia clásica. La del almacenamiento se deriva de la retórica de los sofistas, a partir de la enseñanza de la pragmática de la *Elocutio* y la

¹³⁸ Al respecto, véase el trabajo de Hallam y Hockey (2001)

capacidad de la memoria; la segunda, la tabla, tiene origen en Platón, y se relaciona con la memoria natural en oposición a una que se ha mejorado artificialmente.

Las metáforas de la escritura, entonces, se corresponden a la de la tabla. Para comprender el origen de ellas, se debe tener en cuenta que la tecnología de la escritura de las civilizaciones antiguas se caracterizaba por el empleo de la cera o la piedra, ya que el papiro resultaba caro y el uso del papel recién se extendió en el siglo XIII; esta forma de escritura hizo que se la comparara con la técnica del grabado, y, de hecho, la palabra griega carácter, *kharakter*, significa “herramienta para marcar”. El siguiente pasaje de *Teeteo* (191a c,d,e) es uno de los fundadores de la metáfora:

Sócrates: Supón, pues, en aras del argumento, que hay en nuestras almas un bloque de cera impregnable, que en unas almas es más grande que en otras y que en unas tiene más pureza de cera que en otras y que también tiene más blandura en unas almas que en otras, pero que también en algunas tiene un justo medio.

Teeteo: Lo doy por supuesto

Sócrates: De esto vamos a decir que es un don de la madre de las Musas, Mnemósine, y que si queremos recordar algo que hayamos visto u oído o que hayamos pensado nosotros mismos, al aplicar a aquel bloque de cera las percepciones y los pensamientos, los dejamos grabados en él, como si imprimiéramos en él el sello de un anillo. Lo que ha quedado grabado, lo recordamos y tenemos conocimiento de ello durante todo el tiempo que perdura su imagen. Pero lo que se borra o lo que no ha llegado a grabarse, lo olvidamos y de ello no tenemos conocimiento.

Teeteo: Supongamos que es así.

Tiempo después, Aristóteles continuará esta metáfora pensando a la memoria como un timbre: “En efecto, el movimiento produce en el espíritu como una cierta huella de sensación, a la manera de aquellos sellan con un anillo” (*Parva Naturalia*, 450b). Pero la escritura como inscripción de la memoria no fue exclusiva de los griegos, en el Antiguo Testamento la escritura se intensifica, la tabla ya no es de cera, ya no se escribe sobre ella sino en el corazón; en la Biblia encontramos pasajes como los siguientes: “Graba en tu corazón estas palabras que yo te dicto hoy” (Deuteronomio 6:6) o bien “Pero este es el pacto que haré con la casa de Israel después de aquellos días, dice Jehová: Daré mi ley en su mente, y la escribiré en su corazón; y yo seré a ellos por Dios, y ellos me serán por pueblo” (Jeremías 31:33). Saltando en el tiempo, la sugerencia de inscripción que posee la metáfora de la escritura, la encontramos en el empirismo inglés de la mano de la *tabula rasa*.

Con todo, si bien la metáfora de la escritura es altamente *evocativa*, Assmann (2011: 142) afirma que resulta incompleta y lleva al error. Al presenciar una palabra escrita está en notable contraste con la estructura de recordar, que siempre es discontinua e incluye lagunas.

Por otro, lado al ser la escritura un acto presente, ese mismo acto invalida el recuerdo ya que por la misma definición de la memoria no se puede recordar algo que está presente: el recuerdo no requiere presencia permanente sino la interacción entre lo presente y lo ausente. Sin embargo, a partir de lo dicho en el capítulo anterior y lo que seguiré discutiendo en lo que resta del presente, la escritura afronta las mismas vicisitudes de cualquier mediación: el sentido. La inscripción no garantiza el sentido del recuerdo, si no la grabación de esos signos. En esa sintonía, ya he señalado que el trabajo de rememoración y reconocimiento no garantiza, necesariamente, la captación del sentido.

Bajo la metáfora de la tabla también puede ser pensado Sigmund Freud, quien no pensará a la metáfora de la escritura como un código de signos sino como huellas. El estudio de las huellas efímeras y duraderas atosigó a Freud durante tiempo; de hecho, al analizar la complejidad de la memoria su estudio sobre la pizarra mágica (*Wunderblock*) se inserta en la tradición de la metáfora en cuestión.

La invención y descubrimiento de nuevas técnicas de grabación fueron trasladadas al campo científico para el estudio de la memoria. La fotografía, como inscripción de huellas, trajo consigo una nueva oportunidad para relanzar con mayor fuerza a esta figura retórica. Después de la I Guerra Mundial, el psiquiatra Ernst Simmel describió los traumas de guerra en términos fotográficos, la inscripción de una experiencia traumática se corresponde con la inscripción de un sector de la realidad: “tal como el bromuro de plata de la placa fotográfica”, aseguraba Simmel, “el flash del terror hace una impresión fotográfica precisa” (Simmel en Assmann, 2011:145).

Décadas después, la potencia del flash, no sólo como ayuda de iluminación sino como efecto físico, regresa en la noción de “memoria flash” (*flashbulb memory*), metáfora que hace alusión a la bombilla del flash y a su efecto de destello. En 1977, Roger Brown y James Kulik presentaron su estudio al respecto, en el cual argumentaban que este tipo de memoria se encuentra mediado por algún tipo de mecanismo que “congela” (otra metáfora recurrente) los detalles exactos de una escena o situación en la memoria. Esta metáfora permitiría obtener recuerdos vívidos de circunstancias que rodean eventos muy intrigantes o emocionales, como el recuerdo del asesinato de John F. Kennedy, evento con el que estos investigadores llevaron a cabo su estudio (Brown y Kulik, 1982). Una de las críticas a esta noción, esgrimida por Ulric Neisser, da apertura al lugar de la imaginación; Neisser sostiene que la gente no siempre sabe que un evento es importante sino más adelante (incluso esa importancia se adquiere gracias a un marco social determinado), por lo tanto las *flashfulb memories* no son sino

recuerdos regidos por un fuerte esquema narrativo, sedimentados diré por mi parte, siguiendo una estructura específica (Neisser, 1982: 43-48). Estudiando las distorsiones de la memoria, Neisser arribó a la conclusión de que este tipo de recuerdos son a menudo inexactos y “fabricados” (Schacter, 1997: 18); en la crítica, asoma el lugar de la imaginación en la creación de los recuerdos.

Al revisar las metáforas que implican a la imagen, incluso en su forma más contemporánea con la acepción de “imagen de memoria” o “la imagen como memoria”, lo cierto es que al momento de pensar formas de guarda de la memoria, esta relación no fue del todo amistosa. Francis Bacon, expresó su falta de fe en torno a ellas, aduciendo que no eran una forma acertada de reproducción o una forma estable de conservación de los originales. Las imágenes eran consideradas objetos materiales sujetos a la destrucción temporal. En cambio, la escritura era vista como inmaterial y fuera de la posibilidad de degenerarse (A. Assmann, 2011: 206). La escritura primó por sobre las imágenes y es por eso que los historiadores, como Leopold von Ranke, prefirieron como fuentes cartas, textos y relatos orales antes que imágenes¹³⁹. Recién será en las últimas décadas del siglo XX donde los historiadores emprendan un giro icónico, tal como lo ha sugerido Peter Burke (2005); dicho giro no quita, lógicamente, reconocer y recuperar intentos anteriores como el proyecto de Aby Warburg. Por ende, con el auge de los estudios culturales, nuevos géneros y medios visuales se convirtieron en fuentes legítimas para la historiografía.

Si bien las imágenes se utilizaron especialmente en áreas a las que no se puede acceder por el proceso verbal, a medida que la fotografía, y luego el cine, se consolidaron, la metáfora de la imagen cobró cada vez mayor impulso. Ya en sus memorias, publicadas en 1865, el pintor y psicólogo Carl Gustav Carus escribía que le llamó la atención el hecho de que de los primeros momentos de su vida nada quedó excepto imágenes desconectadas: “la impresión sensual que, como un daguerrotipo, se ha fijado firmemente”.

La época de la reproductibilidad técnica conjuga metáfora y medio ya que la fotografía permitirá superar a todos los anteriores debido a su fuerza indicial, tal como lo vimos en el capítulo anterior, trayendo consigo la “prueba absoluta” de que ese pasado particular alguna vez existió. Sin embargo, ya hemos visto que designar no es lo mismo que significar, y el personaje de Krapp es una demostración de los límites de las metáforas. Esta ayuda memoria,

¹³⁹ Al respecto, Carlo Severi (2010) presenta una sugerente crítica a la antropología, quien ha tenido la costumbre de llamar sólo orales a las tradiciones de los pueblos que no conocen la escritura. En esa dirección, Severi ha llevado adelante un estudio de la imaginaria de los pueblos ágrafos, posicionándose en contra del pensamiento que arguye que el “dibujo primitivo” es un intento fallido de inventar una escritura. Agradezco a los Doctores José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski por haberme presentado la obra del antropólogo italiano.

entonces, puede identificar pero sin embargo queda muda; empleando, justamente, una metáfora, la imagen queda como un fantasma cuando es separado de su marco narrativo; parecería, entonces, que sólo la narración (y con ello no me refiero a la escritura) es la que puede devolver a la imagen el “lenguaje” de la memoria. Se podría afirmar así que lo que le da a la imagen una apariencia mnémica superior con respecto a la escritura no es su naturaleza o su inmediatez sino su *poder* como ayuda memoria, como asistente.

Las metáforas que se desprenden de la fotografía y el cine se colocan tanto en el grupo de inscripción como de almacenamiento, ya que ambas comparten la idea de grabación y guardado en un soporte material. Del mismo modo, estos recuerdos parecerían quedar guardados en forma inextinguible como sólidas huellas. A pesar de los cambios producidos por la informática y el arribo de la era digital, donde predomina el código binario, los cables y los impulsos eléctricos, la metáfora de la memoria como grabación posee su continuación con las metáforas de la computadora, figura en la cual me detendré en un instante.

Aquí quisiera abrir un brevísimo paréntesis. Tal como lo señalara en el capítulo II, la memoria desde el punto de vista de la fenomenología se caracteriza, justamente, por alejarse del empleo de metáforas. Si bien la rememoración sería una actualización de la percepción, rechaza de raíz la idea tanto de inscripción como de almacenamiento. Desde esta perspectiva, la memoria no guarda ni archiva, es por eso que la imaginación ocupa un lugar fundamental en el trabajo de rememoración. Cierro paréntesis.

Las metáforas espaciales serán otro tipo de figura recurrente, desde las mnemotécnicas clásicas en adelante ha habido siempre una fuerte alianza entre la memoria y los lugares. Las artes de la memoria (Yates, 2005) consistían en *imagenes*, codificaciones del sentido en imágenes con sentido, y *loci*, la ubicación de estas imágenes en lugares específicos. En la época medieval, como sugiere Mary Carruthers (1990), la metáfora de los depósitos (*storehouse*) será la más popular; de este modo, encontramos a la memoria como *cella* (figura arquitectónica que se refiere a la cámara interior de un templo), arca, *sacculus* (la bolsa de dinero), *scrinium*, *archivum*, o *tabularium*. En estas metáforas también encontramos el mismo denominador común: la sólida y permanente presencia de lo que ha sido elegido para la preservación. En todas éstas, podríamos decir que el portador (la caja, la bolsa, el arca) es la memoria misma. En su “Ensayo sobre el entendimiento humano”, John Locke condensó todas ellas al afirmar que “la memoria es, pues, como un almacén de nuestras ideas” (Locke, X-§2). La crítica que se le puede efectuar desde nuestra posición, reside en que la imagen de un almacén, de un depósito, presenta más lo que se exige de la memoria antes que sobre su

funcionamiento o su lógica; en estas metáforas queda excluido el sentido y la coherencia propia de la memoria.

En las metáforas espaciales encontramos, lógicamente, la memoria de los lugares o los “lugares de memoria” expresión que, como sugiere Aleida Assmann es cómoda y evocativa, y también poética, a la vez. Cómoda, en el sentido que deja abierto el interrogante en torno a si recordamos los lugares o si son los lugares los que guardan memorias; evocativa porque *sugiere* la posibilidad de que los lugares puedan convertirse en agentes y portadores de memoria, dotados con un poder mnemónico que excede al de los humanos (A. Assmann, 2011: 281). Aunque no posean la facultad de recordar, Assmann propone que los lugares son de suma importancia para la construcción de la memoria cultural; por mi parte, los lugares funcionan como *medios* para la imaginación, como apertura de la conexión con el Otro. Los lugares no sólo consiguen *estabilizar y autentificar* el pasado (lo veremos luego en *Ararat* en el capítulo IX) dándole un marco concreto sino que pueden sedimentar el pasado encarnando continuidad, ya que sobreviven a los individuos, a las eras y a la propia cultura. Pero los lugares también encarnan *ideas* del y sobre el pasado transformándose en objetos simbólicos, pudiendo así acoplarse por presentación simbólica; es por eso que no es el lugar en sí, sino cómo en cada presente éstos son apropiados. En el capítulo anterior, *Calendar* ilustra y problematiza la noción del lugar, en este caso la tierra ancestral como lugar de memoria. Entonces, a partir de la apercepción simbólica, los lugares de memoria van más allá de una provisión de información ya que la expectativa genera un insondable aura sobre éstos. El puro conocimiento sobre el lugar necesita ser complementado e intensificado con una percepción sensual y emotiva, para que la historia pueda ser experienciada en una forma directa y personal, tal como lo sugerí en las conclusiones del capítulo anterior. Para efectuar dicha conexión, la sincronización entre espacio y persona, se necesita del trabajo de la imaginación y no de la memoria; ante los lugares, como con las imágenes, la imaginación es necesaria con el fin de “ver”, de ir más allá de ellos y no detenerse en el carácter ilusorio de los lugares, en el sentido objetual de ellos.

En el recorrido espacial, de las cajas y almacenes pasamos a los lugares y las construcciones. Los teatros y “palacios de la memoria” de San Agustín (Confesiones X, 8-24), se complementan con las técnicas mnemotécnicas del *loci*; y quizá, como señala Aleida Assmann, la biblioteca sea el lugar primordial de esta metáfora. De hecho, en el plano cinematográfico encontramos una temprana producción de Alain Resnais en la cual se aprecia a la biblioteca como una vívida metáfora de ello; su cortometraje de 1956, dedicado a la

Biblioteca Nacional de Francia, lleva como título *Toute la mémoire du monde* (Toda la memoria del mundo). La biblioteca representa así todo el saber del pasado que se ha rescatado del paso del tiempo; asimismo, como luego se verá, este lugar resulta fundamental para las nociones de canon y archivo planteadas por Assmann. Si la memoria se guarda en almacenes, y éstos funcionan como espacio para acudir a ella; el ático, como metáfora de olvido, resulta el lugar donde se guarda la basura, los restos, lo inservible. Otras metáforas, derivadas de los espacios y lugares, se relacionan con la idea de excavación. No es casual, entonces, que Freud haya comparado la tarea del psicoanalista a la de un arqueólogo, dando lugar también al rol creativo del psicoanalista; la idea de adentrarse a “la profundidad de la memoria” conlleva, incluso, un tropo espacial. Pero las metáforas del espacio y los lugares no han sido empleadas en forma exclusiva por filósofos o literatos, las neurociencias también se han servido de éstas en su debate entre localizacionismo y funcionalismo (S. Rose, 1992; Rosenfield, 1988).

Como sugiere Assmann (2011: 154), las metáforas conectadas con la excavación crean, al mismo tiempo, una fuerte relación entre espacio y tiempo. Las temporales, entonces, son metáforas que dan cuenta del carácter elusivo de los recuerdos, de transiciones, de movimiento, rapidez, y, a diferencia de las del espacio, de la posibilidad del olvido.

Al emparentar San Agustín a la memoria con el estómago, “Diremos, pues, que la memoria es como el estómago del alma” (Confesiones Libro X Cap. 14), su metáfora ofrece un carácter temporal, de transición y no de permanencia. Siglos después, Marcel Proust luego contrastará este lugar al presentar al sabor como lugar temporal de la memoria; el gusto traerá al presente años de vivencia pasados. Había señalado antes a las “memorias flash” como una metáfora fotográfica, que también debe ser colocada en la metáfora temporal a partir de las nociones de congelamiento y descongelamiento. En ese sentido, cuando nos referimos a que recordamos como una imagen detenida hacemos a la vez referencia a una metáfora temporal, a la posibilidad de congelar el tiempo.

Aunque la metáfora de la computadora cobró impulso desde la aparición de dicha invención, ésta viene a cerrar un trayecto iniciado con René Descartes, no sólo por la tajante separación entre cuerpo y alma que dispone sino por el quiebre que su obra significó para la ciencia moderna. Su visión de la memoria resume casi la totalidad de las metáforas, almacenamiento e inscripción coinciden en la ubicación orgánica que el francés le otorgaba a la memoria en la glándula pineal:

Así, cuando el alma quiere recordar algo, esta voluntad hace que la glándula, inclinándose sucesivamente hacia diversos lados, impulse los espíritus hacia diversos lugares del cerebro,

hasta que encuentran aquel donde están las huellas que ha dejado el objeto que se quiere recordar; pues estas huellas no son otra cosa sino que los poros del cerebro por donde los espíritus salieron antes a causa de la presencia de dicho objeto, adquirieron por esto más facilidad que los otros para que los espíritus que llegan a ellos los abran nuevamente de la misma manera; de suerte que, al llegar los espíritus a estos poros, entran en ellos más fácilmente que en los otros, suscitando así un movimiento que representa al alma el mismo objeto y hace a esta conocer que es aquel que quería recordar (Descartes, 2005: 88).

Esta descripción de la memoria posee dos características, por un lado da marco a muchas de las ideas modernas sobre los mecanismos de la memoria. Por el otro, contiene en su interior otra metáfora, la hidráulica. Si bien la de Descartes podría ser pensada como una metáfora estructural al igual que la de Harvey, Rose prefiere pensarla como un tipo de poética. Resulta sugerente, a la vez, apreciar que en siglo XVIII con el descubrimiento por parte de Luigi Galvani de la “electricidad animal”, el sistema nervioso dejó de ser hidráulico para ser un laberinto eléctrico. Y así, el cerebro se transformó en el primer sistema de señales telegráficas, y al principio del siglo XX como un sistema telefónico según el neurofisiólogo Charles Sherrington. Así, como señala Rose (1992: 79), la esperanza de que las computadoras sustituyan o trabajen el cerebro no se transformó en tema de ciencia ficción literaria sino en un serio objetivo militar.

La computadora, como el cerebro humano, puede manipular, comparar y transformar información, y en las sucesivas décadas se trató (y aún se trata) de complementar y trasladar teorías cerebrales hacia las computadoras y, a la inversa, sistemas informáticos hacia modelos neuronales. El Conexionismo, por ejemplo, basado en la idea de que el cerebro está compuesto de un ensamble de neuronas con múltiples conexiones entre sí, es uno de estos modelos.

Reflejo de la tecnología predominante y más avanzada de nuestra época, esta metáfora se caracteriza por articular varias de ellas: la de archivo y almacenamiento, la del espacio, y la del tiempo (debido a su inmediatez). Jan Assmann, por ejemplo, se vale de ella; al referirse que nuestra memoria tiene una base doble, una neuronal y otra social, afirma que “la base neuronal es algo así como el *hardware* de la memoria” (J. Assmann, 2008: 17). Steven Horst (1996) ha estudiado críticamente algunas de las “Teorías computacionales de la mente” (*Computational Theory of Mind*), y muchas de ellas sirven como fundamento para pensar la posibilidad de una inteligencia artificial¹⁴⁰. Quizá una de las fuertes marcas de esta metáfora

¹⁴⁰ Si bien en el campo de la robótica se ha avanzado en ello, lejos se está de alcanzar la inteligencia artificial profetizada por la literatura y el cine de ciencia ficción. Arlindo Machado (2009) señaló algunos usos de ella, sobre todo en el campo del entretenimiento. A pesar de ello, y si bien se piensa una inteligencia particular para

sea la de una memoria *representacional*, el cerebro, y la memoria, crearía imágenes dentro de sí, siendo el recuerdo la proyección de ellas; la representación, a su vez, se coloca a la par de la idea de *reproducción*. Por otro lado, en numerosas oportunidades la noción de *codificación* resulta confusa, asimilando dicho proceso al que realizaría cualquier máquina. Según Jean-Pierre Changeux, la metáfora de la computadora puede ser colocada como continuación de las teorías mecanicistas del siglo XVIII condensadas en la frase de Leibniz “todo lo que sucede en el cuerpo del hombre es tan mecánico como lo que pasa en un reloj” (Changeux, 1985: 126). Para el francés, la comparación con una computadora ha sido útil en la introducción de la noción de “codificación interna de la conducta” (*internal coding of behavior*); “la desventaja es que esta imagen supone implícitamente que el cerebro funciona como una computadora: esta analogía es engañosa”; por lo tanto, la ya clásica distinción entre el *hardware* y *software* cerebral no se sostiene.

Por otro lado, los neurocientíficos reconocen la capacidad del cerebro en crear y darse imágenes mentales; con ello, Gerald Edelman (2004: 105) sugiere, en relación a lo expuesto a lo largo de este capítulo, no confundir “sentido con representaciones mentales”. Por otro lado, la máquina presupone una igualdad de engranajes y conexiones, enlaces que permitirían una y otra vez *replicar* la acción y el resultado. Sin embargo, como sugiere tanto Edelman como Changeux, las billones de conexiones del cerebro nunca son exactas, mientras que dos tarjetas de memoria de una computadora son exactamente iguales: no hay dos cerebros iguales, ni siquiera el cerebro de dos gemelos idénticos. La variabilidad del cerebro, y sus conexiones, se encuentra íntimamente imbricada con las consecuencias históricas de su propio desarrollo y del historial experiencial que lo moldea en forma única (Edelman y Tononi, 2002: 61). Aunque el cerebro humano sirve como modelo para pensar el funcionamiento de las máquinas, éste queda alejado de la comparación con un microprocesador que sólo utiliza complejas colecciones de algoritmos; así, lejos de “encajar en un slot”, las conexiones entre neuronas, se establecen de manera paulatina con un importante margen de variabilidad y están sujetas a una selección por medio de ensayo y error (Changeux, 2005: 196).

Lo cierto es que la memoria no reside en una única neurona o célula sino que la conexión de ellas entre sí es mucho más compleja que la de la computadora. La metáfora del cerebro/computadora falla porque el sistema neuronal, a diferencia que el de la computadora, es radicalmente indeterminado. La computadora puede replicar una larga cadena de números, y la memoria humana también; pero tal como Rose lo demuestra en un simple experimento

las máquinas, lejos está la posibilidad de que éstas posean una inteligencia, y con ello una memoria, similar a la humana.

(1992: 90), esa cadena se recuerda ya que la misma es una larga serie de números de teléfonos o fechas importantes. Eso lleva a la conclusión de que el cerebro *no trabaja con información*, en el sentido informático del término. La memoria es más que información, es *información y sentido*. El sentido es un proceso histórico y se desarrolla debido a la interacción de la persona con su entorno natural y social. Dado que cada vez que recordamos trabajamos y transformamos nuestras memorias, ellas no son un simple “llamado” al almacén y que, una vez consultado, el recuerdo es vuelto a guardar en forma inalterada. Como recreación, la memoria es creación.

Curiosamente Edelman se ha valido de una metáfora, de una analogía, para explicar su concepción de la memoria. A partir de la comparación con los procesos de fundido y congelamiento de un glaciar (Edelman y Tononi, 2002: 125-126), desarrolla lo que ya expuse en capítulos anteriores; es decir, una memoria robusta, dinámica, asociativa y adaptativa; una memoria creativa, que busca sentido y coherencia en cada instante, siendo así, cada acto de memoria es un acto de imaginación. Estas caracterizaciones esgrimidas por Edelman son las que, en las diversas metáforas ya mencionadas, son omitidas. Con ello, estimo que la marcada distinción entre una base neuronal y una social de la memoria debería ser revisada. He presentado el trabajo de varios neurocientíficos que, como “científicos duros” reconocen, y valoran, la fuerza de lo social en la memoria. Así, el propio Steven Rose se ha adelantado, criticando a aquellos que establecen que la memoria es una cuestión neuronal; de este modo, en sus investigaciones afirma que la memoria no sólo depende de las neuronas, sino que fisiológicamente resulta ser un proceso más complejo, donde median, entre otros elementos, la presión sanguínea como el nivel hormonal. Su posición, incluso, va más allá de que la memoria sea una “cuestión cerebral”: la memoria implica hormonas que se encuentran por fuera del cerebro (como por ejemplo la adrenalina), pero también cognición y emoción; en pocas palabras, la memoria no es exclusivamente un proceso de sinapsis sino que implica a todo el organismo, es decir, a la persona (S. Rose, 2010).

Las metáforas se caracterizan por su imperiosa necesidad de mantener, de guardar, de “congelar” el tiempo. Sin embargo, al auscultarlas desde otra perspectiva notamos que experiencia y recuerdo nunca pueden ser igualados, se necesita de una brecha, de una diferencia entre ambos. En esta búsqueda por una metáfora que dé cuenta del gran poder de la memoria como abrazadora y abarcadora del pasado, la memoria es al mismo tiempo olvido¹⁴¹,

¹⁴¹ Incluso podría pensarse a la relación silencio-olvido como una suerte de metáfora. El olvido, parte necesaria de la memoria y no, precisamente, su contracara, no siempre significa silencio. Por otra parte, el silencio no siempre es manifestación de olvido.

reconstrucción y creación. Queda por ver la otra metáfora que prima desde las últimas décadas, la del archivo. Dada su especial magnitud, sobre ella me detendré en el siguiente apartado.

8.4 Archivo y el archivo como imagen

La palabra archivo se deriva del griego, *arkhe*, y posee varios significados: fuente, principio u origen; a su vez el propio término archivo (*arkheion*), se refiere en ese idioma al “registro público”. Desde el principio, entonces, el archivo traba relación con la burocracia, la escritura, los documentos y la administración pública; de hecho, como lo señalara John Tagg (2005) los primeros archivos visuales, a fines del siglo XIX, fueron los policiales. El archivo y los diversos sistemas de archivos, por su función, ha alcanzado un lugar preponderante en las metáforas de la memoria, sobre todo en aquellas que se asocian a las del tipo de almacenamiento. Es que el archivo, por su propia naturaleza, es, a la vez que metáfora de memoria, lugar *real* de almacenamiento.

El constante acopio de objetos, escrituras e imágenes, ha conformado una verdadera red de almacenamiento trayendo a la vez problemas tanto en su funcionamiento como en su propósito mismo, es decir, el almacenamiento y guardado. Una película como *Brazil* (Terry Gilliam, 1985), por ejemplo, se ha valido de esto dramatizando tanto la forma misma del almacenamiento burocrático como también los problemas que esto conlleva. Es decir, a la vez que el archivo registra y guarda, también crea residuos preservados para un futuro indefinido. Así, como sugiere Aleida Assmann (2011: 328), una forma económica de organización se convierte en un testigo histórico del pasado. Si aceptamos al archivo como metáfora de memoria, podríamos decir que quien controla los archivos controla la memoria. Por lo tanto, de ello se desprende que aquellas instituciones que controlan archivos poseen un poder sobre el pasado.

Ante semejante cantidad de información (el archivo es información), éste puede ser estudiado a partir de tres aspectos nodales: *selección, conservación y accesibilidad*.

Los archivos pueden estar abiertos o cerrados, con graduaciones entre medio. Este acceso o imposibilidad de acceder no sólo define el conocimiento, la accesibilidad a su vez define también al grupo o colectivo que puede acceder a él: el archivo entonces, y empleando una noción schutziana, se refiere a una *distribución social del conocimiento*. Todo archivo, ya sea público o privado, se encuentra bajo la protección de “profesionales” de *especialistas*, de expertos para aplicar la escala de Schutz (2003b: 128). En el capítulo IV, al detenerme en

Next of Kin y la problemática del álbum familiar, pudimos observar que incluso en dicho núcleo el álbum fotográfico, accesible a todo miembro de la familia, sólo uno, un “experto”, en este caso Azah, lo dispone y posee decisión sobre él. El profesional, el experto, es responsable de la protección del archivo, de la salvaguarda de sus contenidos, inventarios, etc., e incluso de su restauración¹⁴².

Cada época posee sus propios principios de selección y evaluación, escalas de valores que no siempre son compartidas por las siguientes generaciones. Por lo tanto, el archivo debe ser pensado no solo como lugar de información y continuidad sino también como de lagunas, y no siempre debido al paso del tiempo, catástrofes naturales o guerras u otros tipos de destrucción, sino por acciones precisas, ya sean éstas deliberadas o por motivaciones políticas. Si bien Michel Foucault desestimó la visión de archivo con la que trabajamos, yendo más allá de una definición material, el desarrollo por él planteado puede ser leído bajo el proceso de selección:

el archivo es en primer lugar la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares. Pero el archivo es también lo que hace todas esas cosas dichas no se amontonen indefinidamente en una multitud amorfa, ni se inscriban tampoco en una linealidad sin ruptura, y no desaparezca al azar sólo de accidentes externos; sino que se agrupen en figuras distintas, se compongan las unas con las otras según relaciones múltiples, se mantengan o se esfumen según regularidades específicas. El archivo [...] define desde el comienzo el *sistema de su enunciabilidad* (Foucault, 2002: 219-220).

Más allá del uso metafórico, lo cierto es que en su materialidad el archivo puede ser tanto construido como destruido. En ese sentido, su mayor problema es la acumulación. Con esta problemática podemos discutir la metafórica relación entre archivo/memoria/computadora. Si bien el archivo puede “guardarlo todo”, cada movimiento burocrático puede quedar registrado, la memoria humana no posee dicha capacidad, la memoria es siempre selección y, en cierta forma “autorregula” los desperdicios¹⁴³. En torno a esta última cuestión, el archivo, como señala Assmann, también conlleva un problema ecológico: ¿qué hacer con los desperdicios que genera el propio archivo? ¿qué hacer cuando el propio archivo se vuelve obsoleto? ¿qué hacer cuando el archivo se vuelve tóxico?

Es por eso que la nueva forma de archivado digital trae consigo a la vez que un nuevo formato de guardado también nuevas prácticas de conservación, dejando de lado la materialidad tradicional, y modificando la relación entre permanencia y decadencia de los

¹⁴² En las últimas décadas, a la par del auge del archivo, ha resurgido la noción de patrimonio (Hartog, 2007: 179-224); ello ha conllevado a que el término herencia cultural sea empleado como sinónimo de archivo.

¹⁴³ Ha habido casos que problematizaron la “memoria total”, como el comúnmente ejemplo del Funes de Jorge Luis Borges o, a partir de un paciente propio, el caso de S. estudiado por Aleksandr Luria (1968).

objetos. Tomemos por caso a la fotografía, al reproducir copias digitales en su circulación ya no se afecta al objeto, con ello incluso el objeto pudo haber desaparecido hace tiempo o ser destruido trastocándolo por su forma digital. El archivo digital abre una brecha fortaleciendo la metáfora de la computadora: ha creado la posibilidad, la ilusión, de “guardarlo todo”; ante la tecnología digital, la metáfora del almacenamiento se posiciona como un gigante mecanismo de anti-olvido¹⁴⁴.

A pesar de la fortaleza de la metáfora y su enérgica ilusión, al pensar al archivo como memoria nos enfrentamos ante la diferencia entre imagen-portador e imagen-objeto, que ya he problematizado en el capítulo III. No resulta desatinado, de este modo, pensar al archivo como una imagen; como tal, el mismo no es una representación sino una *presentificación* de un pasado (lejano como inmediato). Así, la problemática que asalta a la imagen también lo hace ante el archivo, me refiero, fundamentalmente, al sentido. El archivo-imagen-portador no es lo mismo que el archivo-imagen-objeto. Y esta distinción no es una cuestión de formato, de soporte o de tecnologías, Egoyan pudo haber adaptado la obra de Beckett, colocando a Krapp frente un CD, una computadora o un reproductor de mp3; ante todos ellos, este personaje hubiera actuado de igual forma, ya que, finalmente, no es la practicidad del formato lo que está en discusión sino el sentido. Como imagen, el archivo se enfrenta a la triple característica analítica planteada por Gombrich (1994): código, texto, contexto. Al tomar el historiador inglés un mosaico de un perro procedente de Pompeya, se plantea la pregunta en torno al sentido y su interpretación: ¿el mismo era una advertencia del tipo “cuidado con el perro”, o sirvió como rótulo de una taberna llamada “El Perro Negro”? ¿Cómo interpretar, entonces, correctamente la imagen? ¿Cómo interpretar correctamente el archivo, es eso posible? Si la interpretación visual se encuentra siempre vulnerable al *ruido* (Gombrich, 2010: 45), lo mismo le sucede al archivo; por lo tanto, lo que Gombrich sugiere es nunca dar por sentado el sentido de una imagen (o archivo).

La Real Academia Española define al archivo, entre otras acepciones, como el almacenamiento de saberes, de saberes colectivos, en pos de diversas funciones. Aquí, la noción de Schutz de *Wissensvorrat*, de acopio o de acervo de conocimiento, posee ciertas reminiscencias a la de archivo. Mientras que el archivo posee cierta materialidad, ya sea

¹⁴⁴ A pesar de la virtualidad, de la aparente inmaterialidad que generan los archivos digitales, lo cierto es que éstos han traído una nueva serie de problemas. Por un lado, los inconvenientes en torno al espacio no han sido resueltos sino trasladados, cambiados de soporte: ¿dónde guardar los cd's, dvd's, discos rígidos, etc., con la información? A pesar de su invisibilidad, la red conocida como Internet posee cientos de miles de servidores montados a lo largo y ancho del mundo acarreado no sólo problemas de espacio sino de medioambiente. Al respecto, véase, por ejemplo: “Google enfriará servidores con agua de mar” <http://www.ecologiaverde.com/google-enfriara-servidores-con-agua-de-mar/> (consultado el 9/7/12)

objetual o digital; el acervo schutziano se refiere a un archivo más intangible e impalpable pero que dirige e influye en nuestras decisiones, acciones y proyectos. Así como el archivo es producido por el paso del tiempo, el acervo social de conocimiento es el extenso resultado de las experiencias de Otros, tanto contemporáneos como, por sobre todo, predecesores.

Aleida Assman (2010) distingue dos tipos de archivo o de memoria-archivo: el canon y el archivo. El primero se refiere a lo destacado y vital que una sociedad ha seleccionado y mantenido para una orientación común y un recuerdo compartido, la literatura, la curricula escolar, los museos, los feriados y fiestas patrias; en cambio, la segunda es sólo accesible a los especialistas. En cierto sentido, lo que Aleida Assmann denomina memoria canónica se encuentra más asociada a la tradición, mientras que la archivada a un saber especial. Lo rico, creo yo, de la noción de acervo de conocimiento de Schutz, es que permite estudiar y seguir las “recetas” de interpretación del mundo en forma mucho más dinámica; lo hemos visto al estudiar las significaciones: lo canónico, que en términos schutzianos lo pienso como lo impuesto, no necesariamente registrará los proyectos de acción de cada persona. Esta diferenciación en varias categorías y formas de memoria cultural presuponen una organización desde un punto de vista, justamente, cultural. El abordaje desde Schutz permite considerar a la cultura como parte de un acervo, de un campo de experiencias, mucho más amplio y creativo. A pesar de no transitar por los mismos recorridos teóricos que los Assmann (lo inconsciente en la memoria cultural, por ejemplo), Schutz otorga preeminencia a la comunicación, no sólo en la dinámica de la sucesión de generaciones sino entre los mismos contemporáneos. En el austríaco, ésta no se centra exclusivamente al acto de hacer saber algo, sino en la transmisión en el tiempo; al embeberse de las teorías de Mead (1973: 271-278), Schutz toma en consideración tanto los diversos medios de comunicación como la comunicación gestual, el lenguaje y la experiencia como formas de constitución y circulación del acervo social de conocimiento.

El psicólogo y neurocientífico Endel Tulving señaló en forma muy simple una distinción puntual que diferencia los sistemas de memoria vivos con los “muertos” (el archivo); por otro lado, sus reflexiones permiten aclarar los límites y precisiones de las metáforas de la memoria. Así, en una entrevista, Tulving señaló que:

la memoria humana difiere de un mero almacenamiento físico de información por la propia virtud del sistema de usar la información para su propia supervivencia. La Biblioteca del Congreso [de los Estados Unidos], un fragmento de un video, o una supercomputadora no se preocupan por su propia supervivencia. Así que aquellos interesados en la memoria, sólo miran el lado del almacenamiento, y esencialmente ignoran la distinción fundamental entre

sistemas de almacenamientos vivos y muertos, eso es, ignorar la esencia de la memoria biológica (S. Rose, 1992: 318).

Como hemos visto a lo largo de esta sección, y en la dedicada a las metáforas, la memoria debe ser ubicada “en el medio” entre los sistemas vivos y muertos de memoria. Las metáforas, finalmente, nos señala la constante necesidad de mediaciones, de “memorias muertas”, para que la memoria como tal, como acceso al pasado, sea empleada. Con todo, aún resta destacar el aspecto creativo entre estos dos extremos.

8.5 *Archivo e imaginación*

En el guardado y recuperación, el archivo comparte también otra característica típica de la vida cotidiana: la anonimidad, siendo éste otro de los grandes ejes que recorren la obra de Schutz. No es mi propósito detenerme en profundidad en esta línea; su exégeta, Maurice Natanson (1986), le ha dedicado un trabajo completo a dicho tema. Quisiera, por lo pronto, distinguir brevemente algunos argumentos a fin de continuar con el estudio aquí propuesto.

Señalé anteriormente que la tipificación, junto a las idealizaciones, son nodales en el accionar de los sujetos en el mundo de la vida cotidiana. En Schutz (1993: 220), la tipificación también se refiere a los grados de “concretización” de las relaciones, de los grados de cercanía a la vivencia directa: cuanto más alto es el grado de “remotividad” mayor es el grado de anonimidad. La anonimidad, crucial para la comprensión de las relaciones sociales indirectas, es característica de la vida cotidiana, y no solo de nuestra relación con los predecesores. El fundamento de ello reside en que a medida que descendemos a tipos ideales cada vez más bajos, se deben dar más cosas por sentadas. Cuanto más se dependa de tales tipos ya hechos para construir un tipo ideal, tanto más vaga será su explicación de este último. Esto resulta obvio cuando tratamos de analizar objetos tales como el Estado o la economía; en esa sintonía, los colectivos sociales también poseen un alto grado de anonimidad.

El archivo también posee grados de concretez (*concreteness*) y anonimidad, cuanto más alejado de su tiempo de guardado se encuentre el archivo, cuanto más anónimo sea su archivador, mayor será el grado de anonimidad y de incertidumbre que posea el archivo. De este modo, el trabajo de la imaginación se inserta allí, ayudando a concebir en forma más clara a esos tipos ideales: en la medida en que los concebimos “como pertenecientes a una o más personas reales con las cuales podría tener una relación-nosotros, mi tipo ideal es más concreto y menos anónimo” (Schutz, 1993: 224).

Es por eso que en la memoria cultural, si bien se expresa un lugar para la imaginación la misma queda, finalmente, relegada. Ante el archivo, las operaciones de la imaginación poseen un lugar preponderante; dando lugar para lo nuevo y comprendiendo lo viejo, la imaginación puede disminuir los grados de anonimidad presentando al archivo en forma más efectiva, trazando puentes entre predecesores y contemporáneos. Desde el acervo de conocimiento, la imaginación le otorga un lugar a la experiencia y sugiere que la apropiación de la experiencia indirecta puede ser vívida. Para construir la realidad presente como la pasada, para crear, mantener y sedimentar sentido, la imaginación debe operar, a partir de sus cuatro formas básicas (Vygotsky, 2009b), sobre el archivo.

Empleándolo como materia prima, el archivo es acopio de experiencia, y es, entonces, lugar de las experiencias indirectas. La primera forma de relación entre imaginación y realidad se sustenta en que la primera siempre se *construye con “materiales” tomados del mundo real*, la imaginación nunca crea de la nada o sin fuentes de conocimiento distintas de la experiencia pasada¹⁴⁵. A partir de las huellas, la imaginación puede crear nuevos grados de *combinación*, mezclando primeramente elementos reales, combinando después imágenes de fantasía (la sirena, los elfos, etc.) y así sucesivamente; pero los últimos elementos que integran las imágenes más alejadas de la realidad, constituyen siempre impresiones de la realidad: cuanto más rica sea la experiencia humana, tanto mayor será el material del que dispone esa imaginación. De este modo, imaginación y memoria no se contraponen sino que se apoyan mutuamente.

La segunda forma resulta ser una combinación diferente. Ya no se da entre elementos de construcción imaginativa y la realidad, sino entre productos preparados de la imaginación y algunos fenómenos complejos de la realidad. Vygotsky (2009b: 19) lo ejemplifica de este modo: “cuando yo, basándome en los estudios y relatos de los historiadores o de los viajeros, me imagino el cuadro de la gran Revolución Francesa o del Desierto del Sahara, en ambos casos el panorama es fruto de la función creadora de la imaginación”. Aquí, la imaginación no se limita a reproducir lo asimilado en pasadas experiencias, sino que partiendo de ellas, crea nuevas combinaciones. Esta segunda forma necesita “disponer de enormes reservas de experiencia acumulada para poder construir con estos elementos tales imágenes. Si no poseyera imágenes de la sequía, de los arenales, de espacios enormes y de animales que habitan los desiertos; no se podría, en forma alguna, crear la imagen de estos desiertos”. Al contrario de lo que muchos autores suponen, la imaginación no actúa en forma absolutamente

¹⁴⁵ Vygotsky (2009b: 16) señala que “sólo las ideas religiosas o mitológicas acerca de la naturaleza humana podrían implicar a los frutos de la imaginación un origen sobrenatural, distinto de la experiencia anterior”.

libre sino que las formas recién mencionadas son posibles gracias a la experiencia ajena o social (o al acervo social de conocimiento). Si nadie hubiera visto ni descrito el desierto africano ni la Revolución francesa, sería completamente imposible hacerse una idea clara de las dos. Gracias a que la imaginación se encuentra conducida por la experiencia ajena, por las preinterpretaciones de los Otros, ésta puede obtener dichos resultados. En estas dos formas encontramos una dependencia doble y recíproca entre realidad y experiencia, en la primera forma la imaginación se apoya en la experiencia, en el segundo caso es la propia experiencia la que se apoya en la imaginación.

La tercera forma de vinculación entre la función imaginativa y la realidad es el *enlace emocional*. Esta forma influye de manera notoria en las posibles combinaciones entre realidad e imaginación ya que todo lo que nos provoca un efecto emocional coincidente tiende a unirse entre sí pese a que no se vea entre ellos semejanza alguna ni exterior ni interior: así, resulta una combinación de imágenes “basada en sentimientos comunes o en un mismo signo emocional aglutinante de los elementos heterogéneos que se vinculan” (Vygotsky, 2009: 21). Las combinaciones se producen no porque hayan sido dadas juntas con anterioridad, ni porque percibamos entre ellas relaciones de semejanza, sino porque poseen un *tono afectivo común*: alegría, pesar, amor, odio, admiración, aburrimiento, orgullo, cansancio, etc., pueden hacerse centros de atracción agrupante de representaciones o acontecimientos carentes de vínculos racionales entre sí, pero que responden a un mismo signo emocional.

La cuarta y última forma de la imaginación se vincula con las anteriores pero a la vez difiere de ellas. Consiste en que la imaginación puede representar algo completamente nuevo, no existente en la experiencia ni semejante a ningún objeto real, pero que luego puede convertirse en objeto y cobrar realidad. Vygotsky ejemplifica esta forma a partir de cualquier aditamento técnico, cualquier máquina o instrumento. No es la *pura* imaginación, sino la imaginación creadora.

El archivo, entonces, necesita de la imaginación para despejar los grados de anonimidad, para traer al presente ese pasado incierto, para poder *dialogar* con él, para que el archivo cobre significatividad para los contemporáneos. Sin la imaginación, los documentos son tan sólo papeles, y el mosaico que Gombrich se refiere, una unión de “piedras”. La imaginación, en el acervo de conocimiento, permite integrar las preinterpretaciones de los Otros a nuestras propias interpretaciones creando así una dinámica propia.

8.6 *A modo de cierre*

A partir de la obra de Samuel Beckett, Atom Egoyan ha examinado una de las metáforas contemporáneas de la memoria. El personaje de Krapp se encuentra ante sus propias grabaciones, el grabador (de audio) como metáfora de inscripción y almacenamiento, pero no recuerda su pasado.

Con lo expuesto, hago un último señalamiento. Ante todo, la imposibilidad de recordar de Krapp quizá hubiera sido diferente si en lugar de sonido hubiera guardado imágenes materiales. Las fotografías, por ejemplo, resultan una forma “superior” de tecnología de la memoria; no a causa de su seguridad memorialística sino a la posibilidad de combinación imaginativa. Las imágenes le abrirían el camino para que la imaginación ayude a la memoria en forma más significativa y vívida.

Por otro lado, se podrá decir que Krapp no sólo ha perdido su memoria sino también su capacidad imaginativa (de ahí la elección de su nombre por parte de Beckett). Pero Krapp, como Hilditch o Francis, se encuentran solos, a diferencia de otros personajes egoyanos, como Van o Bedros, sin marcos sociales que le permitan ya no recordar sino guiar su imaginación.

Las metáforas de la memoria nos han servido para comprender la necesidad de las mediaciones para compartir el pasado en forma tanto personal como social; si éstas resultan imprescindibles, también lo es la tecnología. Por otro lado, las metáforas han expresado antes que una explicación, un deseo: la posibilidad de guardarlo todo, de conservar la experiencia originaria en forma prístina.

Al estudiarlas críticamente, llegando al archivo como metáfora contemporánea, nos enfrentamos ante la problemática del sentido, problemática que es característica de la memoria. Las metáforas han dado cuenta de modelos de guardado pero no de recuperación del sentido; entonces, es allí donde se debe observar el trabajo de la imaginación, cómo ésta a partir de sus cuatro formas toma la “materialidad”, la huella, para combinarla y transformarla en posible recuerdo, dándole a ese pasado un sentido específico.

CAPÍTULO IX
ADORATION. IMAGEN, IDENTIDAD NARRATIVA, E IMAGINACIÓN

9.1 Vuelta a las raíces

Luego de la fallida *Where the truth lies*¹⁴⁶ (2005), una nueva adaptación de una fuente literaria por parte de Egoyan, en el 2008 estrena *Adoration*. En ella, el realizador vuelve a presentar un guión de su propia autoría, retomando así los temas que le son propios. Si bien la película obtuvo escasa repercusión crítica y de público, el film se presentó en Cannes, donde obtuvo el Premio Ecuménico del Jurado, y también se alzó de galardones en el Festival de Toronto y en el de Valladolid.

En el marco de su clase de francés Simon, el joven protagonista de *Adoration*, debe hacer un ejercicio de traducción. Para ello, su profesora lee una noticia en inglés para que los estudiantes la traduzcan. La noticia es sobre una pareja que se encuentra esperando el nacimiento de su hijo, ella se halla en tránsito, esperando hacer la conexión con el vuelo que la llevará a Jerusalén a conocer a la familia de su pareja, un joven jordano. Sin saberlo, su marido le ha colocado una bomba en su equipaje para que estalle en pleno vuelo. La mujer es detenida, el atentado no alcanza su objetivo y con ello el bebé es salvado¹⁴⁷.

Bajo la atenta mirada de Sabine, su profesora, Simon decide recomenzar la traducción, vuelve a escribirla desde un cambio del punto de vista: en primera persona. En el escrito que le entregará a Sabine, Simon es el bebé no nacido de esa noticia y la pareja en cuestión, sus padres. Su historia, o mejor dicho, su traducción rápidamente comienza a circular por la escuela ya que Sabine, que también es la profesora de teatro, quiere que la misma sea representada en una muestra escolar; para lograr un mayor efecto, le pide a Simon que no divulgue que dicha historia es falsa. Por otro lado, en una sala de *videochat*, Simon comienza a entablar una serie de conversaciones con compañeros de escuela; en dicha sala, Simon es como quien dice ser en la traducción. El chat se multiplica, vía internet se suman cada vez más personas, y en las diversas charlas surgen juicios y prejuicios contra el joven. Cuando la situación se escape de las manos, tanto de las de Sabine como las de Simon, la verdad será revelada. Sin embargo, en ese giro, emergerá la propia historia familiar.

¹⁴⁶ Esta película no fue estrenada en nuestro país, su título hace un juego idiomático que, en castellano, sería difícil de traducir. La película narra un asesinato a partir de diversas voces, de ahí el “donde miente la verdad” o “donde la verdad reposa” del título.

¹⁴⁷ Egoyan se basó en el caso de Nezar Hindawi, un jordano que en 1986 le pidió a su novia irlandesa que volara de Londres a Israel; luego él se reuniría allí con ella. La chica ignoraba los planes de su novio: había colocado una bomba en su equipaje de mano. La seguridad del aeropuerto de Heathrow descubrió la bomba evitando así el atentado.

Película que bien puede ser analizada como contracara de *Family Viewing* o *Speaking Parts*, Egoyan vuelve a interrogarse sobre la mediación de las tecnologías tanto en nuestra vida cotidiana como en la modelación de la identidad. Ante Simon, hay dos preguntas básicas que nos podemos hacer: ¿cuál es su identidad real? ¿en qué se diferencia ésta de la que se crea *online*? Todos los investigadores de la memoria, provenientes de cualquier disciplina, coinciden en que la memoria es nodal para la identidad (Candau, 2001). Steven Rose (1992: 1-2), en una perspectiva más biológica, sugiere que podemos perder un miembro, pasar por una cirugía plástica, un trasplante de riñón o, incluso, un cambio de sexo, pero las memorias persistirán. Si perdemos la memoria, *nos* perdemos, el *yo* deja de existir.

Dando un paso más, y a partir de estos interrogantes y afirmaciones, la pregunta nodal de este capítulo se posará en torno a ¿cuál es la relación entre identidad e imaginación? *Adoration* será la excusa para meditar en torno a ello y a la constante cuestión egoyana: cómo afectan o influyen las nuevas tecnologías en nuestra identidad.

Un concepto fundamental que permitirá elucidar las discusiones será el de *identidad narrativa* de Paul Ricoeur. Para el francés, la vida siempre tiene que ver con la narrativa, ¿acaso no nos referimos a la “historia de vida para referirnos a ese intervalo entre la vida y la muerte”? (1991: 20). Esta relación, entre vida y narración, ha sido problemática; Ricoeur sugiere que dicha correspondencia nace de una paradoja: la narración está hecha para ser contada y la vida para ser vivida; es esta singularidad que emerge la potencia conceptual de la identidad narrativa.

El recorrido a seguir estará pautado de la siguiente forma: primero volveré a *Adoration* para señalar los momentos que considero importantes para el análisis, luego dedicaré una sección en torno a las nuevas tecnologías: se hace mención a la realidad virtual como una novedad de nuestra época, sin embargo al revisar los orígenes, al trazar un pequeño recorrido histórico al respecto, veremos las continuidades, discontinuidades e invenciones en torno a ello. El propósito que subyace en esto, reside en fundamentar la propuesta egoyana en torno al uso de la tecnología en nuestra vida cotidiana como también pensar la realidad virtual dentro de las múltiples realidades teorizadas por Alfred Schutz. En la siguiente sección señalaré algunos de los debates en torno a las nuevas tecnologías y la construcción de subjetividad contemporánea dando lugar así a la identidad narrativa. De este modo, en la última sección ya estaremos en el terreno de la intersubjetividad y la imaginación; aquí me detendré en las relaciones entre la memoria, la imaginación y las identidades, advirtiendo la forma en que éstas se complementan.

9.2 Adoration, identidades e imágenes

Adoration comienza de una manera particular. Un joven, con su celular, le toma testimonio a su abuelo. Él le narra un episodio familiar sobre su madre, una eximia violinista. El abuelo posee el violín en su mano (Fig. 1), mostrándolo, posando con él. Luego de decirle que pensaba en la suerte de su nieto de tener una madre como su hija, maldice a su padre: “eso es lo que te robó, no se lo perdonaré”.

En una clase de francés, Sabine, su profesora de francés y de arte dramático, les cuenta a sus alumnos, como ejercicio de traducción, la historia de Nezar Hindawi. Uno de ellos, Simon, transforma esa historia en un relato en primera persona: sus padres son los protagonistas y él el bebé que se encuentra en el vientre, y que estuvo a punto de no nacer. A Sabine, le agrada el gesto de su alumno y le pide que la cuente en el taller de teatro ya no como una ficción sino como un hecho verdadero. Simon acepta, pero lo cierto es que sus padres han muerto hace diez años quedando su tío a cargo de él.

Como tantos jóvenes, el pasado que se inventa Simón lo comparte, como hacen millones a diario, con los integrantes de la sala de chat a la que suele entrar en su casa desde su notebook (Fig. 2). *Adoration* actualiza la preocupación de Egoyan por las tecnologías y las mediaciones de la comunicación. Si en 1989, en *Speaking parts*, el *cybersexo* entre los personajes parecía tomado de la ciencia ficción o una mera práctica perversa, el videochat en *Adoration* se vislumbra como una práctica normalizada. En el 2008 la comunicación mediada por monitores ya no pertenece exclusivamente al ámbito de la vigilancia o a una clase exclusiva que poseen los medios de producción de imágenes (como en *Family viewing*): el video se encuentra desacralizado, ya no es terreno exclusivo de prácticas sexuales, formas de vigilancia o para interferir en la vida íntima, sino como un genuino medio de comunicación.

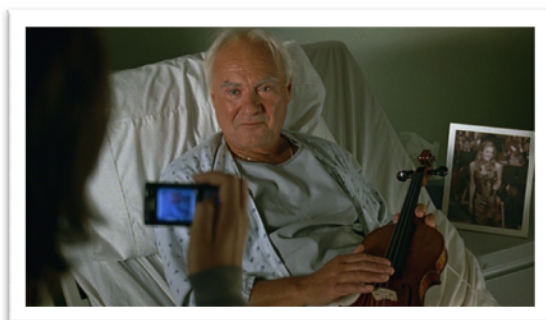


Fig.1

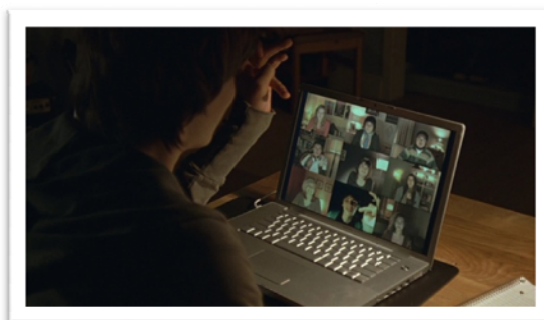


Fig.2

La historia inventada de Simon posee una respuesta inesperada, tanto por él como por Sabine, y genera un apasionado debate entre su grupo de amigos y, luego, con otras personas. La sala de chat crece (Fig. 3), participando ahora gente que no tiene relación directa con Simon o con su círculo de amigos, es gente adulta que discute con igual o mayor apasionamiento el atentado que nunca ocurrió; uno de ellos, (Fig. 4) incluso se coloca como sobreviviente de aquel frustrado intento. Como sugiere Antonio Weinrichter (2010: 166), esta comunidad de duelistas de una catástrofe que nunca ocurrió, “es un grupo de supervivientes virtuales no porque la tertulia tenga lugar en el éter de la red, sino porque discuten un accidente hipotético”. Realizada luego de los atentados del 11 de septiembre de 2001, *Adoration* recoge las “narrativas del miedo” impuestas luego de aquellos siniestros

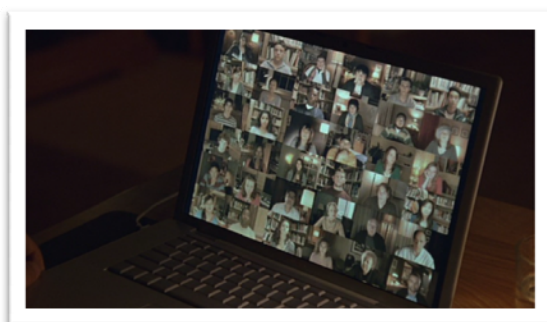


Fig. 3

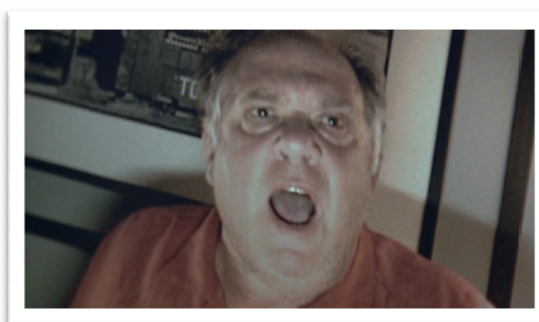


Fig. 4

Como lo ha hecho en toda su filmografía, la película no avanza en forma lineal sino en saltos temporales, a través de ideas y vueltas en los tiempos del relato, mezclando también diversos puntos de vistas: las imágenes del relato en el aeropuerto (Fig. 5), ¿a quién le corresponden? Dado que el tema central en este film –aunque ya sabemos que en todos los films de Egoyan esto es así– es la identidad, la construcción fragmentada del relato se corresponde también a la de la identidad. Como luego se verá, además de los saltos cronológicos, esta fragmentación nos permite pensar ese carácter para la identidad: Simon, como todos nosotros, se mueve, empleando el término de Schutz, en diferentes ámbitos finitos de sentido. La identidad se encontraría entonces íntimamente relacionada con dichos ámbitos, y en el caso de Simon, más allá de la historia narrada a su clase, en el mundo del chat ésta se encontraría diferenciada de la de otros ámbitos de sentido.



Fig. 5

Lo sugerente de este film es el planteo de la posible convivencia de las identidades de las múltiples realidades. Dicha idea emerge en el cuestionamiento que una compañera de Simon le hace online: “¿Por qué contar esta historia? Cuando hay muchas otras... No te pido que seas honesto sino que seas auténtico”. En ese mismo itinerario de confrontaciones, entre la identidad del mundo de la vida cotidiana, con la que se relaciona con el mundo físico y social, y la otra que adopta cuando se conecta al *chat*, vemos que ésta última, luego de las conversaciones que mantiene con sus intermediarios, no le sirve para solucionar las cuestiones que tiene pendientes con su propia historia real. Surge así una brecha entre lo que la tecnología permite y la situación psicológica del personaje y que, en términos de Egoyan, estos dos niveles pueden corresponderse en ciertos momentos como no en otros. Por lo tanto, Simon debe salir al mundo real: en el virtual no encontrará respuestas.

Sin embargo esto no quita que lo actuado en el mundo virtual deba ser desechado; es gracias a aquel que Simon se ve motivado a confrontar con el *real*. Quizá esta idea queda expuesta con las imágenes del principio y del final de film, imágenes claramente pertenecientes al territorio egoyano: en la primera, ya mencionada, vemos a Simon en el hospital interrogando, y a la vez grabando con su celular, a su abuelo sobre la verdadera historia de sus padres, al mismo tiempo vemos además una foto de su madre muerta en la mesa de luz. Conviven así tres fuentes de imagen en un mismo plano y a la vez se crea una relación entre memoria, verdad y tecnología. Esta primera escena es también signo de los tiempos, de la “era del testigo” (Wieviorka, 2006) y del testimonio audiovisual (Baer, 2005). Simon registra la verdad del testigo, su abuelo, y como verdad ésta merece ser grabada para la posteridad, merece ser archivada. Al final, luego de salir del mundo virtual y enfrentar lo que Sabine y su tío tienen para contar, el archivo es destruido (Figs. 6-8). Como en todas las películas de Egoyan, la mediación permite conectar con el pasado hasta cierto momento, cuando los personajes desean ir más allá, que ese pasado signifique en su presente y permita

planes y proyectos, la mediación es dejada de lado; el pasado, como pasado, es atrapado por medio de una experiencia *cuasi*-directa. Si bien el pasado se mantendrá siempre como experiencia predicativa, al efectuar una acción más *tangible*, motivada por significaciones propias, se logrará una conexión vívida con el pasado.



Fig. 6

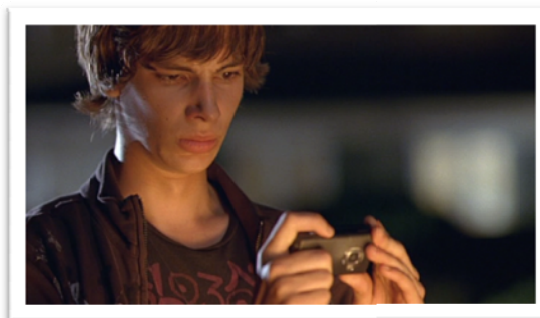


Fig. 7

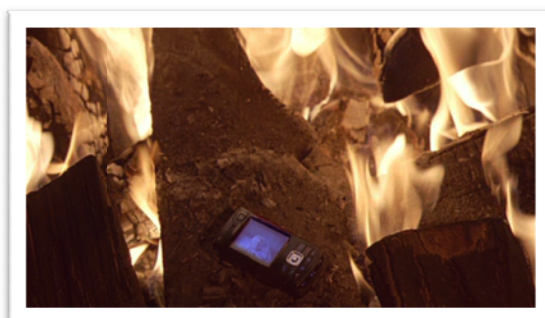


Fig. 8

Ahora bien, el relato *inventado* por Simon no resulta del todo descabellado, ya que posee cierto asiento en su propia historia. Su madre, Rachel, una eximia violinista, se casó con Sami, un luthier de origen libanés. El abuelo siempre fue prejuicioso respecto a su yerno, argumentando que su religión es violenta y siempre está dispuesta a matar y a inmolarse. De hecho, una noche, luego de una discusión con su abuelo, los padres de Simon mueren en un accidente automovilístico; este hecho, le servirá al abuelo como prueba de sus prejuicios. De este modo, Simon crecerá en un ambiente hostil, su memoria respecto a sus padres se construirá en base a lo que el abuelo le narró. Como sugiere Weinrichter (2010: 168), el relato presentado en clase por Simon “presenta, de hecho, una complicada ecuación étnica”. A ésta debemos sumar a su profesora; si Sabine incentiva a Simon a continuar con la representación se debe a sus propias motivaciones: los padres de Sabine fueron asesinados en Beirut. Así, para animar tanto a Simon como a Tom, el tío del joven devenido en padre, Sabine se aparecerá repetidas veces en la casa de su alumno, vestida con un burka con el fin de

contrariar la visión paterna de que la cultura árabe sólo es odio y violencia. Lo que pocos saben es que Sabine fue la primera esposa de Sami.

Si tomamos la crianza de Simon, aludida muchas veces a lo largo de la película, *Adoration* aparece como alusión al choque de culturas. Cuando Simon coloca a su padre como terrorista, lo que hace también es traducir el legado de intolerancia y violencia recibido del abuelo; esa narración se corresponde con los comentarios que ha oído toda su vida, de que su padre era un monstruo que causó la muerte de su madre. Así, gracias a esa narración inventada para la clase, Simon comienza una investigación para conocer y, en cierta forma, reconciliarse con la historia de sus padres, de superar la narrativa del miedo inculcada por su abuelo. Como lo hizo en otras oportunidades, Egoyan plantea el trayecto Simon a partir de su relación con imágenes de diverso tipo. Nuevamente todo converge en una escena primaria, una escena que se repite como motivo a lo largo del film: Simon sale hacia el mundo exterior transformando su interior, no solamente porque *apaga* la computadora, sino que también se ha desprendido de sus objetos de adoración: al mismo tiempo se deshace de su celular y del testimonio de su abuelo, símbolo del poder ordenador que poseía lo arroja al fuego (Fig. 8). En ese gesto, en el que pierde la imagen *material* de su abuelo, recupera la de Sami, su padre. Esa reconciliación ya no con el monstruo sino con su padre, también se manifiesta en imágenes: Simon va a casa de Sabine, y junto a ella observa las fotografías, nuevo objeto de adoración, del matrimonio entre ambos (Figs. 9-10).

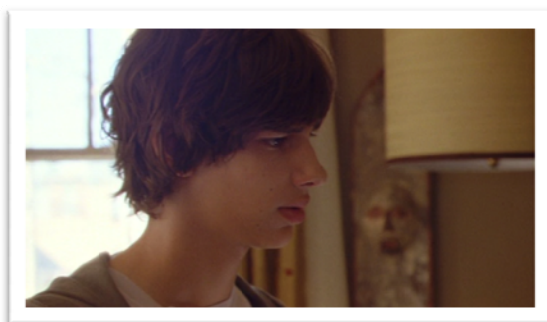


Fig. 9

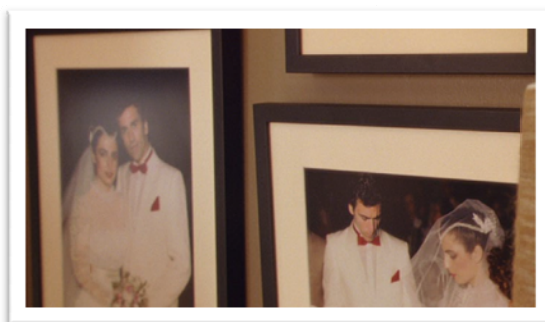


Fig. 10

9.3 Viejas y nuevas tecnologías: realidad virtual y múltiples realidades

Las expresiones “nuevos medios” y “nuevas tecnologías” aplicadas al campo de las imágenes nos remite, tal como sugiere Philippe Dubois (2001: 9), “a los útiles técnicos surgidos de la informática que permiten la fabricación de objetos visuales”. Sin embargo, desde una perspectiva histórica elemental, tal como fuera sugerido en el capítulo III, hemos

visto que no ha sido necesario contar con la informática para la creación de imágenes a partir de “bases tecnológicas”. En ese sentido, toda imagen, desde la más precaria y antigua requiere cierta tecnología de producción ya que presupone un acto de producción. La fabricación de imágenes necesita de útiles, reglas, en síntesis: de un saber. Como sugiere Dubois, la tecnología es habilidad, y es por eso que el belga asocia la creación de imágenes con el término griego *tekhné*; en ese sentido, las imágenes de las manos en la Cueva de las Manos de la Provincia de Santa Cruz ya pueden ser vistas como “productos tecnológicos”.

De este modo, el recorrido planteado por Dubois nos permite pensar el lugar de la tecnología en nuestra vida cotidiana, en el lugar de mediador de nuestras relaciones sociales y reparar el peso místico que se genera alrededor de “lo nuevo”. En sintonía con lo propuesto a lo largo de esta investigación, Dubois, antes de hacer una historia más extensa, se detiene en las tecnologías visuales que han dominado los últimos dos siglos. En ese sentido, no resulta imprudente pensar dicho recorrido desde la noción de “régimen perceptivo” pensada por Pierre Sorlin (2004), es decir el sistema de coordenadas visuales que prevalece en una formación social; en ese sistema, las imágenes materiales poseen un lugar central. Si cada régimen perceptivo se ha valido de una tecnología, la pregunta que subyace es si la mediación informática pertenecería a un nuevo régimen o no. Desde ya que no es el propósito de esta tesis dar cuenta de dicha respuesta, queda el interrogante arrojado. Contrariamente, la pregunta en torno al lugar de la tecnología visual resulta de vital importancia en los planteos en torno a las relaciones entre imagen, memoria e imaginación.

Dubois (2001: 10) sugiere que las nuevas tecnológicas de cada época a la par que se presentan como “el último grito”, no hacen otra cosa que poner al día cuestiones de representación, “reactualizando viejas apuestas de figuración”. La novedad no es otra cosa que un efecto de discurso: dicha y redicha hasta la saturación, en esa dirección “la novedad” no ha dejado de acompañar a las tecnologías en general y a las visuales en particular; en este marco, dicho discurso suele colocarse como una revolución constante, trayendo consigo nuevos sistemas de representación. La novedad, entonces, es retórica e ideológica: retórica en el sentido que siempre hace tabla rasa, e ideológica porque parecería que sólo conoce la evolución continua ocultando así los procedimientos anteriores¹⁴⁸. La novedad no parecería tener historia sino que emerge en forma “espontánea”.

¹⁴⁸ Dubois señala que dicho discurso produce a su vez dos tipos de efectos, el “efecto de enganche” y el “efecto de profecía”.

Como veremos luego, las máquinas de imágenes, la “virtualidad” de las imágenes, son antiguas. La discusión en torno a la referencialidad de las imágenes (y a su pérdida) debe ser enmarcada y pensada en contextos particulares. Visto desde una perspectiva histórica dicha problemática parecería emerger y sumirse al compás de las máquinas de imágenes. La pintura de las manos posee así carácter de índice y los animales pintados en las Cuevas de Altamira, de signo. Así, la fotografía representa un punto de inflexión en tanto continuación histórica de las máquinas de imágenes. La cámara oscura, el *portillon*, la *tavoletta*, entre otras, fueron las máquinas de dibujar de los pintores del Renacimiento: la perspectiva del *quattrocento*, a la par de efecto óptico es también producto de la tecnología. El salto que producirá la fotografía adviene tanto en el campo de la inscripción, la forma en que se *graba* la imagen, y el supuesto automatismo de la máquina. Si las primeras eran máquinas para dibujar, la fotografía “deshumaniza” a la imagen, nada se interpone, a excepción de la cámara, entre objeto y representación. No es casual que en sus orígenes los que se levantaron contra la fotografía vieran lo producido como una pérdida de “artisticidad”: la referencialidad de la imagen es producto de su tecnología. De este modo, la invención del cinematógrafo traerá un nuevo tipo de máquina o un nuevo tipo de relación con la imagen: la proyección. Si la fotografía sólo empleaba la máquina para la creación de la imagen, el cine lo hará tanto en la fase creativa como en la de la visualización. No es que cada máquina borre o “elimine” a la otra, sino que se complementan y acoplan, llegando así al último tipo de maquinismo dado por la máquina-televisión: la transmisión. La imagen televisiva, en tanto transmisión “en vivo”, no se posee (como la fotografía) ni es proyectada, es transmitida. Llegamos a sí a la imagen generada por computadoras, la imagen de síntesis. Como sugiere Dubois (2001: 18), este tipo de máquina ya no es de reproducción sino de “concepción”, la máquina misma crearía así su propio “real”. Sin embargo la máquina informática no es solamente la creación de imágenes sintéticas, que, por otro lado, implica todo un saber no siempre disponible para los usuarios masivos. La imagen informática o la computadora como máquina, posee la tecnología de emular a las otras máquinas: puede grabar fotografías, puede proyectar y también puede transmitir.

El discurso de la novedad que acompañará a cada máquina trae consigo el de la “perfección”, cada invención aumenta el “realismo”, la “exactitud”; se trata aquí de la cuestión de la *mimesis*. En retrospectiva, parecería que en la cadena tecnológica cada nueva invención posee como finalidad aumentar el grado de realismo de la representación visual. Las máquinas de imágenes estuvieron siempre en perpetuo trabajo de lograr efectos de realidad cada vez mayores, siendo el *directo* de la televisión el que le agregará un plus a los

anteriores efectos. Al del movimiento y de la semejanza, el tiempo del movimiento se funde con el tiempo real: hay ahora un realismo de la simultaneidad, realismo que también encontramos en las salas de chat en *Adoration*. En relación con lo real, las máquinas de imágenes son la prueba de la constante búsqueda de duplicar integralmente la realidad. Esto no sería otra que el mito de la imagen total, antiguo mito que se remonta, quizá, en el propio nacimiento de las imágenes, a los orígenes de la idea de representación, a la idea divina de crear un mundo “a su imagen y semejanza”.

Como ya lo mencionara, la cuestión de la semejanza obedece no tanto a una cuestión técnica sino estética. La figuración de cada invento no es condición necesaria, es decir, tanto la fotografía, el cine, o las imágenes sintéticas, no llevan en su núcleo la reproducción figurativa del mundo, la historia nos muestra ejemplos de sobra. La cuestión mimética no se encuentra determinada por la tecnología en sí misma, se trata de un problema estético antes que tecnológico, “la invención esencial es siempre estética, nunca técnica” (Dubois, 2001: 24).

Otra cuestión que atraviesa a las máquinas de imágenes es la de la materialidad de éstas. En ese sentido, la pintura sería la máxima expresión de lo material, de lo objetual, de lo, literalmente, palpable. Esto, a su vez, se encuentra asociado con el carácter, en principio, único del cuadro que constituye, finalmente, su valor como obra de arte¹⁴⁹. Las diferentes máquinas, entonces, traen consigo diferentes grados de inmaterialidad, el avance de éstas va llevando diversos procesos donde se ponen en juego las diversas posibilidades del toque, la agresión, o permanencia de la imagen. La electrónica no sería otra cosa que un proceso, en donde impera la señal, que como tal es imposible de ver excepto como imagen.

El recorrido efectuado junto a Dubois permite observar las continuidades y discontinuidades tecnológicas, reparando en la necesidad de la tecnología en las diversas épocas. La emergencia de herramientas más sofisticadas o su relación relativa con la realidad no son, ni siquiera, invenciones de nuestra era. Si pensamos que la imagen es soporte de identidad y que cada época posee diversos procesos de subjetivación, de modelar subjetividades, los medios digitales, o los informáticos, han traído consigo un nuevo proceso de subjetivación: la inmersión (Grau, 2003). Este proceso se refiere al modo particular en que el sujeto “entra” o se “zambulle” dentro de las imágenes y sonidos generados por la computadora. Al momento, este tipo de experiencia se encuentra más asociada al

¹⁴⁹ Al respecto resulta imposible no reparar en Walter Benjamin y las ideas expresadas en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.

entretenimiento, como en el caso del cine o los parques temáticos, pero también posee aplicaciones en el campo de la física o la medicina¹⁵⁰. Lo sugerente de este tipo de proceso, que va más allá de la noción de realidad virtual, es que la herramienta no sólo se coloca como mera herramienta, ya sea para crear o proyectar imágenes, sino para interactuar con ellas, volviendo a las imágenes que estos dispositivos producen más participativas¹⁵¹. Es decir, a la enumeración de Dubois le podríamos sumar el carácter interactivo que propone las nuevas máquinas de imágenes.

El trabajo de Oliver Grau en torno a la inmersión resulta también un sugerente recorrido histórico, planteando que ninguna de estas “atracciones” resultan totalmente nuevas. Grau afirma que en todo caso hay algo de novedad en el sentido de llegada a una meta ya planteada, cada “época posee sus límites tecnológicos y, a la vez, efectúa extraordinarios esfuerzos con los medios técnicos a su alcance” (Grau, 2003: 5): con sus límites y tecnologías cada época traza los efectos de lo real. En esa dirección, en sucesivos momentos históricos nos encontramos con las fantasmagorías, los dioramas, los panoramas, los cicloramas o los diafanoramas, todos ellos precursores de lo que hoy se denomina inmersión. La experiencia de la inmersión ya era conocida en la antigüedad, los frescos de la *Villa dei Misteri*, en Pompeya o en los jardines de Vila Livia atestiguan que dicha época no era ajena a la realidad virtual, a generar la sensación de “estar allí”. Así, Grau focaliza su atención en el estudio del Panorama de Anton von Werner *La batalla Sedan*, producido hacia 1883. La creación de imágenes, de formas de ilusión visuales, son también modos de relacionarnos con ellas; el argumento central que recorre su trabajo es que la idea de instalar a un observador en un espacio ilusorio no hizo su aparición con la invención técnica de la realidad virtual mediada por la informática, sino que la realidad virtual forma parte del núcleo de relaciones de los hombres con las imágenes. Grau (2003: 11) afirma que el recorrido histórico que plantea es un intento de revisar la historia del arte sin “invocar escenarios apocalípticos como los de Neil Postman, Jean Baudrillard o Dietman Kamper”¹⁵².

Grau entiende bajo la noción de las imágenes inmersivas a un tipo de imagen en la que el espectador cree que lo que ésta muestra se encuentra actualmente presente. La realidad virtual no busca otra cosa que una alta sensación de presencia, siendo en ciertos casos una sensación tan fuerte que puede llegar a confundirse la presencia como imagen con la

¹⁵⁰ Como también en la industria bélica.

¹⁵¹ A pesar de la supuesta “libre” manipulación que el usuario final puede efectuar sobre las imágenes (como por ejemplo con el *Photoshop*), lo cierto es que éste sólo emplea, a menos que posea los conocimientos suficientes, una serie de fórmulas o procesos pre-establecidos por los creadores del software (Manovich, 2006).

¹⁵² Ya Henri Bergson se había referido a las imágenes virtuales en 1896 en *Materia y memoria*.

presencia *real*. Lógicamente que los grados de inmersión y la sensación aludida posee una fuerte relación histórica, en el sentido de lo que cada época establece como real-visual. De este modo, la “confusión” que se podía generar en la *Villa dei Misteri* en su época no es la misma que en la actualidad. Por otro lado, en la inmersión, denotando la idea de la inmersión durante el bautismo, existe también una relación de creencia (Wiesing, 2010: 87).

Si bien se distinguen dos tipos de realidades virtuales, la inmersiva y la no inmersiva, por mi parte sugiero hablar de grados de inmersión; éstos se encuentran imbricados con los ámbitos finitos de sentido que veremos a continuación. Como polos, la realidad virtual inmersiva surge de la asimilación de la percepción de la imagen-objeto como percepción de una cosa real, en cambio la no inmersiva lo hace de la asimilación de la imagen-objeto a la imaginación.

Expuse en el capítulo III en torno a la imagen que ésta siempre es una presentificación en la conciencia, y como intención siempre es conciencia de algo. Como señala Lambert Wiesing (2010: 91) “cuando pensamos que vemos algo también creemos que la cosa existe y se encuentra presente (...) observar una imagen genera un tipo de conciencia que media entre la imaginación y la percepción”. Por lo tanto, incluso si observamos la imagen de un centauro, este objeto será real en tanto imagen. La realidad virtual coloca de manifiesto la manera en que imágenes-objetos se dan a la conciencia, encontrándose en el medio como objeto de la percepción y como objeto de la imaginación. Sólo desneutralizando la conciencia o, para emplear un término de Schutz, haciendo la epojé de la actitud natural podemos reflexionar en torno a lo visto en la imagen como real o irreal.

Por lo pronto, lo decisivo en torno a las imágenes informáticas no es que ellas fueron producidas en forma digital, la pregunta sería entonces qué tipo de imágenes sólo pueden ser producidas por computadoras. Como todas las herramientas, la informática trae consigo una nueva expansión de las posibilidades y límites de la imaginación, al fin y al cabo la capacidad única del hombre para crear imágenes de sí mismo y para otros ha sido un tema de especulación filosófica y teológica, al menos desde Platón¹⁵³.

Con Dubois y Grau hemos hecho un rodeo que permite pensar, en forma abreviada, el lugar y usos de la imagen más allá de los modos de producción. En esta breve esquematización subyace la transformación constante de las máquinas de imágenes, que, en cierto sentido, el cine de Egoyan es testigo (y, a la vez, producto). Este recorrido puede ser

¹⁵³ Al tratar temas similares, en un uno de sus últimos escritos Vilém Flusser (2002) sugirió que “hemos sido desafiados a saltar (*leap*) hacia una nueva imaginación”

visto como en espejo al planteado en el capítulo anterior en torno a las metáforas de la memoria, mientras que éstas toman de la tecnología imperante la retórica, la tecnología que implica a las máquinas de imágenes es, en cierto sentido, la que permiten a las primeras. Si en la actualidad la metáfora de la computadora es la hegemónica, no habría contradicción aparente que las imágenes en nuestra época se produzcan y circulen vía dicha tecnología. Mientras que la de la computadora ha funcionado como la metáfora más *eximia*, como superadora de las anteriores, lo mismo parecería suceder con las imágenes generadas por la informática.

Sin embargo, la invención de la fotografía inició un tipo de grado de inmersión particular, sobre todo con el pasado. Por las particularidades ya analizadas, la imagen permite un cruce de fronteras singular, haciendo presente lo ausente, lo pasado, en forma más *real*. Los nuevos sistemas inmersivos de imágenes, como el *videochat* en *Adoration*, permiten un cruce de frontera particular, es decir la convivencia de las múltiples realidades, idea pensada por Alfred Schutz (2003a: 197 y ss.) a partir de William James; así, la realidad virtual se insertaría claramente en dicha idea schutziana.

Para comprender las múltiples realidades debemos caracterizar el mundo de la vida cotidiana, aquel que nos posibilita transitar hacia los otros *ámbitos finitos de sentido*. Éste es la zona operatoria por excelencia y se caracteriza por ser un mundo intersubjetivo que existía mucho antes de que cada uno de nosotros naciera, un mundo experimentado e interpretado por otros, nuestros predecesores, como un mundo organizado y de sentido. Todos nacemos en un mundo pre-interpretado, se trata de nuestro mundo *real*, el de nuestras acciones e interacciones, el mismo se encuentra dado-por-sentado, raramente es cuestionado o puesto en duda ya que actuamos en él en forma pragmática. Esto no significa que no se puedan producir cambios en nuestro mundo cotidiano; al contrario, sólo ese mundo puede ser modificado a través de nuestras acciones. El mundo de la vida cotidiana no es un objeto de pensamiento sino que es el lugar de la actitud natural. En dicha actitud, el mundo está a nuestro alcance o a nuestro alcance potencial, es el mundo de las ejecuciones, es, también, el mundo donde envejecemos, donde envejecemos juntos. Sólo se vuelve objeto del pensamiento en actitud reflexiva.

Por lo tanto, es desde este mundo donde podemos transitar otros ámbitos finitos de sentido, es decir un determinado conjunto de experiencias que muestran un estilo cognitivo específico y son, respecto a este estilo, coherentes y compatibles unas con otras. Por lo tanto,

la “realidad virtual”¹⁵⁴, las redes sociales, los *video chats*, pueden ser pensados como ámbitos finitos de sentido.

Schutz ejemplifica algunos ámbitos finitos de sentido refiriéndose al mundo de los sueños, de la pura fantasía, el de la experiencia religiosa, la contemplación científica, el mundo del juego de los niños o el mundo de la locura. Los ámbitos finitos de sentido se relacionan también con el acervo de conocimiento y la distribución social del conocimiento; así, lo que para un físico es su ámbito finito de sentido, para un lego puede resultar “irreal”. El caso del arte es iluminador: cuando vemos una obra de teatro o una película fantástica no reparamos –en principio– en los actores sino en los personajes, si en el caso de la película el superhéroe vuela, ningún espectador dirá que eso es irreal ya que se ha ingresado a un ámbito de sentido particular¹⁵⁵. Por otra parte, se debe tener en cuenta que diariamente o incluso en el lapso de una hora, podemos pasar por una diversa gama de tensiones de la conciencia, saltando de ámbito a ámbito: del sueño podemos pasar al ámbito científico o al artístico, para luego volver al de la vida cotidiana; según Schutz, eso se debe a que cada ámbito posee una *epojé* característica; es decir, una forma dominante (y no cuestionada) de espontaneidad, de comportamiento, de experimentarse a sí mismo, de sociabilidad y una perspectiva temporal específica. Estos cambios de actitudes son también los que permiten ingresar a los diversos ámbitos sin conmoción alguna.

En el caso analizado, podemos pensar que la experiencia de encender la computadora y esperar la conexión es un pasaje de mundos, estas acciones permitirían un salto hacia otro ámbito de sentido. Como lo señalamos, cada uno de estos ámbitos poseen estilos cognoscitivos particulares siendo las experiencias dentro de cada ámbito coherentes entre sí y compatibles unos con otros aunque puedan divergir de los significados de la vida cotidiana. En el caso del mero fantaseo, Schutz (2003a: 223) ejemplifica su postura afirmando que:

...puedo imaginarme en cualquier rol que desee arrogarme. Pero al hacerlo, no dudo de que el sí-mismo imaginado no es sino una parte de mi personalidad total, un rol posible que puedo adoptar, un Mí, que sólo existe por mi gracia. En mis fantasías, puedo incluso variar mi apariencia corporal, pero esta libertad discrecional halla sus barreras en la experiencia primordial de los límites de mi cuerpo. Ellos subsisten, ya sea que me imagine como un enano o como un gigante. El fantaseo puede tener lugar en soledad o en sociedad; en este último caso se produce una relación Nosotros y en todas sus derivaciones y modificaciones.

¹⁵⁴ Aquí me refiero tanto a lo que fuera el *Second Life* como a los ambientes creados por computadoras los cuales se manipulan a través de cascos, guantes u otros dispositivos, siendo estos últimos los de mayor grado de inmersión (Wii, PlayStation, entre los sistemas hogareños).

¹⁵⁵ Schutz (2003b) estudió detenidamente esta cuestión en su análisis de *Don Quijote*.

Por lo tanto, la vida en la pantalla, en este caso el *video chat* se sitúa entre los diversos ámbitos finitos de sentido a los que la conciencia puede acceder. La realidad virtual no hace que ésta se separe de la realidad de la vida cotidiana sino que la primera se inserta en la segunda como parte constitutiva de los universos de sentido o de múltiples realidades. Pero el *video chat*, a su vez, puede ser pensado como una nueva forma de “experiencia mediata del Otro”. El chat puede ser usado adoptando una identidad particular para dicho ámbito de sentido, como Simon hace, o bien manteniendo la identidad y empleando el *video chat* como forma típica de comunicación, teniendo este tipo de forma un grado de inmediatez particular: se comparte el tiempo real y también el espacio pero en forma virtual.

Aquí es donde se vuelve sugerente pensar la identidad en términos narrativos. ¿Existe, entonces, alguna característica identitaria particular dentro de este ámbito de sentido? ¿Dónde radica la diferencia entre el Simon del mundo virtual del mundo de la vida cotidiana?

9.4 Mundos virtuales e identidad narrativa

Quizá uno de los planteos más sugerentes que efectúa Egoyan en *Adoration* es que la supuesta línea divisoria entre virtualidad y realidad *real* es muy fina. La tecnología, presente en nuestra cotidianeidad más que separar los mundos, los amalgama. Al igual que todas las tecnologías aquí analizadas, las computadoras interconectadas en una gran red digital de alcance global se han convertido en inesperados medios de comunicación: los usos se imponen a los objetivos de la creación de cada dispositivo.

En las últimas décadas en estas redes se popularizaron diferentes canales de conversaciones, salas de *chat*, *video chat* y otros tipos de mensajería instantánea; al mismo tiempo, los blogs, y un largo etc. trajeron consigo una paradoja: exponer la propia intimidad en las vitrinas globales de la red (Sibila, 2008). Pero esta paradoja también se expresa de otro modo, ciertas formas “anacrónicas” de expresión y comunicación tradicionales “parecen volver al ruedo con su ropaje renovado, tales como los intercambios epistolares o los diarios íntimos” (Sibila, 2008: 18). Esta tecnología, a la par de su discurso de novedad, ha traído cambios en el campo de la experiencia subjetiva, cambios que se concentran en las diversas posibilidades de interacción.

Se ha escrito y se continuará escribiendo sobre el tema, dado que la cuestión escapa a las propuestas de la tesis a partir de *Adoration* me interesa revisar la relación de este medio visual con la identidad. Por lo tanto, me concentraré en una arista: ¿los relatos que se ponen

en juego, los relatos que alguien expone ante un público, poseen personajes de ficción o exponen la vida “desnuda” y cruda “tal cual es”?

Como ha señalado Paula Sibila (2008: 37), en el pacto de lectura que se establece en el mundo del blog y en el del *chat* coinciden en una sola persona el autor, el narrador y el protagonista. Por lo tanto, más allá del lugar que la computadora como medio de comunicación ocupe –como objeto físico y cultural– en nuestra vida cotidiana, al *sumergirnos* en el mundo del chat, por ejemplo, estamos cruzando una frontera, ingresando así a un ámbito finito de sentido. Aunque esta nueva cultura que se monta se sustenta en imágenes, lo cierto es que el imperio de la palabra continúa. A pesar de que, como con la fotografía o con el video hogareño, *adaptamos* nuestra vida o los principales eventos a las exigencias de la cámara, lo sugerente de estas narrativas del yo es, justamente, el modo de narrarse, de colocarse como protagonista; y en la misma operación, tal como hace Simon en *Adoration* también se produce un desarrollo y exploración del yo.

Dado que estas narrativas son recientes, Sibila (2008: 68) pregunta atinadamente si estas nuevas formas de expresión y comunicación son novedosas o si, en el fondo, desencadenaron un aparente renacer de los viejos relatos de sí. Cabe interrogarse “si entre aquellos textos de otrora y las flamantes novedades de internet, las diferencias son meramente cuantitativas, limitadas al tamaño de los plazos y los trechos, o si existe entre ambos un abismo cualitativo”. Siguiendo a Dubois se puede afirmar que en torno a las narrativas de sí que promueve internet hay un discurso de la novedad, colocando en tensión lo *realmente* nuevo con las viejas formas. Sin ánimos de cerrar el debate, con lo expuesto sabemos que toda nueva tecnología, históricamente, a la vez que presenta *lo nuevo* lo hace sustentándose en *lo viejo*.

Al igual que la fotografía, que es producto de la modernidad, la esfera de la privacidad también lo es. Ésta ganó consistencia en la Europa de los siglos XVIII y XIX, como repercusión de las sociedades industriales modernas y su modo de vida urbano. En esa época emerge lo privado como refugio para el individuo y la familia, figura que se encontraba reconfigurándose en el seno del mundo burgués. A la par del medio público, que se tornaba más amenazante, las nuevas subjetividades modernas ansiaban un territorio a salvo de las exigencias del nuevo orden social. En la misma sintonía, si puede afirmarse que la idea de intimidad es una invención burguesa, algo semejante ocurre con otras dos nociones asociadas a ese término: las ideas de domesticidad y confort (Sibila, 2008: 73).

Mientras que en la modernidad las paredes de los hogares burgueses abrigaban al yo, hoy, como algunos autores lo señalan, parecerían estar derrumbándose. Sin embargo, mientras las transformaciones contemporáneas hacen emerger otras construcciones identitarias, basadas en nuevos regímenes de producción y tematización del yo, estimo que resulta preferible señalar que dichas paredes se están reconfigurando antes que derrumbarse. Como lo vemos en *Adoration*, Simon coloca su intimidad en la red *desde* y *en* su casa, en la comodidad de las paredes de su hogar; la computadora no sólo ha modificado las relaciones íntimas sino que también el espacio hogareño. Ese traslado hacia la vidriera mundial que es la pantalla, Simon lo hace desde su habitación, o gracias a la notebook (Figs. 11 y 12), lo puede hacer desde toda su casa, en este caso el debate continúa en la cocina. Por lo tanto, no son las paredes de la intimidad que se derrumban sino que se modifica el espacio privado de la intimidad: la computadora, como herramienta central, ocupa un lugar de privilegio en la reconfiguración del espacio íntimo. De este modo, podemos decir que las bases en las que se edifican las subjetividades en la actualidad, a la par de las transformaciones económicas, sociales, políticas, culturales y tecnológicas contemporáneas, se asientan en la visibilidad y las apariencias, demarcando así la definición de lo que es cada sujeto.



Fig. 11



Fig. 12

Si el yo se edifica sobre un eje espacial, también lo hace sobre uno temporal; es así donde el pasado posee un cimiento crucial: el neurocientífico argentino Martín Cammarota afirmó que “somos lo que recordamos que somos” (Sibila, 2008: 149). En esa línea, Steven Rose asegura que la memoria es nuestra característica más definitoria y, sobre todo lo que constituye nuestra individualidad, ya que “ofrece la trayectoria de nuestra vida en la continuidad autobiográfica” (S. Rose, 2006: 159). La memoria no sólo permite que una persona de 80 años de edad pueda recordar –si es que no sufre ningún mal– episodios de su

infancia, sino que esa posibilidad (o imposibilidad) de recordar es la que hace a su identidad. En los últimos años, películas como *Eterno resplandor de una mente sin recuerdos* (*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, Michel Gondry, 2004), *Días extraños* (*Strange days*, Kathryn Bigelow, 1995) o *El vengador del futuro* (*Total recall*, Paul Verhoeven, 1990), en el marco de la ciencia-ficción, colocan en tensión la relación entre memoria e identidad. En estos títulos, los personajes son sometidos a diversos tratamientos en los cuales o bien se les borran recuerdos o bien se les agregan recuerdos de otros; sea cual fuera el procedimiento, lo cierto es que la identidad del personaje se ve alterada.

La memoria y la identidad poseen rasgos en común¹⁵⁶ complementándose entre sí: una persona recuerda porque es lo que es, y porque es lo que es posee determinados recuerdos. Otra propiedad que poseen en común es la búsqueda de coherencia, es decir que las partes de la que consta se relacionan todas unas con otras de modo que constituyen un conjunto con unidad. En esa dirección, el relato, la representación del recuerdo, es la forma en que se crean los recuerdos como también la identidad. La propia vida, entonces, se encuentra asociada al relato en forma constituyente; pero el relato no es sólo un componente esencial de la identidad individual, tal como afirmó Roland Barthes (1982: 7) “no hay ni ha habido jamás en parte alguna un pueblo sin relatos”. Los relatos son los grandes organizadores de las comunidades, de los grupos, y de las familias. En el caso analizado no me referiré a los relatos históricos o míticos de una sociedad sino a la narración de la propia vida.

A la par del surgimiento de la intimidad, este tipo de narración, como expresión de la interioridad y afirmación del “sí mismo” es un hecho que “se remonta apenas a poco más de dos siglos, indisociable del afianzamiento del capitalismo y del mundo burgués y a la luz de la incipiente conciencia histórica moderna y su relación con el nuevo espacio de lo social” (Arfuch, 2002a: 33); por lo tanto, la construcción narrativa de lo privado surge en el seno de la intimidad. Como sugiere Leonor Arfuch, el avance de las diversas formas de mediatización ha ofrecido un escenario privilegiado para las narrativas de sí, “aportando una compleja trama de intersubjetividades, donde la sobreimpresión de lo privado en lo público excede todo límite de visibilidad”; de este modo, esta autora afirma que los diversos fenómenos que hacen a las escrituras y narrativas de sí han reconfigurado la subjetividad contemporánea. Al analizar el espacio biográfico contemporáneo, Arfuch (2002a: 80) señala que una pluralidad de voces

¹⁵⁶ La relación entre memoria e identidad se ha visto desarrollada desde diversas perspectivas. Se ha vuelto a pensar la noción de identidad nacional o, incluso, la identidad de la humanidad a partir del auge de la noción de patrimonio (Hartog, 2007).

hace que ya no sea posible pensar el binomio público/privado en singular: habrá *varios* espacios públicos y privados, coexistentes, divergentes, quizá antagónicos, lo cual es también una manera de dar cuenta de las diferencias que subsisten en la aparente homogeneidad de la globalización.

La multiplicidad de las formas que integran el *espacio biográfico* poseen un rasgo en común: *cuentan*, de distintas maneras, una historia o experiencia de la vida. Hacer referencia al acto de relatar es también referirse a la forma por excelencia de estructuración de la vida y, por ende, de la identidad. Concepto complejo y denso, existen diversas definiciones y teorías en torno a ella. Para los fines de este capítulo, entenderé la identidad, junto a Arfuch, no como un conjunto de cualidades predeterminadas sino “una construcción nunca acabada, abierta a la temporalidad, la contingencia, una posicionalidad relacional sólo temporariamente fijada en el juego de las diferencias” (Arfuch, 2002b: 21). Lo sugerente de esta definición es que apunta a la identidad como una representación, es decir, no hay identidad por fuera de la representación, de la narrativización del sí mismo, individual o colectivo. La identidad se encuentra íntimamente ligada con el tiempo, y es así como la memoria ocupa su lugar: en dicha relación la identidad se encuentra en constante confrontación entre lo que era y lo que ha *llegado a ser*. Al mismo tiempo, al desenvolverse en el tiempo, la identidad debe pensarse como un “sí mismo como otro”.

Esta distinción, tomada de Paul Ricoeur (1996), plantea el dilema temporal de la identidad y el tiempo con la sustitución de un “mismo” (*idem*) por un sí mismo (*ipse*); siendo la diferencia entre éstos la que existe entre una identidad sustancial o “formal” y la identidad narrativa, sujeta al juego reflexivo, al devenir de la peripecia, abierta al campo, a la mutabilidad. Por lo tanto, si en este modo se entiende a la identidad como textual y narrativa, ésta también establecería un contrato entre “autor” y “lector”¹⁵⁷.

La noción de identidad narrativa acuñada por Ricoeur tuvo su origen en el tercer volumen de *Tiempo y Narración* (2006c) para luego retomarla en *Sí mismo como otro* (1996)¹⁵⁸. Dicha interrogación no resultaba novedosa para el francés ya que era una temática abordada por él en importantes espacios (Ricoeur, 1982). En pocas palabras, se podría decir que el francés entiende la identidad narrativa como la narración –escrita u oral– que una

¹⁵⁷ Arfuch también sugiere denominar a estas narrativas con el nombre de “autoficción” en la medida en que postulan explícitamente un relato de sí consciente de su carácter ficcional y desligado por lo tanto del “pacto” de referencialidad biográfica.

¹⁵⁸ Aquí indico las ediciones con las que trabajé. Se debe tener en cuenta que el proyecto original de *Tiempo y Narración* es de 1985, mientras que *Sí mismo como otro* es de 1990.

persona hace de sí misma y para sí mismo; la identidad posee así una marca de ficción, de *ficcionalidad*. El carácter narrativo de la identidad no es exclusivo de las personas sino también de las comunidades históricas

Ricoeur teoriza la identidad a partir de dos polos: un polo de estabilidad de la identidad al que llama la *mismidad*, que cubre todo aquello que da cuenta de una continuidad, de una estabilidad de la identidad y evoca, de alguna manera, al sentido clásico de la noción de identidad. La *ipseidad*, el otro polo, cubre al sí mismo como otro, a la identidad (como) narrativa, a la capacidad de re-describir la realidad combinando en forma coherente elementos dispersos en el tiempo y en el espacio.

La identidad narrativa es un producto inestable, siempre cambiante, surgiendo del cruzamiento entre la historia y la ficción. Siguiendo a Hannah Arendt, Ricoeur estima que la identidad es una categoría práctica; es, en concreto, la respuesta a una pregunta que se inicia con “*quién*”, “¿*Quién ha hecho esto?*”. Las preguntas de ese tipo se responden con un nombre propio, y lo que Ricoeur se pregunta es cuál es el soporte de la permanencia del nombre propio: ¿qué justifica que se tenga al sujeto de la acción, así designado por su nombre, como el mismo a lo largo de una vida que se extiende desde el nacimiento hasta la muerte? El francés responde a este interrogante a partir de la identidad narrativa: responder a la pregunta *quién* es *contar* la historia de una vida. La historia narrada dice el *quién* de la acción. Por lo tanto, “la propia identidad del quien no es más que una identidad narrativa” (Ricoeur, 2006c: 997).

El problema de la identidad personal se ha enfrentado tradicionalmente a un dilema que según Ricoeur no ha alcanzado una solución aparente: o bien se postulaba la existencia de un sujeto idéntico a sí mismo a lo largo de la diversidad de los estados en los que se va encontrando, o se afirma que el supuesto sujeto no es más que una ilusión sustancialista y que no hay nada más allá de la sucesión de vivencias. Lo que ocurre es que este dilema supone implícitamente una identidad del orden de la *mismidad* y se desvanece si en lugar de este supuesto se asume una noción de identidad del orden de la *ipseidad*.

Con la *ipseidad* así entendida, Ricoeur estima que se puede escapar también del dilema de lo mismo y lo otro: como la identidad descansa en una estructura temporal, según el modelo de identidad dinámica que resulta de la composición poética de una narración, el *sí mismo* es susceptible de ser refigurado en virtud de la aplicación reflexiva de configuraciones narrativas. De esto se sigue que la identidad constitutiva de la *ipseidad* no es algo fijo e

inmutable, no sólo por el proceso de ampliación debido al procesamiento de la vivencia de nuevos episodios, sino y sobre todo por tener un carácter siempre revisable.

Al ser inestable, la identidad narrativa puede presentar múltiples fisuras: de la misma manera en la que diversos sucesos pueden ser objeto de muy diversas tramas. Siempre existe la posibilidad de urdir sobre la propia vida (o la propia historia) tramas diferentes, que incluso pueden ser contradictorias entre sí. De este modo, la identidad narrativa se encuentra permanentemente en un proceso de hacerse y de deshacerse, por lo cual a la vez que soluciona dilemas, crea otros. Lo sugerente de la visión de Ricoeur es poder extraer los polos en los que transita la identidad, permitiendo pensar el lugar de las imágenes en la narración-construcción de identidades.

Ahora bien, a partir de la identidad narrativa también podemos cavilar el lugar que a la imaginación le corresponde en el proceso identitario. A partir de Ricoeur, Richard Kearney esgrimió lo que denomina la “imaginación narrativa”; para éste, comprender a la identidad de esta forma se origina a partir de una preocupación ética. Mientras que la ética desde los griegos hasta nuestros días, se refiere a la relación entre la virtud y la búsqueda de la felicidad en términos universales, es tarea de la narración la de proveernos con formas específicas de imaginar cómo los aspectos morales del comportamiento humano pueden ser vinculados con la felicidad o infelicidad. En ese sentido, Ricoeur agrega a la *Retórica* de Aristóteles la “Iniciativa”: ver nuestra existencia en términos de tales posibilidades ampliadas por la imaginación es mejor para identificar nuestros objetivos y motivos, y así inaugurar nuevos principios (Kearney, 1998: 242-243).

A las propiedades ya mencionadas de la imaginación a lo largo de la tesis, ahora se puede afirmar que ésta posee un lugar primordial en la narrativa ya que tiene la capacidad de implicar a sus lectores oyentes. En el acto de narrar, los lectores oyentes pueden convertirse en participantes imaginativos de los recorridos de los personajes. Kearney (1998: 245) estima que lo que ocurre en la ficción no es un extraño acontecimiento solipsista sino la posibilidad esencial para la vida humana como tal: sin el mínimo sentido de compañerismo o de empatía con el personaje hay poco sentido de humanidad compartida (*shared humanity*) o de la historia. Al narrar la vida de uno en respuesta de la pregunta del otro –¿quién sos?– el yo narrativo se constituye como una identidad perdurable en el tiempo, capaz de mantener compromisos y promesas al otro distinto de sí. La imaginación narrativa se puede condensar en tres aspectos: capacidad testimonial (para dar testimonio de un pasado), capacidad empática (para identificar a los diferentes a nosotros) y como capacidad crítica-utópica, para

desafiar las historias, tanto oficiales como no oficiales o para disentir con historias que permitan abrir nuevas formas de ser.

En la identidad la imaginación y la memoria se encuentran en tensión. Como dijimos, en la memoria *se encuentra* nuestro pasado, el “yo fui”; dado el peso del pasado en nuestra identidad, en ella existe la creencia de permanencia, de la identidad personal: “porque fui, seré” (mantenimiento en el tiempo de un núcleo identitario). Pero ya sabemos que la identidad no es sólo eso, al intervenir la imaginación la identidad también es moldeada por ésta; existe así un horizonte identitario: “yo quiero ser”. El “yo quiero ser” se imagina, entonces, desde un Aquí y Ahora determinado, a partir de las condiciones biográficas actuales, un “yo seré”. La identidad, como la memoria, se funda también en la expectativa, tanto al construirla como al narrarla.

Por lo tanto, el relato de vida, la identidad narrativa, se encuentra también condicionada por el contexto de enunciación o, a partir de la terminología ya expuesta, por el ámbito finito de sentido. La misma persona puede narrarse en forma diferente según el ámbito, le sucede a Simon en *Adoration*, nos sucede a nosotros en nuestra vida. La identidad tanto la personal como la narrativa, entonces, son a la vez subjetiva e intersubjetiva, pudiendo, en éste último caso, referirnos a una comunidad identitaria¹⁵⁹.

9.5 Intersubjetividad, imagen y empatía: a modo de cierre

Luego del rodeo en torno a la subjetividad, la identidad –en sus diversos polos–, y la imagen es tiempo de retomar algunos interrogantes planteados a partir de *Adoration*. Hay dos grandes bloques analíticos que se desprenden luego de lo expuesto: por un lado, la aparición de las nuevas tecnologías trae, efectivamente, una reconfiguración del yo que es ciertamente novedosa. No se trata de que Simon se *invente* una identidad; de hecho, la identidad –hijo de un terrorista– que lleva al *video chat* ya existe por fuera, esa identidad narrativa la adoptó en clase para sus compañeros y fueron ellos, también, los que la aceptaron: el pacto identitario comenzó en dicho ámbito de sentido. Esto no quita que los *videochat* se puedan comprender como otro ámbito finito de sentido que pueda dar lugar a otra identidad.

Lo sugerente de *Adoration* es la puesta en escena de una identidad de Simon en pos de alcanzar una posible “verdadera” identidad. Como si fuera una paradoja, para responder al

¹⁵⁹ Esta línea teórica puede ser complementada desde los imaginarios sociales de Bronislaw Baczko (1999) o bien desde las representaciones sociales pensadas por Serge Moscovici (2001), autor que tomará aspectos teóricos de Schutz. Asimismo, en este camino no debe pasar por alto la noción de “comunidad imaginada” de Benedict Anderson (2006).

“quién sos” básico de la identidad, Simon lo hace creando otra; sin embargo finalmente se responderá la pregunta con las otras identidades descartadas. Se podría decir así que la identidad resultante de Simon se forma dialéctica e intersubjetivamente.

Si las narraciones de sí, como han sugerido las autoras mencionadas, poseen ya una larga tradición, ¿en dónde reside lo novedoso de las nuevas narraciones? ¿Es en ellas o en la herramienta? Tomando como ejemplo de narrativa de sí al *videochat*, dado que es la herramienta trabajada por Egoyan en este film, estimo que en las nuevas escrituras de sí se da una conjunción de elementos. Lo *viejo* residiría en la tradición ya mencionada, lo *nuevo* se encontraría en la innovación en el terreno de las máquinas de imágenes expuesto en las primeras secciones del capítulo; la resultante son, justamente, las nuevas formas narrativas. Sin embargo, considero que entre lo *nuevo* y lo *viejo* subyace algo más: un nuevo modo de encuentro social.

Para dar cabida a esta línea, retomo algunos de los postulados cardinales de la intersubjetividad en Alfred Schutz. La vida diaria se caracteriza por el hecho de que el interrogante filosófico de cómo es posible conocer otras mentes nunca se plantee como problema formal para los hombres en actitud natural. En cambio, se presupone la intersubjetividad como una cualidad obvia de nuestro mundo: *nuestro* mundo es la tipificación subyacente del sentido común, afirma Maurice Natanson, discípulo del austríaco (Natanson en Schutz, 2003a: 19).

Esto se desprende de los tres puntos nodales que señala Natanson en torno al problema de intersubjetividad tratado por Schutz. El Aquí y Allí del *ego* es el primero: mi cuerpo es el origen de todas las coordenadas que limitan mi mundo. Cuando me traslado, mi Allí se convierte en un Aquí. En cambio, mi semejante, por más que me traslade, para mí siempre estará Allí. Lo que aquí emerge es la *tesis de reciprocidad de perspectivas*, ya desarrollada en el capítulo II. Bajo esta tesis, también se puede afirmar que se *inventan* las tradiciones, o a partir de las inferencias que permite efectuar dicha tesis, los criterios de “normalidad” de la actitud natural.

El segundo punto de la intersubjetividad recae en el *alterego*. Schutz destaca que entre los elementos de mi experiencia del mundo exterior no sólo hay objetos físicos, sino semejantes, *alteregos*; de este modo, el encuentro con el cuerpo de otro ser humano difiere cualitativamente de la experiencia de otros cuerpos u objetos. El reconocimiento del cuerpo de un semejante es contemporáneo de la conciencia y apreciación del ego, es decir, del alterego, un ser para quien hay un mundo. La experiencia con el semejante en una Aquí y

Ahora, en una contemporaneidad, en un encuentro social lo captamos en un Ahora, y sólo en actitud reflexiva como un Recién. El hablar del otro y nuestro escuchar son experimentados como una simultaneidad vivida, esa simultaneidad es para Schutz la esencia de la intersubjetividad ya que significa que capto la subjetividad del alterego al mismo tiempo que vivo en mi propio flujo de conciencia. Esta doble captación recíproca, la de un ego y su alter es la que hace posible *nuestro* ser conjunto en el mundo

Finalmente, el tercer elemento recae en la estructuración del mundo social, ya vista en detalle en el capítulo II. En ella, Schutz plantea la relación entre predecesores, contemporáneos y semejantes, y sucesores. Ya hemos visto, a lo largo de la tesis, cómo los recuerdos, en tanto relatos ya sean orales o materializados en objetos o bien dotando de pasado a los objetos, son modos del acervo de conocimiento. *Adoration* a la par que nos presenta nuevas formas de transmisión, las digitales, también plantea un nuevo modo de encuentro social, en el cual confluyen las diferentes líneas expuestas a lo largo del presente capítulo.

Schutz establece diferentes grados de encuentro social, siendo el cara a cara el que permite, finalmente, una relación *Nosotros real*. Este punto es el grado cero y a partir de allí comienzan diferentes mediatizaciones para el encuentro social. La conversación telefónica o el intercambio epistolar eran pensados por Schutz como formas de mediatizar la comunicación y los encuentros sociales (Schutz y Luckmann, 2003: 83). ¿Por qué la relación cara a cara sería la forma más *pura* de encuentro social? Por la posibilidad de experimentar el cuerpo del alterego, sobre todo su rostro. Aquí es donde el *videochat* trae una novedad: una nueva forma de estar con el contemporáneo.

Como síntesis de las máquinas de imagen, la computadora posibilita un encuentro social quizá impensado. La videollamada permite así un tipo diferente de mediatización de las relaciones sociales: mientras que el teléfono habilita compartir el tiempo con un contemporáneo, la videollamada permitiría compartir el tiempo *real* y un espacio *virtual*. ¿Qué tipo de encuentro social se estaría dando? Más allá de las posibles identidades narrativas expresadas en la computadora, lo cierto es que este tipo de mediatización quizá no permita experimentar el cuerpo del *alterego* pero sí el rostro (Fig. 13)¹⁶⁰; por lo tanto, el contemporáneo pasa a ser un semejante. La identidad narrativa a la par que crea identidad también puede *esconder*; ¿se puede afirmar lo mismo respecto al rostro? La videollamada

¹⁶⁰ De hecho, se podría pensar que en una videollamada, al observar sólo el rostro, el cuerpo del otro se encuentra *apresentado*.

establece así un nuevo tipo de encuentro social, *virtual* en tanto espacio, y real en tanto tiempo y experimentación del rostro del otro: el mismo no se encuentra detenido como en la fotografía, tampoco es una repetición como en una película; en la videollamada, el rostro vive, acciona y reacciona: se produce, en pocas palabras, comunicación.

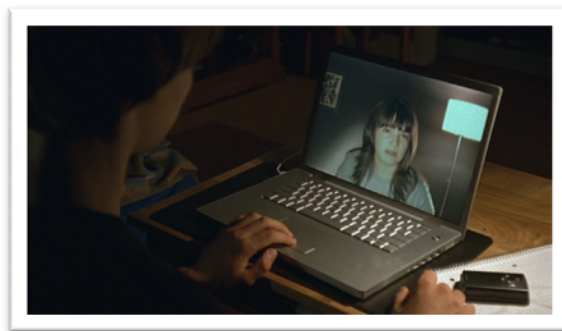


Fig. 13

La videollamada remite también a una de las particularidades del cine: el primer plano. Muchos autores han teorizado en torno a ello, y quizá siga siendo el trabajo pionero de Bela Balász el que nos permita comprender esta particularidad. El primer plano nos ha dado la posibilidad de ver el rostro de las cosas, no se ha limitado a mostrarnos objetos nuevos: nos revela, además, sus detalles (Balász, 1957: 44). Al reflexionar sobre el rostro en el cine, el húngaro reparó en las posibilidad de expresión del rostro, elemento emotivo que va más allá de la carne y el hueso: el primer plano del rostro permitiría así ver algo que se encuentra más allá del espacio y del tiempo; es decir, los sentimientos y los estados de ánimo (*Idem*: 50).

Si el cine permite una aproximación al rostro¹⁶¹, la videollamada da un nuevo giro. Con Carl Plantinga, podemos decir que la videollamada crea una “escena de empatía” (*scene of empathy*), esta construcción escénica vuelve a traer el lugar de la imaginación en nuestra vida cotidiana y en nuestras relaciones sociales. La concentración prolongada en el rostro que brinda el *videochat* no sólo permitirá la comunicación y el intercambio de información, una situación de este tipo también generaría emociones empáticas entre las personas ya que las expresiones faciales no sólo comunican emoción, si no que del mismo modo pueden provocar, aclarar y fortalecer la respuesta afectiva. Esto es posible ya que al observar el rostro del alterego se alcanzaría un intercambio a través del proceso de mimetismo afectivo, la retroalimentación facial (*facial feedback*), y el contagio emocional (*emotional contagion*)

¹⁶¹ Existen numerosos trabajos en torno a la temática del rostro en el cine en particular y a la imagen en general que han tomado como sustento teórico la obra de Emmanuel Lévinas o de Gilles Deleuze, al respecto véase el libro de Jacques Aumont (1998).

(Plantinga, 1999: 240). En síntesis, el rostro no sólo es ámbito de comunicación sino también de emoción: observar el rostro del Otro, de un alterego, puede ir más allá de la comunicación ya que puede provocar una respuesta emocional por parte del “visualizador”. En ese sentido, Plantinga se refiere al contagio emocional como el fenómeno de “captura” (*catching*) de las emociones o estados afectivos del Otro que promovería el mimetismo afectivo, es decir, la propiedad de imitar las expresiones faciales del alterego.

Lo sugerente de las propuestas de Plantinga es que estas tres características presuponen una “sincronización de expresiones”. En nuestra terminología, se podría afirmar que al interactuar con un Otro en el *videochat* nuestras conciencias se sincronizan, se *conectan*, alcanzando así un importante grado de retroalimentación. En la tesis de la retroalimentación facial subyacen dos elementos: primero la noción de que nuestras expresiones faciales nos proporcionan retroalimentación propioceptiva que podría determinar, o al menos influir, en nuestra experiencia emocional. La segunda, es la empatía.

Plantinga hace una distinción sugerente entre identificación y empatía. La primera suele ser la operación que se piensa que efectúa el espectador ante una película, cuando sigue las peripecias o los sufrimientos de algún personaje. Sin embargo, la identificación es engañosa porque implica “una pérdida del yo en el otro, en el que nuestra identidad como un individuo separado momentáneamente se pierde o se debilita en la medida en que nos identificamos con un personaje en la pantalla” (Plantinga, 1999: 244). Por eso este autor prefiere hablar de “compromiso” (*engagement*) antes que de identificación ya que éste permitiría la empatía y “ciertamente no implica fusión de mentes o identidades” (*Idem*).

La empatía consiste en la capacidad o disposición para conocer, sentir y responder congruentemente a lo que otro está sintiendo. En este proceso interviene la imaginación, ya que no necesitamos imaginar *ser el Otro* sino imaginar *al Otro*. A partir de nuestro acervo de conocimiento podemos imaginar, por ejemplo, el orgullo o la tristeza del Otro y responder así en forma solidaria hacia el alterego. La empatía a su vez es un proceso temporal que se encuentra imbricado con la narración que, en este caso, sería el diálogo. En la corriente de la interlocución y en la visualización del rostro, se produce la empatía. La videollamada, entonces, se coloca como una nueva forma empática en la larga lista de las máquinas de imágenes trayendo consigo no sólo nuevas formas de subjetividad sino, y por sobre todo, de intersubjetividad.

Adoration coloca en tensión todas las particularidades que hacen a la intersubjetividad contemporánea. Trae consigo la cuestión de la identidad como también la necesidad de

expresarla narrativamente. Por otro lado, trae a la pantalla las nuevas formas de registro, guardado y transmisión que permiten las tecnologías digitales; y al hacerlo también trae sus problemáticas que redundan en nuestra relación con el pasado, ¿qué sucede cuando lo transmitido en ocasiones no es incorporado a la identidad, cuando ésta estalla?

En la película Simon recibe un legado, un relato familiar que fue moldeando su identidad. Sin embargo no lo acepta, lo hace estallar, rechazando el afán de controlar el sentido del pasado que el abuelo lega. *Adoration* nos muestra el carácter constructivista y narrativo de las identidades a la vez que nos las señala como frágiles y volubles; al mismo tiempo, nos indica el lugar de la imagen en la conformación de nuestra identidad, ya sea para conectarnos con el pasado como para forjarnos una en el presente. También, como “reservorio” de identidad, las imágenes resultan tan frágiles como la identidad.

A pesar de la empatía y el encuentro social que la videollamada permite, Egoyan sugiere, al igual que Schutz, que las resoluciones del mundo de la vida cotidiana (en el que podríamos pensar que la identidad personal se encuentra) sólo se pueden resolver en él. Simon no sólo se desprende de las imágenes y de los relatos sino que los destruye. En ese acto, al abandonar toda mediación, Simon logra una experiencia inmediata con el pasado, una experiencia vívida y propia. El pasado permanece pasado, pero su identidad, forjada en el pasado ahora dispone de otro futuro. Resulta sugerente también en este film advertir cómo se *crea* el pasado: el relato del pasado, controlado por el abuelo y que colocaba a Sami, el padre de Simon, como una figura demoníaca, ahora se reconfigura. Y no es sólo el pasado el que sufre esa transformación, en la conclusión del film, Simon vuelve a las imágenes, en ellas ve a su padre pero con un nuevo pasado: las imágenes son las mismas, pero no así su sentido.

CAPÍTULO X ARARAT.

IMAGEN, MEMORIA E IMAGINACIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE UN GENOCIDIO¹⁶²

10.1 *Cine y genocidio*

Las grandes matanzas poseen una larga historia en lo que a representación visual se refiere¹⁶³, siendo el genocidio uno de los últimos tipos añadidos a la historia visual de los crímenes de masa. Se han escrito numerosos trabajos en torno a los diferentes modos de representación y su relación con la tecnología visual, repasarlos escapa a los objetivos de esta tesis. Sin embargo, resulta sugerente pensar el lugar que tuvo la fotografía, a partir de mediados del siglo XIX, en estas situaciones.

Podría decirse que la invención de este dispositivo permitió *retratar en forma más “real”* los resultados de los crímenes como también sirvió como dispositivo de registro de las víctimas a exterminar. Los historiadores de la fotografía coinciden en que la Guerra de Crimea (1853-1856) fue la primera en ser cubierta por un fotógrafo (E. Morris, 2011), años después la Guerra Civil estadounidense (1861-1865) también fue registrada por fotógrafos. Lo sugerente es que en los dos casos a la vez que estas imágenes tomaron los “desastres de la guerra” también fueron puestas en escena y recreaciones (Franklin, 2008): la cámara no sólo modificó el ambiente familiar, sino también los campos de batalla. Ya mencioné en un capítulo anterior la injerencia que tuvo la fotografía durante la Comuna de París en 1871; pero sin ir más lejos, la Campaña al Desierto que encabezara Julio A. Roca contó con un fotógrafo oficial, Antonio Pozzo, quien además de retratar a la compañía militar también fotografió a los caciques y a sus familias; es decir, a las próximas víctimas del “genocidio constituyente” (Feierstein, 2007: 99). La invención del cine trajo consigo un nuevo tipo de dispositivo al interior del colonialismo, ya no sólo se fotografía sino también que se filma¹⁶⁴: a la par que nace un tipo de documental etnográfico también lo hace el “colonialismo visual”. Nuevamente, antes que representación de una masacre, el cine sirvió para retratar a los que iban a ser exterminados.

A mediados del siglo XX, y como resultado de los crímenes perpetrados por el nazismo, se reconfigura el uso de las fotografías y el cine. Eso no quiere decir que los usos

¹⁶² He trabajado algunas de estas ideas en “Ararat: imagen y memoria en el cine de Atom Egoyan”, ponencia presentada en la 9ª Conferencia Bianual de la International Association of Genocide Scholars, Buenos aires, julio de 2011.

¹⁶³ Al respecto véase el sugerente trabajo de José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski (2009).

¹⁶⁴ Véase, como ejemplo, el inquietante documental de compilación de Vincent Monnikendam, *Moeder Dao* (1995), realizado a partir de filmaciones en las colonias holandesas, rescatando piezas fechadas entre 1912 y 1933.

anteriores hayan sido desplazados, al mismo tiempo que las masacres y guerras continuaron desatándose, las imágenes fueron también producidas tanto para registrar como para, luego, representar ese horror¹⁶⁵. La fotografía en el campo periodístico y documental alcanzó un importante estatus de autoridad probatoria, lo mismo sucedió con el cine, sobre todo el cine documental. Las imágenes de los campos de concentración y exterminio nazis cambiaron radicalmente el significado tanto de la fotografía (Zelizer, 1998) como del cine documental (Barnouw, 1996) y, a la larga, trajeron un nuevo tipo de “cultura visual” (Zelizer, 2001).

Desde que el cine comenzó a tomar su forma industrial sus productores se encargaron siempre de llevar motivos e historias épicas, frescos bíblicos y guerras a la par que dramas y comedias. Antes de finalizar la primera década del siglo XX encontramos una recreación de la caída del Imperio Romano en *Nerone* (1909, Luigi Maggi), y antes de 1920 encontramos el díptico de D.W. Griffith, *The Birth of a Nation* (1915) e *Intolerance* (1916). La primera, una recreación de la Guerra Civil (con el asesinato de Abraham Lincoln incluido); la segunda, del imperio babilónico entre otras historias. Cuando el mundo conoció el Holocausto, éste se instaló como tema recurrente tanto en las ficciones cinematográficas como en el campo del cine documental. En las sucesivas décadas, y a medida que el cine se legitimaba como documento para estudiar el pasado, numerosos autores escribieron sobre la relación entre cine, fotografía y Holocausto (Avisar, 1988; Baron, 2005; Hilberg, 2001; Insdorf, 2002).

A lo largo del tiempo esta relación ha sufrido diversos debates en torno a la posibilidad de representación, incluso se ha exigido repensar el significado y los límites de dicho concepto: desde el comúnmente citado *dictum* de Theodor Adorno, el cual luego lo revisó (Adorno, 2003) pero no aquellos que lo citan, hasta las obras de Jean-François Lyotard o Claude Lanzmann; otros autores han propuesto revisar la representación del Holocausto en términos de especificidad, un crimen único merece un tipo de representación única (Kaes, 2007). En estas disputas subyacen también las posibilidades del cine a la hora de tratar temas históricos; a diferencia de la historia escrita, el cine tanto de ficción como documental posee ciertas capacidades y límites que la diferencian pero que a la vez la particularizan: en ese sentido Robert Rosenstone (1997) señala la alta capacidad que ofrece el cine de *imaginar* el pasado¹⁶⁶. En ese recorrido no se debe pasar por alto los trabajos de Hayden White (2010) o

¹⁶⁵ Un reciente caso paradigmático, y a la vez complejo, son las fotografías tomadas en la prisión iraquí de Abu Ghraib (Gourevitch y Morris, 2008).

¹⁶⁶ He tratado estas cuestiones en la Introducción a mi tesis de Maestría *Estrategias narrativas de un cine post-dictatorial. El genocidio en la producción cinematográfica argentina (1984-2007)*.

Peter Burke (2005), dos académicos que han explicitado las particularidades y usos de la imagen a la hora de estudiar el pasado¹⁶⁷.

El debate en torno a la representación del Holocausto se expandió a diversas disciplinas extrapolando conceptos de una hacia otras. En algunos casos, estas pugnas alcanzaron el agravio y la ofensa, como fuera el caso de Gérard Wajcman y Élisabeth Pagnoux contra Georges Didi-Huberman (2004); en el fondo, en esta imposibilidad de representación se encuentra profundamente imbricada con la idea de *uniqueness* del Holocausto (Feierstein, 2007: 162 y ss.). Sin embargo, en los últimos años el campo académico ha revisado esta problemática desde otras perspectivas (Baron, 2005; Haggith y Newman, 2005). Una de ellas se centra en torno a la memoria a partir de una simple premisa: ¿cómo aprenderán la temática las generaciones que no tuvieron ningún tipo de relación con los sucesos?¹⁶⁸ Por lo tanto hay un desplazamiento, ya no se interroga por el testigo o por los hijos, y ni siquiera por los nietos, que en muchos casos lograron mantener cierta relación social con sus predecesores. La pregunta entonces, sería por los hijos de los nietos, los que nacieron siendo sus bisabuelos-sobrevivientes predecesores puros.

En el campo de los estudios sobre genocidio estas preguntas han comenzado a trabajarse. Investigando en forma multidisciplinaria, la imagen en general y el cine en particular se ha vuelto una importante fuente de estudio en torno a la temática desde diversas facetas: ya sea para estudiar a sus perpetradores, a las víctimas, el exterminio, como también su elaboración (K. M. Wilson y Crowder-Taraborrelli, 2012).

Si bien muchos trabajos señalan que el Holocausto ha tomado el lugar central de la discusión en torno a la representación y la imagen (Huyssen, 2001), la relación entre cine y genocidio posee un origen muy preciso: 1919. En dicho año se estrena en los Estados Unidos *Ravished Armenia*, película dirigida por Oscar Apfel¹⁶⁹, basada y protagonizada por la joven sobreviviente del genocidio armenio Aurora Mardiganian. La película, adaptación del libro escrito por ella (Mardiganian, 1918), posee un crudo realismo y muchas de sus imágenes fueron utilizadas para ilustrar los crímenes turcos. Esta película, fomentada por el *American Committee for Armenian and Syrian Relief*, tuvo como fin concientizar a los Estados Unidos primero y luego al mundo de lo acontecido al pueblo armenio. Con el tiempo, y dado el material combustible con el que se producía el film, no quedaron copias de este título. Será

¹⁶⁷ Una sugerente recopilación de trabajos sobre la temática también puede ser encontrada en Rosenstone (1994).

¹⁶⁸ Esta cuestión la he trabajado en Zylberman (2010a).

¹⁶⁹ Pionero de Hollywood, Apfel, quien trabajó mano a mano con Cecil B. DeMille, llegó a dirigir más de 100 títulos.

recién en el 2005, producto de la casualidad, que se encontró una escasa cantidad del metraje que se creía perdido.

Acaso por la negación que envuelve al genocidio armenio el cine no lo ha frecuentado, no es mi propósito estudiar dichas razones. Sin embargo, aunque Atom Egoyan (2002) sugiere que *Ararat* (2002) fue la primera película sobre la temática, no sólo olvidó la película protagonizada por Mardiganian sino también la adaptación de la obra de Franz Werfel¹⁷⁰ en *Forty Days of Musa Dagh* (Sarky Mouradian, 1982)¹⁷¹, y la deplorable *Assignment Berlin* (Hrayr Toukhanian, 1982). Ya en la década de 1960 el prestigioso y polémico realizador Elia Kazan había abordado en forma colateral la temática en *America, America* (1963), y en la década de 1990 se produjeron varios títulos sin la repercusión esperada: *Karot* (Frunze Dovlatyan, 1990) y *Mayrig* (Henri Verneuil, 1991).

Lo cierto es que el film de Egoyan, debido a la propia trayectoria y trascendencia del realizador, trajo al genocidio armenio cierta visibilidad nunca antes tenida. En el mundo del cine, luego de su trabajo, se volvió a abordar la temática tanto en largometrajes de ficción –*El destino de Nunik (La masseria delle allodole*, Paolo y Vittorio Taviani, 2007)– como en numerosos documentales –*Screamers* (Carla Garapedian, 2006) sobre el grupo de rock System of Down y su lucha por el reconocimiento del genocidio armenio–. Como luego se verá, advertido acerca de los debates en torno a la representación del genocidio, Egoyan adopta en su film una posición original que le permite balancear las diversas posturas.

De todos los medios visuales, el cine es, quizá, el que mayor capacidad posee para imaginar el pasado, al mismo tiempo toda obra cinematográfica traba una relación particular con respecto a la memoria. Ante todo, toda película siempre es el relato *coherente y ordenado* de alguien: una película no es un mero fluir de la conciencia, de recuerdos que sobrevienen. El cine debe ser indagado en torno al sujeto enunciador del “yo recuerdo”. Desde el lado del espectador, se debe tener en cuenta de que existe una triple posición¹⁷²: como sujeto conocedor del suceso, como sujeto contemporáneo al suceso (ya sea como sobreviviente, perpetrador, o testigo) o como desconocedor del suceso. Cada una de estas posiciones pone en

¹⁷⁰ La intención de llevar a la pantalla la novela *Los Cuarenta Días de Musa Dagh* data de 1935, cuando la Metro-Goldwyn-Mayer había comprado los derechos para su adaptación. Para una historia de los periplos de la llegada a la pantalla de esta obra y sobre *Ravished Armenia*, véase Slide (1997).

¹⁷¹ La película tuvo una escasísima repercusión, sólo tuvo su *avant premiere* y nunca llegó al público, tampoco tuvo críticas por parte de la prensa especializada. Recién en 1987, cuando fue lanzada en video, se comprendieron las razones para su ocultamiento: “una triste película que hace poca justicia a su objeto” reseñó la revista *Variety* en aquel año.

¹⁷² Pienso esto en forma de tipos ideales. Abordé una problemática similar a partir del cine documental en Zylberman (2012).

juego una relación diferente entre la memoria y la imaginación. Esquemáticamente y podemos decir que el contemporáneo al suceso puede recurrir a su memoria al momento de visualizar la película: lo que ve en la pantalla le dispara sus propios recuerdos. El conocedor del tema, que no será necesariamente contemporáneo a él, quizá se haya informado o estudiado sobre la temática: lo que ve en la pantalla le disparará los recuerdos de su aprendizaje. Ante el desconocedor del suceso debemos preguntarnos primero cuál es su *interés* ¿por qué ve lo que ve?: de este modo, lo que ve en la pantalla será una novedad y requerirá de su imaginación para comprender el pasado; así, una vez finalizada la proyección, lo que visualizó será objeto de su memoria y de su conocimiento. Posiciones similares también encontramos del lado del enunciador, del que realiza la película: ¿cómo se ordenan los recuerdos? ¿los recuerdos de quién son llevados a la pantalla? ¿Los del testificante, en el caso de que haya entrevistas, o los del realizador? En pocas palabras, las operaciones memorialísticas que conlleva la realización y visualización de una película son complejas y, como luego veremos, la imaginación posee un lugar de importancia. Con todo, una película posee la facultad de traer un pasado lejano, lo que nunca vivimos, al presente en forma vívida (el tercer tipo ideal de espectador).

Presento esta distinción ya que en *Ararat* encontraremos estos tipos ideales encarnados en diversos personajes. De hecho, la forma en que Egoyan coloca la historia del genocidio armenio resulta muy sugerente, yendo quizá a contrapelo de lo esperado por aquellos que lo alentaron a realizar un film sobre esta temática.

10. 2 *La cuestión armenia en Egoyan*

A lo largo de la tesis me referí, en sucesivas oportunidades, a la influencia armenia en el cine de Atom Egoyan. Quisiera detenerme nuevamente en ello ya que *Ararat*, en cierta forma, resulta el punto culminante a la adscripción e identificación total con la cultura armenia. Viendo la filmografía egoyana en retrospectiva se podría afirmar que, en la sucesión de obras, el genocidio armenio emergería en su trabajo.

Al observar con atención el logo de su productora en sus primeros trabajos¹⁷³, resulta difícil no asociar el gráfico con el monte Ararat. De hecho en *Open House* (1982), – cortometraje del cual extraigo el crédito inicial (Fig. 1)–, trata en forma exigua el problema de la diáspora armenia. Como ya fuera señalado, Egoyan nació en Egipto, de padres armenios; en 1963 la familia emigró a Canadá, estableciéndose en la ciudad de Victoria, siendo la única

¹⁷³ Si bien en producciones posteriores el logo desaparecerá, en el sitio web oficial aún podemos apreciarlo (<http://www.egofilmarts.com/> fecha de consulta 1/9/2012)

familia de dicha cultura. Egoyan recién tomará contacto con la comunidad armenia cuando asista, a mediados de la década de 1970, a la Universidad de Toronto; además de comenzar su trabajo como dramaturgo y escritor, Egoyan tomó conocimiento sobre el genocidio y las diferentes acciones que estaban llevando a cabo el *Ejército Secreto Armenio para la Liberación de Armenia* y los *Comandos de justicia del Genocidio armenio*, organizaciones que entre 1975 y 1982 asesinaron a diversos diplomáticos, cónsules, y embajadores turcos en reclamo de una Armenia independiente y por el reconocimiento del Genocidio armenio como tal¹⁷⁴. Más de veinte años después, Egoyan tomaría estos sucesos para su película.

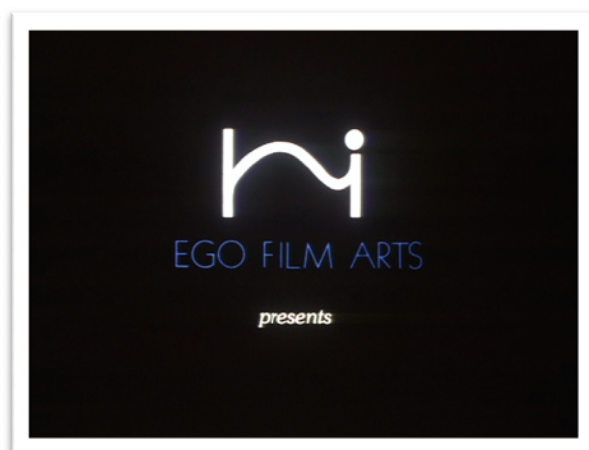


Fig. 1

Si se revisan los primeros escritos publicados entre las décadas de 1980 y 1990 en torno al cine de Atom Egoyan, veremos que los análisis que se efectuaban en forma recurrente se centraban en su particular uso del video y su relación con la identidad. A partir de *Ararat*, como ya fuera sugerido, toda su filmografía se releyó desde otra perspectiva, revisando la cuestión de la identidad, también se sumó lo étnico y lo cultural. Subrayando su origen armenio, la obra de Egoyan —e incluso también su persona— se volvió parte de la emergencia académica de los *cultural studies*. De este modo, sus películas dejan de ser estudiadas bajo una óptica estética para poner en valor los aportes culturales o sociológicos de su obra. La intervención del académico Hamid Naficy (2001) es fundamental; a partir de su idea de “un cine con acento”, Egoyan se convierte en un cineasta multicultural o, para emplear los

¹⁷⁴ Es preciso señalar que a causa de los fallidos tribunales de posguerra, donde se sometió a juicio a los Jóvenes Turcos, durante la década de 1920 se llevó a cabo la *Operación Némesis*. De 1920 a 1922 tuvo lugar en tres continentes una búsqueda de los responsables del genocidio. Acordada en la Armenia independiente y en la ciudad de Constantinopla ocupada por los Aliados, fue organizada en la ciudad de Boston, y ejecutada en las ciudades de Berlín, Roma y Tiflis. Bajo este operativo se asesinaron a, por lo menos, siete ex funcionarios que tuvieron cargos durante el exterminio de los armenios. Para mayor información véase Derogy (1986). Agradezco a la Dra. Nérida Boulgourdjian por la orientación bibliográfica.

términos de Naficy, “transcultural”. Laura Marks (2000) también se ha referido a Egoyan como un emergente del cine intercultural. Esta autora, junto a Nacify, son, en parte, responsables de que la obra egoyana sea leída desde la óptica del nacionalismo, la diáspora y la condición transcultural armenia.

Los trabajos en torno al director comienzan así a rastrear los posibles elementos étnicos de sus películas, incluso en aquellas en los cuales se suponía que la tecnología era el tema dominante. Efectivamente, los “temas armenios” han estado siempre allí: no es casual, por ejemplo, que en *Family Viewing* (1987) el joven protagonista lleve como nombre Van, nombre que quince años después se resignificará en *Ararat*. Los escritos que se dedican al “nuevo” Egoyan comienzan de este modo a problematizar la posición del realizador en torno a su *legado*. Más allá de lo que los académicos dicten, lo cierto es que se podría trazar perfectamente una “progresión armenia” en el cine de Egoyan, iniciándose en forma circunscrita para luego alcanzar la posición más alta en *Calendar* (1993) y en *Ararat*. Entremedio no se debe pasar por alto el potentísimo cortometraje *A Portrait of Arshile* (1995), película epistolar en la que el propio Egoyan y la actriz Arsinée Khanjian, esposa del realizador, le cuentan a su pequeño hijo, en inglés y armenio, por qué lo han bautizado con el nombre de Arshile. Este corto también funciona como bisagra en su camino hacia su película sobre el genocidio; nacido como encargo de la BBC para una serie titulada *Picture House*, diversos realizadores debieron producir cortos sobre un pintor o cuadro. Egoyan eligió sobre Arshile Gorky, personaje que tendrá un lugar central en *Ararat*. Pero tampoco debe pasarse por alto *Diaspora* (2001), obra realizada por encargo del compositor Philip Glass; la misma consiste en una yuxtaposición de imágenes de *Calendar* y la ya mencionada *America*, *America* de Elia Kazan.

La etiqueta de “cine con acento” llevó también a que la obra de Egoyan sea pensada de otro modo dentro la corriente del cine de autor. Nadie le niega dicha posición dentro de la institución cine, sin embargo no es ubicado a la par de otros que poseen características similares. Como sugiere Antonio Weinrichter (2010: 132), en vez de asociarse a este director con “cineastas de la modernidad que utilizan narrativas modulares (Robert Altman) [...] o quienes en los años 80 pusieron en primer término la relación video-cine (Steven Soderbergh o Jean-Luc Godard)”, el nombre de Egoyan sale junto a Rea Tajiri, Raoul Peck, Elia Suleiman, Amid Naderi, Amos Gitai, entre tantos otros. Lejos de estudiar las formas para emparentarlo con los primeros, se lo estudia a partir de preocupaciones específicas o desde la inmersión en determinada cultura. Se podría resumir, como sugiere Weinrichter, que el cine

de Egoyan es también un caso que ilustra la asociación que se establece entre autor y contexto nacional dando lugar a un nuevo tipo de cine; este autor, emparenta así a Egoyan con Aki Kaurismäki, Abbas Kiarostami, y Pedro Almodovar entre otros¹⁷⁵.

No deseo extenderme mucho más en estas discusiones ya que desbordan los objetivos de la tesis. Quería sí traer a colación la importancia que tuvo *Ararat* para la carrera de Atom Egoyan, película, además, que lo consolidó como artista no sólo en el campo cinematográfico. Al mismo tiempo, como lo señalara al principio, *Ararat*, si se puede tomar la metáfora, fue el pico, la cumbre, de su actividad creadora fílmica. Las películas realizadas con posterioridad no tuvieron la misma repercusión crítica que las anteriores¹⁷⁶; de igual modo, y quizá con la excepción de *Adoration* (2008), a la fecha en ninguna volvió a abordar aquello que hacía de su obra un “cine con acento”.

10. 3.1 *Sobre Ararat*

La génesis de *Ararat* se encuentra en un desafío, en una (casi) obligación, impuesta por el productor Robert Lantos. En un encuentro de la comunidad armenia en su Centro de Toronto, en el cual Atom Egoyan era el invitado de honor, el productor lo introdujo a los presentes afirmando que año tras año se realizan películas sobre el Holocausto, pero nunca sobre el genocidio armenio. Afirmando que ya era tiempo de hacer *la* película sobre el tema, convino ante los presentes a Atom Egoyan a aceptar el reto; años después se estrenaría *Ararat*.

Demás está decir que el Egoyan que recogió el guante de dicho desafío en nada se asemejaba al joven que había iniciado su carrera casi veinte años antes. Desde Rouben Mamoulian¹⁷⁷, no hubo en Norteamérica un director de origen armenio tan respetado; además de tener el beneplácito de la crítica, Egoyan contaba con varios premios internacionales, incluyendo Cannes y Berlin, y dos nominaciones al Oscar. Sin embargo, se encontraba ante una disyuntiva: sentía que se debía hacer una película sobre la temática pero no sabía cómo hacerla, tampoco se sentía, realmente, capacitado para ello (Egoyan, 2002). ¿Cómo armonizar

¹⁷⁵ Por otro lado, esa posición también la asumió el propio Egoyan. El libro coeditado junto a Ian Balfour en torno a la “extranjería del film” a partir de los subtítulos es una muestra de ello; en el mismo se compilan textos de Hamid Naficy, Marie-Aude Baronian, Trinh T. Minh-ha, Slavoj Žižek, entre tantos otros (Egoyan y Balfour, 2004).

¹⁷⁶ Me refiero a *Where the Truth Lies* (2005), *Adoration* (2008) y *Cholé* (2009). La primera es una adaptación de una novela; la segunda, un guión original; y la tercera, es la primera película en la cual dirige el guión escrito por otro.

¹⁷⁷ Rouben Mamoulian, nacido en lo que hoy es la República de Georgia en 1857 y fallecido en Estados Unidos en 1987, fue un director de cine y teatro armenio-estadounidense. Fue un innovador del cine sonoro, y en Hollywood, además de dirigir musicales, realizó *La reina Cristina de Suecia* (*Queen Christina*, 1933), *La marca del Zorro* (*The Mark of Zorro*, 1940) y *Sangre y arena* (*Blood and sand*, 1941), entre otras.

un cine que abordaba la sexualidad, el deseo, la familia, la tecnología, los problemas de la imagen con el genocidio armenio? ¿Cómo dar cuenta de un suceso histórico de tales características alguien que sólo sabe narrar a partir de la fragmentación? *Ararat* es justamente la respuesta a ello, en cierta forma el guión de dicho film nace a partir de esas imposibilidades.

Como señala el propio director, al encarar este film se le presentaron numerosos problemas teóricos: en torno a la representación y en torno a la narración. La primera se cierne alrededor de un asiduo dilema: cómo mostrar el horror del genocidio sin horrorizar, cómo concientizar sobre un hecho casi desconocido para el gran público sin atemorizarlo. La segunda cuestión tiene relación con las particularidades del cine frente a la Historia, cómo *condensar* en menos de dos horas la historia del genocidio armenio. En ese sentido, Egoyan tuvo que elegir y pensar delicadamente qué estrategias narrativas y estéticas tomar. No es casualidad, entonces, que en reiteradas ocasiones los personajes del film parecieran estar dando lecciones de historia, esos riesgos, sin embargo, debían ser tomados.

La resolución a la que arriba es una síntesis de su estilo. En esa dirección podría decirse que *Ararat* es una película sobre imágenes, sobre la familia y sus tabúes, y sobre la identidad, relatada a partir de una compleja estructura narrativa típicamente egoyana. Cabe mencionar que Egoyan no deseaba hacer una “versión armenia” de *La lista de Schindler* (*Schindler's List*, Steven Spielberg, 1993). De hecho, la película toma como base narrativa algunos episodios históricos poco transitados por la academia especializada en el genocidio armenio: la resistencia armada en Van, y el asesinato a embajadores y diplomáticos turcos por parte de organizaciones armenias durante las décadas de 1970 y 1980. Es que como en todas sus películas, en *Ararat* no hay héroes ni villanos; además, como Egoyan sugirió, su película no tuvo como objetivo acusar a la actual República de Turquía. Sus intenciones, como veremos, corren en otra dirección.

Es preciso señalar, previamente, que los abuelos de Egoyan por el lado paterno fueron víctimas de los horrores que afectó a la población armenia en el Imperio Otomano: “toda la familia de mi abuelo, excepto su hermana, fue aniquilada en las masacres, [luego] se casó con mi abuela, que era la única sobreviviente de su familia. No conocí a que ninguna de estas personas. Los dos habían muerto mucho antes de que yo naciera” (Egoyan, 2002: vii). Los Yeghoyan (tal su correcto apellido) emigran a Egipto y luego a Canadá, donde su apellido tomará la forma actual; como ya fue dicho, en Victoria eran la única familia armenia. A los 18 años parte de allí hacia Toronto, para estudiar relaciones internacionales y guitarra clásica.

Este viaje es crucial ya que en esa ciudad conoció la *Armenian Students Association* y fue “expuesto” a la comunidad armenia por primera vez. Allí tomó conocimiento por vez primera sobre el genocidio y de los ajusticiamientos que las diversas organizaciones llevaban a cabo. El propio director comenta que en aquel momento no sabía cómo pensar dichos sucesos, si debían ser vistos como “luchadores de la libertad” o “terroristas armenios”. Esta disyuntiva, años después, será uno de los ejes de *Ararat*.

Por la trascendencia que iría a cobrar la película, la escritura del guión se enfrentó con un gran problema (el problema que subyace a la relación entre cine e historia), pero aquí con un plus adicional. Las películas sobre el Holocausto, por citar un ejemplo, ya contaban con cierta *tradición* visual. En cambio para el genocidio armenio no se contaba con ninguna, había que fundarla. Por lo tanto la película se colocaba frente al evento histórico casi por vez primera y debía mostrar algo al respecto: “Vivimos en una cultura popular que demanda imágenes antes de que nos permitamos creer, y no sería imaginable hacer frente a esta historia sin presentar lo que el evento parecía” (Egoyan, 2002: viii). Dado que Egoyan no se sentía capacitado para semejante empresa –*Ararat* la tomó como una gran responsabilidad– puso en escena sus inquietudes en torno a ello, tomando una posición particular a la hora de mostrar el horror. Al mismo tiempo, pensaba que una película “de época” tampoco le haría justicia al suceso. Muy pronto Egoyan comprendió una de las características intrínsecas de un genocidio, el mismo no culmina en la etapa del exterminio sino que continúa en su realización simbólica (Feierstein, 2007, 2012). Para el genocidio armenio, lo peor no es sólo lo que pasó sino su negación. En esa tesis Egoyan encontró la trama de su película: una película sobre el genocidio armenio en tiempo presente. La pregunta que recorre el film recae, entonces, en cómo se dio la sucesión de generaciones en la negación, cómo se convive con una historia de horror, un horror duradero.

Ararat posee numerosas capas narrativas que giran en torno a imágenes. La primera, es la película dentro de la película. La segunda, en torno a Arshile Gorky; de este modo, a la par de la negación el film trabaja también sobre la transmisión. Al mismo tiempo, la presencia de un personaje como Ali, el actor que interpreta a Jevdet Bay en la película en cuestión, pone de relieve que no se hará una lectura simple del genocidio armenio sino más bien ríspida, *problematizando muchas cuestiones antes de darlas por sentadas*. Este personaje, de origen turco, llama al espectador “a considerar si podemos juzgar a la gente de hoy por acciones que tuvieron lugar mucho tiempo atrás y que en aquel momento no habían nacido” (Egoyan,

2002: xi), pero también es para advertirnos cómo se socializa el odio, el rencor: Ali descrea de la existencia del genocidio “porque sí”, porque así se lo contaron.

10.3.2 *La tramas de Ararat y de ararat*

En cierto sentido *Ararat*, y casi toda la filmografía egoyana, puede ser pensada como una metaimagen, una imagen de una imagen (Alessandria, 1996). Con esta forma Egoyan parecería resolver el problema, o en todo caso sus dilemas, en torno a la representación. Por otro lado, este mismo recurso le permite dirigir algunas críticas a cierto modo de abordaje de estos films (o sea, la industria hollywoodense). La película dentro de la película lleva también por título “Ararat” (a partir de ahora me referiré a *ararat* cuando señale a la película dentro de la película).

Quisiera presentar a continuación a los diversos personajes y las complejas líneas argumentales que el film posee.

Una línea narrativa de *Ararat* sigue a Edward Saroyan¹⁷⁸, un director de cine consagrado que llega a Canadá a filmar una película sobre el genocidio armenio. La plantea como un homenaje a su madre, sobreviviente, y mucho de lo que contará en su film estará basado en lo que “recuerda que su madre recordaba”, es decir el recuerdo coherente de alguien será amoldado a otro relato coherente: el de la película. Para llevar adelante su proyecto, *ararat* toma como base para su guión, coescrito junto a Rouben¹⁷⁹, las memorias del Dr. Clarence Ussher¹⁸⁰. De más está decir, que las memorias de Ussher son también la base histórica para *Ararat*; vemos así que la *parte histórica* queda en manos de Saroyan, mientras que la *parte “presente”*, en manos de Egoyan. El sitio de Van le permite a los “dos” directores señalar cuestiones históricas: que el pueblo armenio no fue llevado como “oveja al matadero” y que, a partir de la figura de Jevdet Bey, el gobernador de la provincia de Van, hubo una clara intención de exterminar a la población armenia. Otro de los personajes centrales en *ararat* es Arshile Gorky de niño. Nacido en Van, el futuro artista sobrevivió huyendo en 1915 con su madre y sus hermanas (que en el film no se ven) a territorio

¹⁷⁸ De más está señalar el parecido sonoro en el apellido de ambos “directores”.

¹⁷⁹ El personaje, como tantos otros, no posee apellido. El nombre del coguionista puede ser leído como un homenaje al ya citado Rouben Mamoulian.

¹⁸⁰ El Dr. Clarence Ussher lideró la misión americana en la ciudad de Van, quien trató en vano de interceder ante las fuerzas otomanas bajo el mando de Jevdet Bey, el gobernador de la provincia de Van. El libro de Ussher de 1917, *An American Physician in Turkey*, fue la base con la que Egoyan reconstruyó el asedio, tal como se ve en la película dentro de la película.

controlado por los rusos, allí presenció la muerte de su madre por inanición como consecuencia del genocidio. Finalmente, en 1920 emigraría a los Estados Unidos, país en el que moriría, suicidándose, en 1948. Gorky, entonces, funciona como bisagra entre los dos mundos: el del cine y el del mundo cotidiano; el vínculo es Ani, una mujer de origen armenio experta en la obra del pintor. Esta mujer, que publicó un libro y dicta conferencias en torno a Gorky, es contratada como asesora del film.

Hay una escena que se vuelve recurrente. De hecho el film comienza con ella (Fig. 2), es Gorky en su estudio pintando *El artista y su madre* (otro motivo frecuente). El juego que lleva adelante Egoyan al avanzar la película, y luego de ver esta escena en sus repeticiones, permite pensarla tanto como parte de *ararat* como también una escena “objetiva”, es decir que no pertenece a ninguno de los dos grandes relatos sino que se encuentra al margen de ellos como mera evocación al pintor. Tan sólo en otra escena, pero que es presentada en forma “cuasi-fantasmagórica”, tendremos una pista (Fig. 3 y 4): en la avant premiere de *ararat*, Ani cree ver Arshile Gorky o al actor que lo interpreta, pero al mirar hacia otro lado y volver sobre él, éste ya no está. Esta fascinación por la imagen, esta imposibilidad, quizá, de distinguir la obra del artista, de tomar a la imagen *como* el artista, de tomar la imagen-portador como imagen-objeto, de neutralizar la conciencia, la vemos hacia el final: luego de que el cuadro esté a salvo de los ataques de Celia, personaje al que volveré en instantes, ella acaricia la fotografía de Gorky y su madre como si fuera Gorky mismo, consolándolo, como susurrándole que el peligro ha pasado: parecería así no distinguir la obra de la persona (Fig. 5).

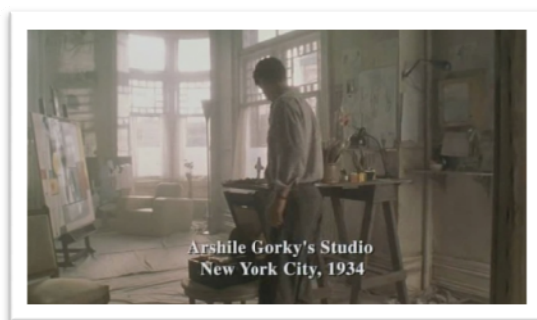


Fig. 2

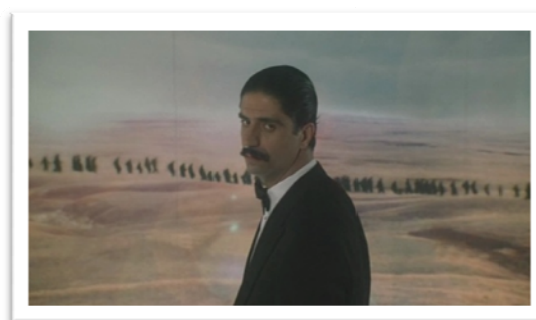


Fig. 3

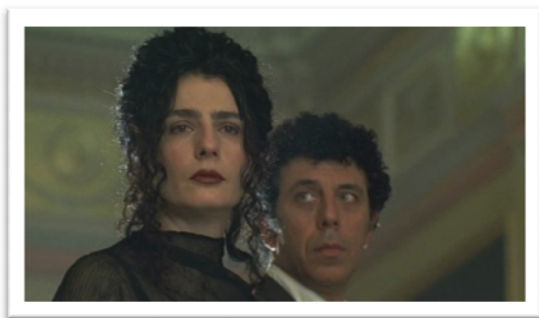


Fig. 4



Fig. 5

Hay una serie de personajes que parecen secundarios pero resultan tan fundamentales como el resto. Uno de ellos es David, el agente de aduanas que retiene a Raffi, el hijo de Ani, en el aeropuerto ya que sospecha que el joven trae heroína entre su equipaje. Ante David –que en cierta forma sería el tercer tipo ideal de espectador que antes mencioné– Raffi no sólo debe contarle los periplos de su viaje, sino la historia del genocidio. Otro personaje es Philip, el hijo de David. Philip es guardia en un museo donde se lleva adelante una exposición de obras de Gorky, entre ellas el cuadro ya mencionado. Éste personaje, además, es la pareja de Ali, el actor que interpreta a Bay en *ararat*. David, lógicamente, se encuentra peleado con su hijo a causa de su orientación sexual, le dice que “no es normal”; la pareja gay le sirve a Egoyan para trabajar la diferencia y el lugar de las minorías para afirmar que debemos comprender al diferente y sugerir que el genocidio aún hoy es una práctica que se encuentra en el horizonte de posibilidades. Ali, el actor canadiense de origen turco, acepta el papel en la película de Saroyan debido al prestigio de su realizador. Al finalizar su participación en la película, Ali duda por haber aceptado, “le dio culpa” afirma Saroyan. Raffi es enviado a que lo consuele, y ahí el actor afirma su verdad: que fue una guerra lo que allí sucedió, que en ella también murieron turcos. Raffi le responde casi con una lección de historia, cerrando con la frase de Hitler en referencia a los armenios¹⁸¹. Ali concluye la conversación afirmando que así fue como se educó: a través de él Egoyan no dirige un dedo acusatorio a los turcos, sino a la educación *en* el odio, educación que, en cierta forma y con gradaciones diferentes, también se encuentra presente en los armenios. *Ararat* sugiere la posibilidad de un puente, de un diálogo, entre ambas culturas, en tanto reconocimiento del genocidio.

Celia es la segunda representante femenina del elenco. Ella es hija del segundo marido de Ani, quien muriera en instancias trágicas. Para Celia, su padre se suicidó cuando Ani lo

¹⁸¹ En el discurso pronunciado el 22 agosto de 1939 Adolf Hitler, al referirse a unas órdenes dadas a las SS, se preguntaba “¿Quién habla todavía del exterminio de los armenios?” (Piralian, 2000: 125)

dejó; para ésta, su pareja murió en un accidente al caerse por un precipicio. Recordemos que el primer marido de Ani, el padre de Raffi, fue acribillado al intentar asesinar a un diplomático turco. Al ver en esa muerte un gesto heroico, Celia quiere que la muerte de su padre trascienda, que su muerte haya sido por alguna “causa”, que deje una huella para la posteridad; de este modo emerge el conflicto entre ambas mujeres, un conflicto por el sentido del pasado. Mientras que Celia afirma conocer la verdad, Ani le recuerda una y otra vez que ella no estaba allí. Es sugerente, entonces, lo que brota en esta disputa: dos narraciones coherentes en torno a un mismo hecho; dos modos, si se quiere, de recordar el pasado, de nombrarlo. Raffi, con quien Celia mantiene una relación amorosa cuasi incestuosa –marca egoyana–, también se pregunta al respecto, no sabe cómo pensar/recordar a su padre si como un terrorista o como un héroe. Para tomar venganza de Ani, Celia decide boicotear las diversas presentaciones del libro de ésta, interrumpiendo y generando escándalos en sus conferencias. Agotados dichos recursos, Celia decide atacar a Ani donde más le duele: atentando contra el cuadro de Gorky; al atacar a la imagen, ataca a Ani. Justo antes de clavar su cuchillo sobre el cuadro, Philip la detiene.

Antes de este hecho se suceden una serie de escenas muy sugerentes en torno a la problemática de la imagen. A lo largo del film, Ani brinda conferencias en varios sitios, presentando su libro sobre Gorky. En ellas, siempre se remite a la ya mencionada pintura. La manera en que está organizada la película hace que varios personajes escuchen su presentación; de este modo, el sentido del cuadro, de la imagen, para cada personaje se encuentra dado por otro. En cierta forma, Ani “designifica” y resignifica, al mismo tiempo, la pintura de Gorky. Para ella, con esa pintura, Gorky “salvó a su madre del olvido, colocándola en un pedestal de vida”. En otra escena, vemos a Celia y Philip; él observa el cuadro junto a ella, le dice que Gorky sufrió mucho, que su madre murió en sus brazos. Pareciera así, que para aquellos que adquirieron conocimiento sobre Gorky, el sufrimiento forma parte de la significatividad interpretativa del espectador. Es decir, al observar la obra de Gorky se siente su dolor. ¿Pero todos interpretan lo mismo frente a una misma imagen? Celia, al mirar el cuadro, le pregunta al guardia: “Cuando mirás ese cuadro, ¿podés entender que él se suicidaría?”. ¿La imagen puede transmitir sensaciones, o es la narración de Ani la que le ha otorgado sentido al cuadro?

A Martin, otro personaje destacable, lo podemos revisar desde la perspectiva de las múltiples realidades. Este personaje es el actor que interpreta al Dr. Ussher en *ararat*. Pensándolo claramente en la categoría del tercer tipo de espectador, aquel que no conoce el

tema, con él se dan, por lo menos, cuatro momentos sugerentes. Cuando la película es estrenada, Martin observa con consternación las escenas más fuertes, mientras que Saroyan mira con solemnidad. Escenas antes, cuando Martin comienza a rodar su parte, afirma que se interiorizó del tema leyendo las memorias de Ussher, transformándose éste libro en su “biblia”. En forma colateral asoma una crítica en torno a cómo cierto tipo de actuación se toma a pecho la personificación de los personajes, si bien es entendible que el actor desee interiorizarse sobre lo que va actuar, aceptó su papel por interés y no, específicamente por la causa. Escenas más tarde, en la *avant premiere*, mientras le hacen un reportaje en la televisión, el actor se encuentra compenetrado, repitiendo quizá ciertas muletillas que hacen pensar “la tendencia del cine para reclamar la última palabra sobre un tema” (Romney, 2003: 176), sin embargo en algún momento alguien lo saluda fuera de campo y Martin responde con una sonrisa para luego volver a esa actitud y continuar con su discurso (Figs. 6 y 7), Martin entra y sale de dos realidades finitas de sentido: la del mundo del cine, compenetrado con su personaje, y la de la vida cotidiana. Sin embargo, la duda que queda arrojada es cuánto hay en Martin de *pose* humanitaria y cuanto de compromiso real. Tan compenetrado estaba en su papel, en esa realidad finita de sentido, que en una escena que Ani interrumpe, en la cual Ussher atiende a unos heridos del sitio mientras filman *ararat*, Martin le responde, enfurecido como en trance, como si fuera el propio Ussher:

Esta es su madre. Ella vio al resto de su familia ser masacrada. Su hija embarazada fue violada delante de ella, justo antes que le abrieran la panza para apuñalar a su hijo no nacido. A su esposo le cortaron los testículos y se los pusieron en la boca...[la mira a Ani] ¿Quién mierda es Ud.?¹⁸²



Fig. 6



Fig. 7

¹⁸² El propio Egoyan declaró, respecto a la caracterización del personaje-actor que interpreta a Ussher, que este debía bordear “el *kitsch* histórico” (Weinrichter, 2010: 140)

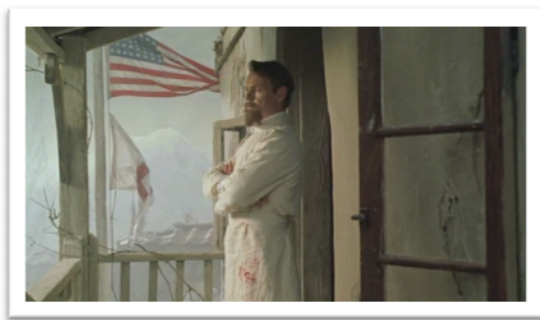


Fig. 8

Con el personaje de Ussher, la película de Saroyan oprime a su posible audiencia con un peso moral, tiene que mostrar el sufrimiento y los vejámenes en forma explícita. De hecho, este film, el de Saroyan, recorre algunos de los típicos *clichés* de esta clase de cine, como la escena de Ussher con la bandera de los Estados Unidos de fondo (Fig. 8) y una música incidental solemne: un plano paródico al cine de Hollywood. Es que a pesar de los elementos “sonoros” en común que poseen Saroyan y Egoyan, no funcionan como alteregos; de hecho, el segundo parecería rechazar la película del primero. Sólo lo emplea como medio para sortear la problemática de la representación, y en esa dirección Egoyan alcanza una solución un tanto “cómoda”, esquiva, pero sumamente interesante. No es Egoyan el que filma las escenas más crueles sino Saroyan; *nosotros* vemos algunas de ellas cuando vemos su película. En cambio, cuando vemos la de Egoyan, en vez de mantenerlas en cuadro quedan fuera de campo a partir de un paneo o algún otro movimiento de cámara para recordarnos que asistimos a un film dentro de un film, que asistimos a una representación, a la construcción de imágenes. A través de Saroyan y Rouben, Egoyan externaliza el complejo pasaje de un evento histórico al ámbito del cine. Una escena es crucial: mientras hacen los preparativos para el día de rodaje, Ani nota que en el set de Van se ve el monte Ararat, a lo cual ella advierte a Rouben y luego a Saroyan del error histórico; éste le responde que sabe del error, pero que el cine puede tomarse licencias poéticas. Diálogos similares en torno a este uso de licencias se da cuando discuten en torno a la vida de Gorky: el cine no es la verdad, crea *efecto* de verdad. Lo importante, para Egoyan no sería si la representación es “fiel” o no, para él lo valioso radica en las emociones y los conocimientos que se pueden obtener como también las experiencias por fuera del cine, por fuera de la película; es decir, en el mundo de la vida cotidiana. Ese lugar es el que le corresponde a Raffi.

Si dejo a este personaje para el final de este apartado es porque detrás hay un motivo singular. Además de ser el personaje que estimo más rico, el propio Egoyan declaró que de

todos los de este film, él se encontraría más cercano al joven. Raffi, el joven en cuestión, vive con Ani, su madre: ella parece ser una figura respetada y comprometida con la cultura armenia en Canadá, su primer esposo, el padre de Raffi, murió por la causa armenia. En la casa se habla tanto armenio como inglés o francés; sin embargo, el joven desconfía. *Sabe* sobre su pasado, pero no lo *siente*. Respecto al genocidio armenio, parecería que Ani es hija de sobrevivientes, y que Raffi no tuvo jamás contacto directo con la temática; para él, el pasado *es* pasado. Su *legado* armenio funciona más como significatividad impuesta que como intrínseca. Sabe, conoce, repite la historia, pero con desgano, “porque sí”, “porque es así”. Celia, que funciona como una “extranjera” en el sentido schutziano, al mismo tiempo que desafía a su madre también lo hace con Raffi, le demanda, en cierta forma, que conozca su pasado pero a fondo. En la disputa, el joven no sabe dónde posicionarse, si con su madre o con su media-hermana y amante. Para apaciguar los ánimos, Ani le consigue un trabajo en la producción de *ararat* como ayudante de producción, allí conocerá a Saroyan y a Ali. Pero las escenas fundamentales de Raffi se encuentran en la aduana, en el aeropuerto, donde David lo interroga. Raffi acaba de volver de Turquía con unas latas de material fílmico y con su videocámara; ante el oficial afirma que fue a filmar material para la postproducción de la película; David, en cambio, sospecha que allí lleva heroína.

Lo importante de todo este conjunto de escenas radica en varios puntos. Lo que comienza como un interrogatorio de rutina, termina siendo para Raffi vital: el joven le cuenta al adulto toda su historia, y en el acto de narrar emerge la necesidad de narrar también el pasado para darle coherencia en el presente. Con ello, Egoyan nos sugiere que más allá de las imágenes, lo que prima es la narración. Resulta inspirador uno de los últimos diálogos, cuando David ya sabe que *ararat* tiene su *première* en esos momentos y que Raffi fue a Turquía por motivos personales. El joven le cuenta que tomó contacto con un turco y fue él el que le dio las latas; al mismo tiempo que sucede el interrogatorio, Raffi le muestra en su videofilmadora las imágenes que registró en la tierra natal de Gorky, en Turquía, como también el monte Ararat. Si bien aquí no se termina de entender si fue Celia la que lo engañó para contrabandear la heroína (recordemos que ella es la que lo convence de ir hacia allí), David le pregunta “¿por qué no me dijiste esto antes?”, “porque necesitaba contarle la otra historia” (la de su familia), le responde Raffi. Cuando el inspector afirma que “no hay forma de corroborar que todo lo que me contaste sea verdad” que entre líneas podemos entender que se remite también al genocidio armenio, Raffi le responde que todo lo que le contó es exactamente lo que pasó, que le tenía que contar toda la historia, “porque significa algo para mí”. Ese viaje a la tierra de Gorky le permitió a Raffi conectarse con el pasado, al narrar para

David el joven cerró “el viaje”, descubrió quién es; en su relato Raffi, constituyó su identidad narrativa.

Todos estos personajes se entrecruzan en forma fragmentada en una gran historia, con idas y vueltas en los tiempos. Temáticamente se ha analizado a la película desde la noción del trauma (E. Wilson, 2009) o desde la repercusión del genocidio en la diáspora armenia (Siraganian, 2007). Acoplando las conclusiones de algunos de estos trabajos, *Ararat* además de estudiar a las imágenes, problematiza las consecuencias de un tema no resuelto y las repercusiones en el tiempo y las culpas que ello conlleva (no es casual que luego de escuchar el relato de Raffi, David haga las paces con su hijo). Desde la perspectiva del genocidio, Egoyan logró plasmar sus efectos en la vida cotidiana; en el mismo nivel, planteó la imposibilidad de acceder al hecho “tal cual”, sino por medio de representaciones: *Ararat* nos plantea que para relacionarnos con el pasado, relación problemática claro está, no existe un modo único. Cada personaje no sólo posee diferentes representaciones del pasado, incluso antagónicas, sino que también diversos soportes: imágenes, objetos (la semilla de granada que Saroyan suele comer en honor a su madre, la fotografía de su madre y Gorky de joven, como también su botón del saco en *ararat*), y relatos. Siempre nos aferramos a algo para conectar con el pasado, y el film de Egoyan nos advierte sobre la imperiosa necesidad de aferrarnos a algo pretérito para que el pasado posea significatividad en el presente.

Pero aún hay más, *Ararat* plantea otro tema sustancioso: el problema de las generaciones.

10.3 *Generaciones y mundos sociales en Ararat*

De los múltiples temas que aborda la película, claramente el problema de las generaciones es uno de ellos. En principio, en esta película, la temática se aborda desde unas coordenadas temporales particulares: la diáspora armenia, ningún personaje representa a un armenio *nativo*, incluso Gorky, como sobreviviente del genocidio aparece como una figura en la frontera que, por las características del film, es abordado como una excusa para centrarse en las generaciones del presente. Lo que sí nos demuestra Egoyan por medio de sus personajes es que la identidad armenia contemporánea, sobre todo la diaspórica, se conformó en torno al genocidio; de hecho, a lo largo del film no vemos otros parámetros culturales puestos en relieve o en cuestión, como la lengua o la religión. Tampoco hace mención a la República de Armenia, país conformado en 1991 a partir de la caída de la Unión Soviética.

Con lo dicho anteriormente, y a favor de Egoyan, podemos decir que dada la magnitud que debía alcanzar la película, la misma necesitaba de un público medianamente conocedor de las temáticas; no del genocidio, sino un público con el cual lograr empatía. Si el film se ubicaba en Armenia o como reconstrucción de época, otro hubiera sido el resultado artístico. Por eso Egoyan optó por lo “simple”, remitirse a lo que conoce: el presente, Canadá, la diáspora armenia. Por otro lado, si nos centramos en “el diseño dramático de los personajes” (Weinrichter, 2010: 141) comprenderemos que detrás de ello subyace una *lógica generacional* casi esquemática que explica las elecciones de Egoyan. Como sugiere Kristina Bagramyan (en Weinrichter, 2010: 141-142), las generaciones se numeran a partir del origen de la diáspora, no de la llegada al país de destino; de este modo, en *Ararat* podemos encontrar tres generaciones. La *primera generación* representa a quienes vivieron directamente el genocidio: la madre de Saroyan y la madre de Arshile Gorky. La *segunda generación*, la primera criada en la diáspora, está representada por Saroyan y Gorky, marcados de por vida, son los que intentan con sus obras (pintura o cine) absorber la *obligación* de narrar el pasado, recordar, de dejar una huella. Como explica Ani al referirse al cuadro de Gorky, la intención del pintor era salvar “a su madre del olvido, sacarla de una pila de cadáveres para colocarla en un pedestal de vida”. La *tercera generación* parece tener la misma obligación de la segunda pero como *herencia*, como cultura, como acervo de conocimiento, y no como experiencia directa. Es la generación de Ani, interesada en la vida de Gorky, pero es también la de su primer marido, abatido a tiros cuando intentaba atentar contra un diplomático turco. Finalmente, la *cuarta generación* se encarna en Raffi: él creció oyendo historias de las *tres generaciones* anteriores, oyendo que su padre fue o un terrorista o un “luchador por la libertad”. Si bien ambos se encuentran intensamente ligados, su relación con el genocidio pareciera encontrarse en un segundo lugar, colocando su fuerza en resolver el dilema paterno.

El tema de las generaciones resulta una herramienta teórica sugerente para complementar la estructuración del mundo social de Alfred Schutz. A los diferentes niveles y graduaciones entre los contemporáneos (semejantes y meros contemporáneos) y los predecesores, el enfoque de las generaciones planteado por Karl Mannheim (1993) puede arrojar más luz a la teoría schutziana. Para continuar con el análisis de *Ararat* tomo la noción de *posición generacional* pensada por el sociólogo de origen húngaro; esta idea envuelve, además de implicar una comunidad de fechas de nacimiento, un *ámbito socio-histórico compartido*. El vínculo potencial de una posición generacional se haría efectivo en dicho compartir y también mediante la participación real en un destino común (Mannheim, 1993: 221). Con Alfred Schutz, se podría agregar que la efectivización de la posición generacional

debe estar dada también al compartir un sistema de significatividad. Un mismo acontecimiento histórico, por lo tanto, no tiene el mismo sentido para un individuo joven que para otro cuyas vivencias anteriores le han hecho adquirir una distinta imagen del mundo desde las que incorpora nuevas vivencia. La sugerencia del destino por parte de Mannheim hace pensar en torno al origen compartido pero también a la significatividad actual del pasado. José Ortega y Gasset (1981), otro autor que pensara la “idea de las generaciones”, escribió que “cada generación representa una cierta altitud vital, desde la cual se siente la existencia de una manera determinada” (1981: 79). Según el español, para cada generación, vivir es “una faena de dos dimensiones”, una de las cuales consiste en “recibir lo vivido – ideas, valoraciones, instituciones, etc.– por la antecedente: la otra, deja fluir su propia espontaneidad. Su actitud no puede ser la misma ante lo propio que ante lo recibido”. Lo hecho por los otros, por la generación anterior, posee carácter de concluso, y se posiciona ante la nueva como algo consagrado, como la realidad misma: “Hay un momento en que las ideas de nuestros maestros no nos parecen opiniones de unos hombres determinados, sino la verdad misma, anónimamente descendida sobre la tierra” (1981: 80). Para la generación actual, en cambio, nada se le presenta como concluido, completo, o rígido, ni como una cosa definitiva. Lo sustancioso a partir de estos autores reside en poder pensar las diferencias de sentido del pasado en la sucesión de generaciones: lo significativo para una, no necesariamente deberá serlo para la otra. En la propia dinámica de transmisión y puesta en funcionamiento del acervo social de conocimiento podemos vislumbrar las tensiones entre generaciones: si el acervo es aquello que permite interpretar el mundo cotidiano, se deberá reconocer su carácter flotante con el transcurrir del tiempo; con ello, el acervo de conocimiento posee la capacidad de equilibrar lo nuevo y lo viejo. El problema, claro está, se da cuando lo viejo no da espacio para lo nuevo, cuando se insiste en interpretar problemas cotidianos actuales con el conocimiento de un mundo pasado. Con todo, eso no significa que lo pasado deba ser “descartado”¹⁸³.

Observemos a Raffi. Como parte de esa cuarta generación, el pasado le queda muy distante, el genocidio es algo que *conoce* pero que no lo siente como propio. Ha sido puesto en una generación tan sólo por haber nacido en determinada coordenada temporal (la generación en un sentido positivista, diría Mannheim). El pasado le es significativamente impuesto por su madre que le desea trasladar su herencia tal cual; como si ese pasaje se diera en forma automática Raffi debe sentir lo mismo que ella. Aquí Egoyan abre una puerta para

¹⁸³ Estos autores también han reflexionado en torno a esta problemática en otros trabajos, véase Mannheim (1966) y Ortega y Gasset (1976).

pensar una línea más: conocer el destino no necesariamente hace que éste sea asumido, hace falta algo más. Arriesgo a decir que ese algo más se encuentra en el campo de la experiencia, el viaje de Raffi no significa otra cosa que ello, que el pasado *pase* de ser una significatividad impuesta a una significatividad intrínseca.

Aquí entonces se torna importante complementar lo dicho a partir de Schutz. La idea de las generaciones es sumamente rica pero estimo que puede volverse aún más tomando algunas ideas del austríaco¹⁸⁴. Pertenecer a una generación es otorgarle significatividad a un plan de acción, a un *destino*, esa pertenencia se vuelve tanto un motivo-porque como un motivo-para. Es decir, porque pertenezco a determinada generación llevo adelante mis acciones; pero también, para pertenecer a determinada generación realizo ciertas acciones. Lo vemos en Raffi, quien al pertenecer a la mencionada cuarta generación su viaje a Turquía es motivado porque se sabe perteneciente a dicha generación; pero también, sus acciones (el viaje como la “lección de historia” que imparte ante Ali) son motivadas para pertenecer a dicha generación. Como sea, la pertenencia generacional *necesita de acción*.

Por otro lado, ¿cómo conjugar la posición generacional con las realidades múltiples? ¿La posición generacional es también un ámbito finito de sentido? ¿Cómo se relaciona con la vida cotidiana? Decir “soy un sobreviviente”, o “soy hijo de un desaparecido” o “soy familiar de una víctima del genocidio” es afirmar una identidad y, a la vez, una pertenencia. ¿Pero se relaciona eso con la acción? Estas afirmaciones identitarias, necesarias lógicamente para el posicionamiento generacional, tensionan de un modo particular las realidades. ¿En cuáles ámbitos finitos de sentido esta afirmación identitaria posee más fuerza? En el caso estudiado, Raffi se identifica con dicha generación en forma “positivista”, pero hasta que no realiza acciones en torno a ello no puede afirmar su posición. Por lo tanto, al asumir mediante acciones su posición generacional, interpretará y actuará en los diversos ámbitos finitos de sentido como tal. Es por eso que necesita relatarle a David sobre su viaje, su lugar generacional no se encuentra en su identidad personal sino en su identidad narrativa.

Asumida su posición generacional, ésta orientará a la persona *en ciertos* ámbitos finitos de sentido. Saroyan, por ejemplo, por más que se asuma como hijo de sobrevivientes, dentro del ámbito finito que el cine es, deberá subsumirse a sus *reglas* de realidad. Resulta sugerente volver al momento en que Martin, el actor, ve *ararat*. A pesar de que sabe que lo que está viendo es una imagen, se lleva a la boca su mano como gesto de horror. No es que

¹⁸⁴ He trabajado la temática, a partir de las producciones realizadas por hijos de desaparecidos o bien desde películas que problematizan la “segunda generación”, en el capítulo “Generaciones” de mi tesis de Maestría.

confunda la realidad sino que no sabía, hasta no ver la película completa, qué había ocurrido en el pasado. Al mismo tiempo, debemos tener en cuenta que Saroyan quizá es también padre, esposo, hermano, etc. ¿Cómo influye (o afecta) su posición generacional en sus roles? *Ararat* nos plantea así tres cuestiones. Que en numerosas ocasiones la generación anterior intenta imponer a la siguiente su historia de experiencia y transmitir el acervo de conocimiento “tal cual” (aunque sabemos que eso es imposible), que la relación entre generaciones suele generar tensiones, y que la generación siguiente necesita de experiencias propias para recibir el *legado* de la anterior: la relación entre Ani y Raffi, entre madre e hijo, se resume bajo estas tres ideas. En síntesis, la posición generacional una vez confirmada en acciones, se continúa en el sistema de significatividad, orientando planes y futuras acciones, y también en el acervo de conocimiento, como modo de interpretar y conocer el mundo.

Ahora bien, hablar de generaciones pareciera sugerir una idea de *corte*, comienzo de algo y fin de otra cosa. Si bien a su interior esto es así, en el cambio temporal la relación entre predecesores y sucesores se vuelve un poco más problemática. Por otro lado, al referirme a las generaciones no lo he hecho en torno a su relación con el pasado. Es por eso que se debe pensar que la relación entre generaciones, entre predecesores, contemporáneos y sucesores es una relación dinámica y fluida, con límites en ocasiones difusos.

A partir de Schutz (2003b: 63-69) ya he señalado que la relación cara a cara, la orientación Nosotros, es el punto más alto del encuentro social: en esa instancia compartimos el tiempo y el espacio, experiencias en común; en síntesis, envejecemos juntos. Una relación de este tipo posee el más alto grado de inmediatez, es, en principio, pura experiencia directa. En relación con el tema general de la tesis, este tipo de experiencias, a su vez, pueden ser recordadas como experiencias directas, como experiencia cara a cara, o incluso pueden ser experiencias mediatas de contemporáneos (la lectura de una noticia en el diario, por ejemplo).

En torno al pasado se ha producido una modificación de suma importancia. Mientras que en las experiencias del presente, el futuro era una mera anticipación ya que no estaba decidido, en relación con el pasado las anticipaciones se han realizado o frustrado; la experiencia está terminada, ahora ha adquirido certeza de una u otra manera. Schutz siempre señaló que la línea que separa la realidad social experimentada directamente, el mundo de los contemporáneos, del mundo de los predecesores es fluida. A partir de un cambio de interpretación, puedo considerar mis recuerdos de experiencias pasadas acerca de semejantes y contemporáneos como experiencias de la realidad social anterior. Sin embargo, Schutz observa que tales recuerdos no son aún experiencias del mundo de los predecesores en el

sentido estricto. En el recuerdo se preserva la genuina contemporaneidad en la cual se constituyó la experiencia de la relación Nosotros.

Sin embargo, el mundo de mis predecesores (de los meros predecesores) se caracteriza por el hecho de que no puedo coordinar mi propia vida consciente y la de mis predecesores en una “genuina contemporaneidad”. El de éstos es un mundo *definitivamente pasado* y no tiene ningún futuro abierto. Todas sus acciones ya han sido efectuadas, no hay comportamiento ni nada por anticipar. En ese sentido, el mundo de mis predecesores es constante; en él todo ha pasado ya y nada puede modificarse: ante esto, puedo orientarme hacia mis predecesores pero no puedo actuar sobre ellos. Tomando el caso de *Ararat*, Raffi no puede modificar los actos de su padre, pero éstos pueden orientar su comportamiento; es decir, las acciones del presente están orientadas por acciones de mis predecesores en la medida en que mis experiencias de acciones pasadas de predecesores se convierten en motivos-porque de mi comportamiento.

Con lo visto, sabemos que la experiencia del mundo de los meros predecesores es indirecta. El conocimiento sobre éstos puede alcanzarse en “actos comunicativos” en los que los semejantes o contemporáneos informen sobre sus propias experiencias pasadas (Schutz lo ejemplifica con “los recuerdos de mi padre sobre su infancia”) y sobre las experiencias pasadas de semejantes y contemporáneos de ellos (cuando mi abuelo me habla del maestro que tuvo en la primaria, por ejemplo). Estos ejemplos le permiten a Schutz dar cuenta de la fluida transición del mundo de los contemporáneos al de los predecesores.

El ejemplo del padre narrando sus recuerdos de infancia es una relación Nosotros, y sus experiencias infantiles pese a ser anteriores al nacimiento de su hijo son para él experiencias de un semejante, aunque llevan un índice de historicidad. Sin embargo, en realidad pertenecen al mundo de mis predecesores, porque el hijo no puede coordinar fases pasadas de su propia vida consciente con esas experiencias de su semejante. Schutz afirma entonces que tales experiencias pasadas directas e indirectas de la realidad social por parte de mi semejante pertenecen, pues, a un dominio genuinamente pasado del mundo social, pero obtengo conocimiento de él mediante *actos comunicativos* en una relación Nosotros.

El otro modo de adquirir conocimiento del mundo de mis predecesores es mediante documentos y “monumentos”, en el sentido más amplio. Para Schutz, estas son manifestaciones de la vida consciente de mis predecesores, y no tiene importancia que sean manifestaciones de actos comunicativos de mis predecesores dirigidos a la posteridad, o que estos destinaran las comunicaciones a sus propios contemporáneos. Lo cierto es que la

relación con el mundo de los predecesores siempre es *mediada* ya sea por comunicaciones de semejantes o contemporáneos, por objetos, o por otro tipo de signos.

En principio todo signo tiene su autor, en numerosas ocasiones esos signos son recibidos y empleados en forma aproblemática; sin embargo es “perfectamente adecuado que yo me pregunte lo que quiere decir un determinado predecesor al expresarse de tal o cual manera. Para hacerlo debo proyectarme hacia atrás en el tiempo e *imaginarme* presente mientras ese predecesor hablaba o escribía” (Schutz, 1993: 237 el subrayado es mío). Esto significa que a partir de la imaginación puedo modificar mi perspectiva y lograr “una especie de pseudocontemporaneidad de mi propia vida consciente con la vida consciente del comunicador”. Otra cuestión a tener cuenta es que si bien tanto el mundo de los contemporáneos como el de los predecesores sólo pueden ser experimentados de manera mediata existe entre ellos una importante diferencia. El predecesor se encuentra ubicado en un “ambiente” que difiere del mío, a veces en forma radical. El acervo de conocimiento que fue el contexto de los pensamientos y acciones de mi predecesor puede diferir notoriamente del mío. Por consiguiente, el *contexto de sentido* en el cual se situaba la experiencia de un predecesor difiere de manera radical del contexto en la cual la misma experiencia aparece para un contemporáneo: o sea, la experiencia no puede ser (ni lo es) la misma. En estas líneas se traduce la modificación constante que conlleva el acervo de conocimiento; conservador y cambiante a la vez, éste se actualiza (y debe actualizarse) en la propia sucesión de generaciones. En ese entramado, los esquemas que usamos en la interpretación del mundo de los predecesores difieren necesariamente de los esquemas por los cuales los predecesores mismos interpretaron sus experiencias. En este caso, podríamos decir que el genocidio no pudo ser interpretado como tal mientras éste acontecía. Es más, con Schutz sabemos que se si queremos tomar una actitud reflexiva nunca podrá ser en el presente (en un Aquí y Ahora) sino a partir del pasado (a lo sumo podrá ser Aquí y Entonces).

Este recorrido lleva a afirmar que en la relación unilateral entre contemporáneos y predecesores, los primeros sólo pueden interpretar a los segundos. No se trata solamente de una “relación hermenéutica”, ya hemos visto cómo el acervo social de conocimiento proviene de los predecesores y el lugar de la tradición. Desde ya la relación con los predecesores puede ser pensada bajo los lineamientos de la memoria colectiva o memoria social (Fentress y Wickham, 2003), pero lo sugerente de Schutz radica en la posibilidad de apertura a la imaginación. De este modo, ante la pregunta sobre cómo recordar a un mero predecesor o un acontecimiento lejos en el tiempo, la imaginación ayuda a conformar una respuesta. A partir

de los diversos actos comunicativos puedo imaginar, a partir del propio acervo de conocimiento, a ese predecesor o a dicho evento. Lógicamente el trabajo de imaginación también se hace desde un presente y bajo las posibilidades imaginativas de la época. Pero la imaginación actúa también para lograr esa pseudocontemporaneidad, para conectar con el pasado en forma más vívida.

A lo largo de la tesis me referí a que una experiencia indirecta puede volverse más vívida a partir de la imaginación. *Ararat*, desde Raffi, permite aclarar esta cuestión. Sabemos que el pasado sólo puede ser experimentado como experiencia indirecta o predicativa. El pasado se encuentra clausurado e inmodificable y para interpretarlo sólo lo podemos hacer a través de lo ya mencionado. Para alcanzar la pseudocontemporaneidad, una cuasi-relación directa con ese Otro que ya no está, la imaginación (e incluso también las imágenes) poseen un rol sustancioso. La interpretación del pasado en numerosas ocasiones nos viene a través del acervo de conocimiento, y por éste y por nuestro sistema de significatividades impuesto interpretamos el pasado en forma aporética. Ahora bien, ¿qué sucede cuando el pasado se nos torna problemático? Problemático no en un sentido negacionista sino en que comienzan a entrar en conflicto las respuestas de las interpretaciones, cuando el sistema de significatividad no logra orientar los proyectos y acciones¹⁸⁵. En principio, lo significativo puede modificarse sin problemas, pero en muchas ocasiones esta transición hace que el sistema “estalle”, tal como le sucede a Raffi. Hace falta volver a conectarse, sincronizarse, con el pasado de otro modo: a pesar de estar clausurado, por la imaginación el pasado puede hacerse más vívido, más “directo” a pesar de su carácter indirecto. A partir de las huellas o los documentos del pasado, la forma indirecta con la cual experimentamos el pasado, se logra, vía imaginación, una experiencia directa o una experiencia cuasi-directa sobre el pasado. Una significatividad impuesta puede volverse intrínseca a partir de esta nueva conexión (virtual) con el pasado.

Volvamos a *Ararat*. Raffi quiere entender el sentido de la suicida misión de su padre. El viaje de Raffi le permite filmar en paisajes abiertos (Fig. 9) iglesias similares a las que veíamos en *Calendar* (1993), pero también le permite estar y filmar frente al legendario monte Ararat que en la película de Saroyan sólo es un telón de fondo y pintado (Figs. 10 y 11). Su imaginación se ha activado, ahora posee, incluso, una vinculación emocional con su pasado. Lo confirmamos cuando Raffi le cuenta a David su desoladora conclusión: “no hemos perdido solo la tierra, sino la posibilidad de recordar. No queda nada aquí que demuestre lo que pasó” (Fig. 12)

¹⁸⁵ Siempre me estoy refiriendo al mundo de la vida cotidiana. Lógicamente que si se plantea esta problemática en el mundo de los historiadores, un ámbito finito de sentido, otro sería el debate.

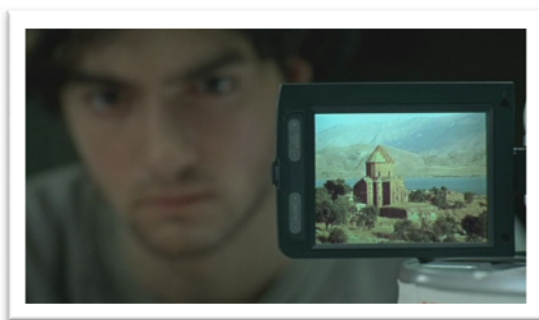


Fig. 9

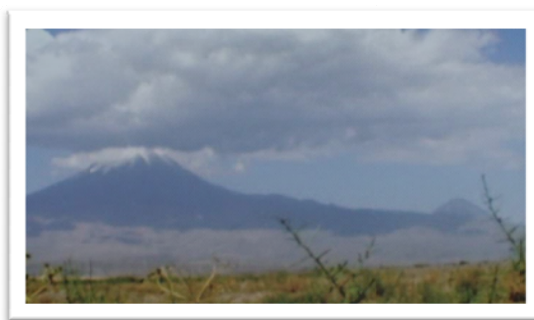


Fig. 10

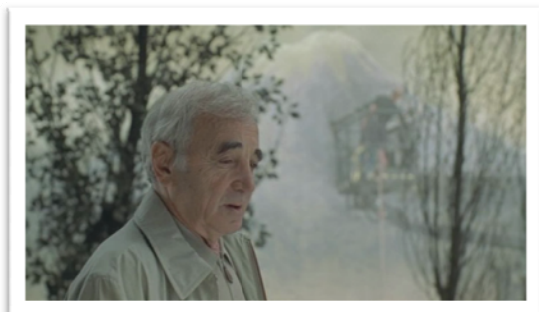


Fig. 11

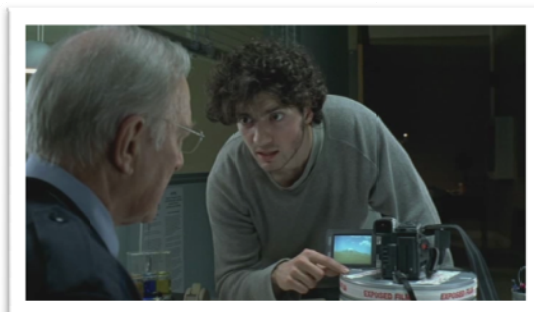


Fig. 12

Es que Raffi encuentra una pista mejor que esa imagen vacía de sentido de la *tierra madre* en un viejo bajorrelieve que muestra a una Madonna con su hijo (Fig.13): lógicamente que esta imagen ancestral ofrece una analogía con la foto que se hace Gorky con su madre en 1912 (Fig.14)¹⁸⁶, y que luego le sirve como modelo para el cuadro del artista con su madre que pinta en 1934, que a su vez sirve como eje de las investigaciones de Ani, y que a la vez sirve de imagen primaria para la película que Egoyan filma en 2002.



Fig. 13



Fig. 14

¹⁸⁶ Reproduzco aquí la foto original y no la que aparece en la película.

Esta transformación de imágenes (y aquí apelo al sentido bien amplio) y de variabilidad de soportes, le permite a Raffi, finalmente, afirmar que ha sentido el *fantasma*, la imagen, de su padre, se ha conectado con él en forma íntima. La afirmación de su identidad, como antes se señalara, lo hace con David, quien proyecta sobre él la relación que no puede mantener con su hijo. La sensación que deja la película a partir de la resolución del conflicto de Raffi, es que Egoyan se siente por una vez obligado a convertirse en portavoz de la historia de su pueblo, pero al mismo tiempo, por lo ya expuesto, no parece sentirse cómodo en dicho lugar. Por otro lado, tal como sugiere Weinrichter (2010: 148) al decantarse por una historia individual, la de Raffi, Egoyan parece admitir implícitamente que no existe la memoria histórica en abstracto sino tan solo memorias personales.

Con todo, lo que también vemos en *Ararat* son las tensiones entre lo colectivo y lo individual, entre el *deber*, lo impuesto, y las necesidades intrínsecas. Mientras que a través de Saroyan apreciamos el discurso ético que envuelve a la memoria, la imaginación permite una conexión particular sobre el pasado sobre todo cuanto más lejano éste es¹⁸⁷. El deber de recordar colectivo emerge como mandato ético por parte de Ani hacia Raffi; sin embargo, será sólo a partir de esa conexión emocional, por medio de la imaginación, con el pasado que ambos puedan tener tanto recuerdos en común como compartidos.

De este modo, *Ararat* se ubica en un lugar particular como producto cultural. Por la falta de *tradición* cinematográfica, el film no disputa ningún pasado en particular¹⁸⁸ sino que se centra sobre las disputas en torno a la transmisión. Resulta sugerente pensar que en una película sobre las imágenes, al único que no se ve es al padre de Raffi: no hay videos, no hay fotografías, ni *recuerdos* visuales (como el flashback de Ani al momento de la muerte de su segundo marido). El padre es como una presencia ausente, Raffi debe hacer así un puro trabajo de imaginación para lograr pensarlo y comprenderlo. Por otro lado, esta relación entre padre e hijo puede ser vista como una *derivación* de los *efectos* del genocidio. Si pensamos que el eje de un proceso genocida es la destrucción de la identidad, eliminando y transformando la identidad del grupo oprimido e imponer la identidad del grupo opresor (Lemkin, 2009), en la cuarta generación los efectos, si bien relacionados con ello, son otros. De hecho, el genocidio articula la identidad actual, la afirma como tal. Con todo, en forma

¹⁸⁷ En ese sentido, algunas de las ideas volcadas por Alison Landsberg (2004) en torno a la transformación de las relaciones con el pasado a partir de la cultura de masas merecen ser repensadas en torno al lugar de la imaginación. La incorporación de material audiovisual en muestras, exposiciones y otras actividades culturales han permitido compartir experiencias pasadas en una fojrma totalmente diferente a épocas pretéritas.

¹⁸⁸ Al afirmar esto no me refiero a la disputa en torno a la negación del genocidio armenio, aquí aludo al interior de la comunidad armenia o al núcleo familiar.

soslayada, Egoyan sugiere que la falta de justicia –causa, entre otras, por las cuales murió el padre de Raffi– sigue alterando a dicha identidad, que el genocidio continúa realizándose.

10.5 *A modo de cierre*

Para cerrar este capítulo quisiera señalar algunas cuestiones que me permiten pensar desde *Ararat*. Ante todo, el lugar de las imágenes en nuestra sociedad queda patente en el entrecruzamiento de todos los personajes a través de ellas. Es con las imágenes que los personajes logran alcanzar al pasado, relacionarse con él. Lo sugerente es que con las imágenes cada uno de ellos posee interpretaciones diferentes, y quizá el cuadro de Gorky sea el que ilustre esta cuestión. Éstas también nos permiten pensar el sentido de la huella, de la marca, de la necesidad de plasmar en algún soporte el pasado (o su interpretación) para que se mantenga significativo en la sucesión de generaciones. Podríamos resumir estas ideas diciendo que en *Ararat* la representación del genocidio se encuentra en relación con la interpretación de, y el compromiso con, diversos símbolos. A partir de estas dos ideas Egoyan construye su representación del genocidio armenio.

De forma más puntual, *Ararat* también nos advierte sobre la relación entre cine y genocidio. Ya no sólo como un medio para elaborar un pasado sino también como un lugar válido para disputar la verdad en torno a él. De este modo, el cine se coloca como una doble herramienta, para dos procesos particulares: rememoración y conocimiento. A partir de los relatos volcados en la pantalla, se aprehende un conocimiento determinado que desde el trabajo de la imaginación permitirá protensiones (anticipaciones) en el proceso de rememoración; por lo tanto, *Ararat* confirma que nuestra relación con el pasado necesita también de la imaginación. Lo cierto es que cuanto mayor es el grado de anonimia del pasado, cuánto más anónimo nos resulta el pasado (“cuanto más pasado es el pasado”), cuando nos encontramos ante predecesores puros, mayor es la necesidad de mediaciones. A medida que nos alejamos del hecho, las sucesivas generaciones necesitarán del trabajo de la imaginación ya no sólo para poseer recuerdos compartidos sino también un acervo social de conocimiento en común. Será a través de estas mediaciones que podremos acceder él, e incluso si deseamos conectar con el pasado y establecer algún tipo de relación que vaya más allá del conocimiento, mayor deberá ser el trabajo de la imaginación.

Resulta sumamente sugerente el vínculo de Raffi con las imágenes de video. Este personaje rompe con el modo de actuar de otros personajes egoyanos, mientras que Van o Simon necesitaban romper con ellas para buscar una experiencia *directa*, aquí Raffi va hacia

las imágenes¹⁸⁹. Mientras que en aquellos personajes la experiencia se complementa en el afuera de las imágenes, Raffi necesita lo contrario. Es *en* las imágenes que Raffi afirma su experiencia, ellas, con su relato, *hacen* a su experiencia. Ante la imposibilidad de huellas, de imágenes del crimen, del genocidio, Raffi necesita dejarlas. Resuena así pasajes de *Las aventuras de un fotógrafo* de Italo Calvino: fotografiar (registrar) para quien quiere recuperar lo que pasa ante sus ojos.

Finalmente, como señalé, *Ararat* es una película sobre imágenes. Resulta sugerente remarcar, a partir de lo que propone Egoyan, el lugar de éstas, y también los objetos, como fuerza simbólica para la imaginación. La primera imagen del film es un botón (Fig. 15); la última, la madre de Gorky cosiendo dicho botón (Fig. 16). En *ararat*, además de mostrarnos las atrocidades sufridas por los armenios, también nos narra la historia de esa foto recreando el momento en que Gorky niño y su madre se la toman; ese día, Gorky había perdido el botón de su saco. A su vez, la fotografía tomada ese día pareciera ser, luego de su exterminio, la única huella de la existencia de su madre. La película sigue la transformación de esa imagen, que pronto se vuelve símbolo, en un cuadro, en las proyecciones de Ani, en el relieve de la iglesia en Turquía. Resuena aquí también el lugar de la imaginación en la presentación simbólica: cada personaje, cada uno de nosotros es lo que nos sugiere Egoyan, finalmente nos aferramos a un objeto¹⁹⁰, a una idea, para imaginar y conectar con el pasado, para que eso lejano, a pesar del dolor o la alegría, sea más cercano.



Fig. 15



Fig. 16

¹⁸⁹ En esta decisión se esconde una cuestión política. Las imágenes atribuidas a Raffi fueron registradas en video en forma "clandestina". Si la productora de *Ararat* debía de hacer el pedido formal de filmación en territorio turco, explicitando de qué trataba la película, el permiso hubiera sido negado.

¹⁹⁰ Saroyan por medio de la Granada y las semillas de este fruto, honra a su madre.

CAPÍTULO XI
CONCLUSIONES
EL MITO DE LA IMAGEN TOTAL

En el año 1946 el influyente crítico cinematográfico André Bazin publicaba un ensayo titulado *El mito del cine total* (Bazin, 1966: 21-27). En él hacía referencia a los deseos y al espíritu que brotaba de los primeros inventores del cine, creyendo haber encontrado una nueva técnica de representación íntegra y total de la realidad. Este mito del cine total no es sino uno más en la larga tradición de la *imagen total*: la búsqueda de una técnica que restituya, e incluso supere, la ilusión perfecta del mundo exterior. El cine vencería a la fotografía como representación completa de “ilusión de vida”, cumpliendo así “el mito del realismo integral, de una recreación del mundo a su imagen, una imagen sobre la que no pesaría la hipoteca de la libertad de interpretación del artista ni la irreversibilidad del tiempo”.

Cada época posee su mito de imagen total, estando siempre a un paso de alcanzar la ilusión perfecta, de superar, incluso, la realidad, volverse más real que lo real, híper-real. Amplificado en nuestra época, donde quizá la idea de simulación posmoderna acrecentó al mito con su crítica, la ilusión de lo real en la imagen se encuentra en boga, el mito no ha sido desplazado.

Al observar una imagen, en apariencia perfecta, “real”, semejante a su referente, el mito de la imagen total parecería alcanzar una memoria literal: “esto sucedió así”. Sin embargo, al afirmar la relación entre imagen y memoria como natural, “literal”, no hacemos otra cosa sino acrecentar al mito. Bajo éste también subyace otra cuestión: la producción y renovación constante en las técnicas visuales y de creación de imágenes. La imagen en su materialidad posee una historia de cambios continuos, en sus técnicas de producción, su reproducción y su visualización. Al pensar la relación entre imagen y memoria, esta cuestión no debe pasar por alto.

Esta tesis se propuso estudiar dicha relación como problemática, nunca dada por sentada. A lo largo de los diversos capítulos se evidenció dicha cuestión a partir de dos elementos: la mediación técnica –la imagen siempre necesita de una técnica–, y su carácter ilusorio –más allá de su alto grado de semejanza, la imagen nunca será *lo real* (lo será, claro está, *en tanto* imagen)–. Se ha visto que ilusión no significa, necesariamente, mentira o falsedad, sino búsqueda de coherencia, de sentido.

De este modo, la relación entre imagen y memoria se torna problemática cuando comenzamos a verla desde otro modo, desde otra perspectiva. Me dispuse presentar un corpus

teórico multidisciplinario, donde la teoría social de Alfred Schutz cumplió un rol fundamental. En esa dirección, la tesis demostró que las relaciones visuales y sociales con el pasado pueden ser pensadas a partir de este sociólogo, quien se encuentra desplazado de los debates al interior de los estudio sobre la memoria; a largo de los capítulos hemos visto cuánto tienen sus escritos para aportar a las discusiones.

Asimismo, el diálogo propuesto con otras ciencias posibilitó abrir y expandir la teoría schutziana, dando cabida y puentes de conexión para el estudio aquí desarrollado. A partir de ello, arribé a una concepción de la memoria plástica, adaptativa, no reproductiva, sino creadora. El *presente recordado* posibilitó ampliar la caracterización de la memoria entendiendo a los recuerdos como actos de imaginación en pos de un presente determinado, de un Aquí y Ahora en particular.

Esta tesis intentó así demostrar el lugar de la imaginación en nuestras relaciones sociales, visuales y con el pasado. Es decir, nuestra vida resulta sumamente creativa: creación que no significa falsedad o *pura* ficción, sino formas de encontrar coherencia en nuestra vida cotidiana y de este modo desenvolvernó en ella. A pesar de las críticas y lo desplazada que se encuentra la imaginación de los trabajos sociológicos y de los estudios sobre la memoria, estimo que volver hacia ella, reparar en su lugar, observar cómo nos constituye y cómo nos permite las relaciones con los Otros, es una tarea que la sociología en general y los estudios sobre la memoria en particular deben retomar. Si la memoria hace a la identidad, la imaginación trabaja en forma conjunta, ayudando en la búsqueda de coherencia, combinando experiencias y abriendo posibilidades de conocimiento; en pocas palabras, colabora con la sedimentación del sentido. Así, la tesis removi6 a la imaginación del lugar de la mera ficción y fantasía para otorgarle un lugar de importancia en nuestras relaciones sociales.

El otro gran problema que recorrió la tesis, junto a las imágenes, la memoria y la imaginación, es el *sentido*. Cómo otorgar, mantener y transmitir sentido atravesó el análisis de las películas de Atom Egoyan. La memoria como el sentido de las imágenes resultan “precarias”, frágiles: el cine de Egoyan nos lo demostró. Al detenerme en la pragmática de la imagen a través de Dubois profundicé dicha cuestión, mientras que la imagen nos puede decir “esto ha sido” nada nos dice sobre el *sentido* de ello. ¿Qué hace que la fotografía familiar obtenga sentido o que una imagen del monte Ararat sea comprendido como tal? Al volcarse hacia una sociología de la imagen, al meditar en torno a los usos antes que a sus contenidos específicos, estas cuestiones pudieron ser indagadas.

Cuanto más nos alejamos del presente, más frágil se vuelve la imagen, lo mismo sucede con el pasado, de allí sobreviene su carácter elusivo. Las imágenes en esa dirección, se asemejan a la memoria: son mediaciones. La memoria nunca emerge *en sí*, siempre necesita de mediaciones, las imágenes se vuelven así soporte de recuerdos; pero dichos recuerdos no son *puros* sino mediados. El pasado *pasó*, pero las mediaciones nos ayudan a reconstruir sus huellas; pero sólo serán huellas cuando se les otorgue sentido: así, las imágenes han emergido en nuestra historia como forma de capturar al pasado elusivo.

Pero no sólo producimos imágenes para reconstruir o representar al pasado, también capturamos al presente para darnos la ilusión de que este se fijará. Sin embargo, el tiempo rápidamente hace de las suyas; es lo que le sucede a Krapp, quien luego de registrar durante años su propia voz y sus recuerdos, tiempo después, al escuchar las cintas, no recuerda nada de lo que escucha. En nuestra relación con el pasado, las imágenes son testigos silenciosos, mudos, no hablan por sí solas, no disponen de nada, son meros objetos, y lo que nos sucede es que confundimos la imagen-portador con la imagen-objeto; es la fascinación por la imagen, nos rendimos ante el “efecto de real” de la imagen.

Hemos visto, finalmente, que el sentido de éstas es externo a ellas, ¿de dónde proviene el sentido? De la palabra. La imagen, sin narración, no es nada; lo mismo que la memoria. Ambas no necesitan, indefectiblemente, de grandes relatos, sino narraciones que aseguren su coherencia en este preciso instante, en este presente recordado. La imagen se vuelve así precaria y dependiente: sin la palabra, la imagen no es nada. Hay dos lugares comunes en nuestra cotidianeidad en torno a ellas: “una imagen vale más que mil palabras” y “ver para creer”. A lo largo de la tesis revisé estas cuestiones, si bien las imágenes nunca se encuentran en el vacío, es importante reparar en su contextualización. Al analizar las “imágenes de memoria”, estas suelen ser analizadas en forma objetual, en ocasiones desprendidas de su contexto de difusión o de visualización; el cine de Egoyan permitió detenerse en ello. Las imágenes siempre son vistas *desde* un lugar, desde una posición, desde un acervo de conocimiento, a éstas siempre le buscamos un sentido, le otorgamos una etiqueta lingüística. No creemos lo que vemos, sino que vemos lo que creemos; en consonancia, toda imagen es vista a partir de, y atravesada por, el lenguaje. En su teoría social Schutz otorgó al lenguaje un lugar preponderante en las relaciones sociales, si bien no es una distinción exclusiva de su teoría, podríamos decir que el sentido de la imagen se encuentra fundado en nuestro acervo de conocimiento y nuestro lenguaje: son las palabras que sedimentan el sentido de las imágenes y no a la inversa.

Como se vio con F.C. Bartlett el recordar (y no la memoria) no es sino un proceso de búsqueda de coherencia, de atención y de detalles, pero también el recordar es un proceso asociado al conocimiento. En ese sentido, esta tesis buscó integrar en la noción de acervo de conocimiento, a la memoria, a la imaginación y al conocimiento; pensando en forma conjunta estos tres elementos de la conciencia y de los procesos cognoscitivos se abordó aquello que permite trazar planes de acción.

La teoría de Schutz permitió también dar cuenta de las tensiones entre lo subjetivo y lo intersubjetivo. Si bien el austríaco reparó en el *ego*, siempre lo hizo a partir de la intersubjetividad; el yo, por más que se encuentre en total soledad, nunca está solo, siempre con Otros. Al caracterizar el acervo de conocimiento, entendimos que esta es una patente demostración del carácter intersubjetivo de nuestra subjetividad.

Señalé recién que la memoria es creativa, no reproductiva, adaptativa y a pesar de requerir narración no es “literal”; es decir, la memoria, ni tampoco la imaginación, dan cuenta del pasado “tal como ocurrió”. Memoria e imaginación se ubican en sintonía con el sentimiento, con lo emotivo, con la pragmática del presente para dar sentido al Aquí y Ahora, pero también a partir de expectativas y deseos. De este modo, la memoria y la imaginación en su trabajo conjunto, poseen una raigambre, se sustentan, en las emociones del presente. Es así como el sentido emerge y logra sedimentarse; la transmisión, por medio del acervo de conocimiento, nunca es una réplica, el sentido se va acomodando, tensionando el pasado con el presente y con vistas al futuro.

El cine de Atom Egoyan permitió colocar en tensión todas estas cuestiones. Lejos se está, quizá, de alcanzar una respuesta acabada a las inquietudes. En sus películas, Egoyan pone a sus personajes en situaciones donde hace estallar lo aproblemático, y es por ello que sus películas se transforman en un interesante objeto de estudio. Cada película aportó a la discusión problemáticas diferentes, todas ellas en torno al sentido, a su mantenimiento, y a su transmisión.

En el capítulo V reparé en *Next of Kin*, primer largometraje de Egoyan. Allí me centré básicamente en el álbum familiar como lugar de imaginación, adentrándome en este particular uso de las imágenes en el corazón de la vida familiar y de nuestra cotidianeidad. El álbum plasma y cristaliza la narrativa de cada familia, el relato íntimo y parental. En su carácter construccionista, y a pesar de su sentido conservador, *Next of Kin* permitió focalizarnos en su

maleabilidad. En ese sentido, la historia visual familiar¹⁹¹, el pasado, es un montaje constante en el cual, no sólo se vuelcan las memorias sino la imaginación familiar: una imaginación semántica que crea una narrativa a partir de las huellas del pasado pero mirando al futuro.

Al atravesar *Family Viewing* y *Speaking Parts* en el capítulo VI desde la perspectiva propuesta, vimos como se interconectan imágenes, memoria e imaginación. Ante el accionar de los personajes, vimos que el sentido y la interpretación se encuentran pragmáticamente determinadas, atravesadas por los deseos y las expectativas. De este modo, los personajes se relacionan con las imágenes desde lo *emotivo*: las imágenes disparan y activan emociones vívidas de experiencias quizá no vividas o recordadas, lo hacen desde un Aquí y Ahora, con una situación biográfica determinada que predispone a lo significativo. Las imágenes generan lo que generan a los personajes debido a que éstas son plásticas, se adecuan y permiten volcar sentido y sensaciones, dar “portación” a objetos y sensaciones mentales. Si la rememoración, la identificación y reconocimiento de experiencias sedimentadas hacen a las significatividades, quedó extendida esta idea schutziana a la interpretación de las imágenes. Las imágenes en movimiento, en este caso el video hogareño y el cine, son tomadas por los personajes principales como pruebas, como “pruebas oculares”; es más, no sólo son tomadas sino que son *deseadas* que lo sean. Al desarrollar tanto el origen de las imágenes como la situación de quien la mira, comprendemos que estas “pruebas” no resultan ser ninguna prueba: lo que vemos, entonces, no es independiente de nuestras creencias, no formamos nuestras creencias en base a lo que vemos, lo que vemos se encuentra determinado por nuestras creencias.

Con *The Adjuster* y *Calendar*, en el capítulo VII, expuse que dado que los símbolos son formas de superar y trascender el Aquí y Ahora, necesitan para su interpretación y transmisión mucho más que una operación de rememoración y de memoria, allí es donde se inserta la imaginación. Con las relaciones apresentationales comprendemos que con el fin de comprender al Otro y trascender nuestra vida cotidiana, la conciencia debe integrar a la imaginación no sólo para actuar en el presente a partir de experiencias pasadas sino para poder combinarlas y reelaborarlas. La imaginación permite recoger dichas experiencias y proyectarlas, tanto hacia el pasado como hacia el futuro permitiendo modificar su presente. También me detuve en torno a los diversos usos, alcances y límites de la fotografía, problematizando su relación tanto con el presente como con el pasado. Si bien la imagen no

¹⁹¹ Al finalizar la escritura de la tesis se publicó en castellano el importante trabajo de Harald Welzer y su equipo sobre la memoria familiar y el nacionalsocialismo (Welzer, et al., 2012). Sus investigaciones en torno a la construcción del pasado familiar podrían ser puestas en diálogo con las ideas trabajadas aquí acerca del álbum familiar.

emana de sí su sentido, ésta, finalmente, se encuentra con una etiqueta lingüística que lo controla: las fotografías no pueden crear una posición moral, pero sí consolidarlas. En ese sentido, cuando la imagen se conjuga con un acervo de conocimiento que permita su interpretación, la imagen activa las “estructuras de la imaginación”, permitiendo la empatía necesaria para lograr cierta conexión con lo registrado visualmente. En *The Adjuster* el hecho de emplear a la fotografía como prueba nos permite arribar a dos deducciones: por un lado, la comprensión de la fotografía como huella del objeto puede ser pensado como una derivación de la presentación simbólica; por otro, reparamos que la imagen fotográfica adquiere un lugar múltiple en las relaciones signantes, si para la semiótica ésta puede pensarse en los tres tipos de signos establecidos por Peirce; con Schutz, entendemos que la fotografía puede ser marca, indicio, signo y símbolo. Este posicionamiento variable es el que contribuye a la fragilidad del sentido de la fotografía. De este modo, como reverso de la fotografía como lugar simbólico por excelencia, deben comprenderse los límites de la imagen: ante ella, el conocimiento posee un lugar superior, sin él, finalmente, la imagen no significaría, tan sólo designaría. En dicho capítulo advertí que el sentido no queda adherido a la imagen en forma única y para siempre, la pragmática de la imagen nos revela la propia variación del sentido en el uso, función y circulación de la imagen, por eso resulta sugerente pensar a la imagen como un testigo mudo y no una reveladora de certezas y verdades. Por otro lado, con el propio planteo de Schutz, la propia lógica de la sucesión de generaciones es la que modifica la significación de las imágenes. El acervo social de conocimiento, se elabora y reelabora en la misma relación entre predecesores, contemporáneos y sucesores; si los esquemas de interpretación se modifican y actualizan, si las recetas para actuar y operar en el mundo se renuevan para dar respuestas y operar en el mundo de la vida, lo mismo sucede con las atribuciones de sentido hacia las imágenes. Como testigos mudos, como “designadores”, la utilización, circulación, uso, y reelaboración constante es la que “hace hablar” a la imagen y no a la inversa. Si la imagen puede cumplir funciones diversas se debe a que su sentido no se encuentra preestablecido de antemano; en su propio uso, en su pragmática, es donde emerge su función. La fotografía y la memoria recorren caminos similares, ambas necesitan de una búsqueda constante de coherencia debido al carácter pragmático de ambas, a la realidad “blanca” de la fotografía la memoria puede encontrar en la fotografía tierra fértil para cosechar recuerdos.

En esa instancia de la tesis, luego de analizar gran parte de la filmografía de Atom Egoyan, arribé a una primera conclusión. A partir de la actitud de los personajes de sus films la imaginación se completa cuando se tiene una experiencia vívida. A pesar de la profundidad

y graduación de la experiencia indirecta en torno a nuestros predecesores, Egoyan nos señala que una experiencia vívida con ellos aún es posible, haciendo más cercano lo lejano. Si bien el pasado es pasado y debido a su condición no podremos experimentar con él, la imaginación creadora actúa para completar una conexión vívida con el pasado. Las imágenes en general, y su significación en particular, poseen al espacio y al tiempo como sus “peores enemigos”, en la propia circulación y constante re-contextualización, las imágenes modifican su sentido pero también el tiempo actúa tanto en el deterioro de la imagen material como en el “olvido” de su sentido. Con su precariedad, *usamos* a las imágenes para sostener la ilusión que el tiempo puede ser vencido o, por lo menos, detenido. Así, las fotografías se erigen como soporte de experiencias, y como portadoras de imágenes designan. Así y todo, la transmisión de imágenes no asegura la perduración de su sentido en el tiempo; es en la propia dinámica del mundo social que el sentido se reconfigura a partir de las propias y nuevas funciones y usos. Quizá sea en la búsqueda de experiencias vívidas, dejando de lado a las imágenes, tal como lo hacen los personajes de Egoyan, donde encontremos una conexión con los Otros y con nuestro pasado.

El capítulo VIII lo dediqué a estudiar la adaptación de una obra de Samuel Beckett que me permitió examinar las metáforas de la memoria. En la película, y en la obra teatral, el personaje de Krapp se encuentra ante sus propias grabaciones —el grabador (de audio) como metáfora de inscripción y almacenamiento—, pero no recuerda su pasado aunque este se encuentre allí, en esas cintas. Las metáforas de la memoria han servido para comprender la necesidad de las mediaciones para compartir el pasado en forma tanto personal como social; si éstas resultan imprescindibles, también lo es la tecnología. Por otro lado, las metáforas han expresado antes que una explicación, un deseo: la posibilidad de guardarlo todo, de conservar la experiencia originaria en forma prístina. Al estudiarlas críticamente, llegando al archivo como metáfora contemporánea, nos enfrentamos ante la problemática del sentido, problemática que, como ya lo sabemos, es característica de la memoria. Las metáforas han dado cuenta de modelos de guardado pero no de recuperación del sentido; entonces, es allí donde se debe observar el trabajo de la imaginación, cómo ésta toma la “materialidad”, la huella, para combinarla y transformarla en posible recuerdo, dándole a ese pasado un sentido específico.

A partir de *Adoration*, en el capítulo IX me detuve a estudiar la realidad virtual y las relaciones sociales mediadas por las videollamadas (o videochats) a partir de la noción de realidades múltiples de Schutz. A pesar de las críticas en torno a este tipo de relación social,

lo cierto es que la computadora posibilita un encuentro social quizá impensado: la videollamada permitiría compartir el tiempo *real* y un espacio *virtual*. ¿Qué tipo de encuentro social se estaría dando? Este nuevo tipo de relación social necesita de la imagen para transformarse en tal; pero al mismo tiempo este espacio virtual lleva a repensar la noción de identidad, o, en todo caso a volver a pensar lo que la constituye. Con Ricoeur vimos así el lugar de la narración en el núcleo central de lo íntimo, y *Adoration*, por su parte, coloca en tensión todas las particularidades que hacen a la intersubjetividad contemporánea. Trae consigo la problemática de la identidad como también la necesidad de expresarla narrativamente. Por otro lado, trae a la pantalla las nuevas formas de registro, guardado y transmisión que permiten las tecnologías digitales, y al hacerlo también trae sus problemáticas que redundan en nuestra relación con el pasado, ¿qué sucede cuando lo transmitido en ocasiones no es incorporado a la identidad? En la película Simon recibe un legado, un relato familiar que fue moldeando su identidad. Sin embargo no lo acepta, lo hace “estallar”, rechazando el afán de controlar el sentido del pasado que el abuelo lega. *Adoration* nos muestra el carácter constructivista y narrativo de las identidades a la vez que nos las señala como frágiles y volubles; al mismo tiempo, nos indica el lugar de la imagen en la conformación de nuestra identidad, ya sea para conectarnos con el pasado o para forjarnos una en el presente. Del mismo modo, a pesar de la empatía y el encuentro social que la videollamada permite, Egoyan sugiere, al igual que Schutz, que las resoluciones del mundo de la vida cotidiana sólo se pueden resolver en él. Simon no sólo se desprende de las imágenes y de los relatos sino que los destruye. En ese acto, al creer que abandona toda mediación, Simon logra una experiencia inmediata con el pasado, una experiencia vívida y propia. El pasado permanece pasado, pero su identidad, forjada en el pasado ahora dispone de otro futuro.

El capítulo X tuvo a *Ararat* como eje central; este film, quizá el más reconocido de Egoyan, permite también efectuar una síntesis de toda su obra como de sus preocupaciones. Ante todo, en ella vemos el lugar de las imágenes en nuestra sociedad, esto queda claro en el entrecruzamiento de todos los personajes a través de éstas: es con las imágenes que los personajes logran alcanzar al pasado y relacionarse con él. Lo sugerente es que ante ellas cada uno de ellos posee interpretaciones diferentes. En forma más puntual, *Ararat* nos advirtió sobre la relación entre cine y genocidio, ya no sólo como un medio para elaborar un pasado sino también como un lugar válido de disputar la verdad en torno a él. Una disputa similar ya había presentado en *Speaking Parts*, en la cual un relato privado se hacía público a través del cine. En ambas, el cine se coloca como una doble herramienta, para dos procesos particulares: el de rememoración y el de conocimiento. A partir de los relatos volcados en la pantalla, se

aprehende un conocimiento determinado que desde el trabajo de la imaginación permitirá protensiones (anticipaciones) en el proceso de rememoración; por lo tanto, *Ararat* confirma que nuestra relación con el pasado necesita también de la imaginación. Lo cierto es que cuanto mayor es el grado de anonimia del pasado, cuánto más anónimo nos resulta el pasado (“cuanto más pasado es el pasado”), cuando nos encontramos ante predecesores puros, mayor es la necesidad de mediaciones. A medida que nos alejamos del hecho, las sucesivas generaciones necesitarán del trabajo de la imaginación ya no sólo para poseer recuerdos en común sino también un acervo social de conocimiento en común. Será a través de estas mediaciones que podremos acceder a él, e incluso si deseamos conectar con el pasado y establecer algún tipo de relación que vaya más allá del conocimiento, mayor deberá ser el trabajo de la imaginación.

Tal como afirman los estudiosos del cine de Egoyan, *Ararat* es una película sobre imágenes. La película sigue las transformaciones de imágenes, desde la pintura hasta el cine, y como éstas se vuelven símbolos. Resuena así el lugar de la imaginación en la presentación simbólica: cada personaje, cada uno de nosotros (es lo que nos sugiere Egoyan), finalmente nos aferramos a un objeto, a una idea, para imaginar y conectar con el pasado, para que eso lejano, a pesar del dolor o la alegría, sea más cercano. Este concepto que Schutz toma de Husserl para esta tesis se volvió nodal, permitiendo alcanzar argumentos que expliquen la problemática relación entre imagen y memoria.

Lo que vemos, lo que escuchamos, lo que recordamos, lo que imaginamos, todo se encuentra afectado por nuestra orientación cognitiva anterior al acto actual de percibir, recordar o imaginar. Aún cuando nos encontramos frente a una imagen desconocida nuestra percepción no hace *tabula rasa*: tenemos expectativas basadas en estructuras esquemáticas previas al acto de percepción actual y que afectan el proceso sensorial de experiencia. Pero también, mucho (casi todo) de lo que recordamos es *filtrado* tanto por nuestras relaciones sociales, como también por nuestras propias interpretaciones. La coherencia que otorgamos al pasado, a su significación, afecta la manera en que recordamos y la forma particular con la que creamos los recuerdos, sus detalles y nuestra atención a ellos. Mientras que el hecho en sí jamás podrá ser recordado en forma prístina, la memoria y la imaginación re-construyen y crean, al mismo tiempo, el pasado: esa es, en pocas palabras, la esencia del presente recordado. Por lo tanto, el recuerdo siempre se encuentra en tensión entre nuestras propias experiencias y las de los Otros, ya sean nuestros semejantes, contemporáneos o predecesores: el acervo social de conocimiento, envuelve e integra así, a varios pasados en uno solo.

Si la memoria es creación, necesita, a su vez, de mediación, de algo “tangible” que sirva de disparador. En ese sentido, las imágenes parecerían ofrecer la mediación perfecta, volviéndose así una puerta segura al pasado; es por eso que en esta tesis me volqué a pensar esta cuestión, observando que la imagen, antes de ofrecer esa apertura genera, una vez que se le otorga a ésta un sentido, sensación de estabilidad a nuestros recuerdos.

Las imágenes y la memoria parecerían así unirse para detener el tiempo. Sin embargo como sugería George H. Mead, la propia naturaleza del pasado es su inexistencia, es tan sólo una sucesión de presentes; así, el pasado sólo se presenta a través de mediaciones. Parafraseando una película del realizador alemán Alexander Kluge, la vida no es sino “la agresión del presente sobre el resto de los tiempos”.

Asimismo, en el análisis se enfatizó una premisa en particular: las imágenes pueden ofrecernos caminos hacia el pasado, pero hace falta algo más que el conocimiento para que el pasado cobre significatividad. El pasado debe ser apropiado, y orientar nuestros planes y acciones; la imaginación ayudaría a hacer más concreto, otorgándole mayores “grados de concretez” al pasado. A la vez, la imaginación también nos posibilitaría encuentros (cuasi encuentros) posibles con los Otros que ya no están.

Por otro lado, el andamiaje teórico aquí construido ha sido de utilidad para el estudio de la intersubjetividad mediada por imágenes. El foco de análisis se centró, en la presente investigación, en una intersubjetividad donde el Otro es un “como yo”, pero ¿qué sucede cuando ese Otro ya no es un “nosotros” sino un *otro* Otro, un Otro radical?¹⁹² ¿Cómo trabajaría la imaginación, la memoria y la empatía ante este encuentro? El interrogante que la presente tesis permitió formular tan claramente abre nuevas cuestiones pasibles de ser desarrolladas en futuros trabajos: pensar cómo podemos comprender y, en una última instancia, convivir con el Otro.

“Imaginación muerta” expresaba Samuel Beckett, pero también exhortaba: “*Imaginad*”. En *Imaginación muerta imagina* Beckett escribió (2004: 155): “Ni rastro de vida, te dices, bah, bonito asunto, imaginación no muerta, sí, bueno, imaginación muerta imagina”.

¹⁹² Dado que en la tesis trabajé con el genocidio armenio, pienso esta pregunta en torno a las representaciones fílmicas sobre el genocidio de los tutsis en Ruanda en el año 1994.

BIBLIOGRAFÍA

- Acevedo, Mariela Hemilse, (2011), "Aportes de la teoría social de Alfred Schutz para pensar la política y la acción colectiva". En *Revista Trabajo y sociedad*, N° 17, <http://www.unse.edu.ar/trabajosociedad/17%20ACEVEDO%20Schutz%20Alfred.pdf>
Fecha de consulta: 13/06/2012
- Adorno, Theodor, (2003), "La educación después de Auschwitz", en Adorno, Theodor, *Consignas*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Aguilar García, Teresa, (2008), *Ontología cyborg. El cuerpo en la nueva sociedad tecnológica*, Barcelona: Gedisa.
- Alessandria, Jorge, (1996), *Imagen y metaimagen*, Buenos Aires: Instituto de Lingüística, FFyL/Oficina de publicaciones del CBC.
- Alter, Nora, (2006), *Chris Marker*, Chicago: University of Illinois Press.
- Anderson, Benedict, (2006), *Comunidades Imaginadas*, México: FCE.
- Andrew, Dudley, (1997), *Las Principales Teorías Cinematográficas* (Homero Alsina Thevenet y Gregorio Solera Casero, Trad.), Madrid: Rialp.
- Appadurai, Arjun, (2001), *La modernidad desbordada* (Gustavo Remedi, Trad.), Buenos Aires: FCE.
- Arendt, Hannah, (2003), *Conferencias sobre la filosofía política de Kant* (Carmen Corral, Trad.), Buenos Aires: Paidós.
- Arfuch, Leonor, (2002a), *El espacio biográfico*, Buenos Aires: FCE.
- Arfuch, Leonor, (2002b), "Problemáticas de la identidad", en Leonor Arfuch (Ed.), *Identidad, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo.
- Ariès, Philippe, (1985), *Images of Man and Death* (Janet Lloyd, Trad.), Cambridge: Harvard University Press.
- Ariès, Philippe, (2008), *Morir en Occidente* (Víctor Goldstein, Trad.), Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Aristóteles, (1993), *Parva Naturalia* (Jorge A. Serrano, Trad.), Madrid: Alianza Editorial.
- Arnheim, Rudolf, (1971), *El pensamiento visual* (Rubén Masera, Trad.), Buenos Aires: Eudeba.
- Assmann, Aleida, (2010), "Re-framing memory. Between individual and collective forms of constructing the past" en Karin Tilmans, Frank Van Vree & Jay M. Winter (Eds.), *Performing the Past: Memory, History, and Identity in Modern Europe*, Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Assmann, Aleida, (2011), *Cultural Memory and Western Civilization*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Assmann, Jan, (2008), *Religión y memoria cultural* (Marcelo G. Burello & Karen Saban, Trad.), Buenos Aires: Lilmod.
- Aumont, Jacques, (1992), *La imagen* (Antonio López Ruiz, Trad.), Barcelona: Paidós.
- Aumont, Jacques, (1998), *El rostro en el cine* (José Ángel Alcalde, Trad.), Barcelona: Paidós.
- Aumont, Jacques, Bergala, Alain, Marie, Michel, y Vernet, Marc, (1996), *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje* (Nuria Vidal, Trad.), Barcelona: Paidós.
- Avisar, Ilan, (1988), *Screening the Holocaust*, Bloomington: India University Press.
- Baczko, Bronislaw, (1999), *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas* (Pablo Betesh, Trad.), Buenos Aires: Nueva Visión.
- Baer, Alejandro, (2005), *El testimonio audiovisual. Imagen y memoria del Holocausto*, Madrid: CIS/Siglo XXI.
- Balázs, Béla, (1957), *El film. Evolución y esencia de un nuevo arte* (Renata Wulff y Manuel Calvelo, Trad.), Buenos Aires: Losange.
- Barber, Michael, (2004), *The participating citizen: a biography of Alfred Schutz*, New York: SUNY Press.

- Barnouw, Erik, (1996), *El documental. Historia y estilo* (Alfredo Báez, Trad.), Barcelona: Gedisa.
- Baron, Lawrence, (2005), *Projecting the Holocaust into the present. The changing focus of contemporary Holocaust cinema*, Maryland: Rowman & Littlefield Publishers.
- Barthes, Roland, (1982), *Introducción al análisis estructural del relato* (Beatriz Dorriots, Trad.), México: Premia.
- Barthes, Roland, (1986), *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces* (C. Fernández Medrano, Trad.), Barcelona: Paidós.
- Barthes, Roland, (1987), *El susurro del lenguaje* (C. Fernández Medrano, Trad.), Barcelona: Paidós.
- Barthes, Roland, (1992), *La cámara lúcida* (Joaquim Sala-Sanahuja, Trad.), Barcelona: Paidós.
- Barthes, Roland, (2001), *La Torre Eiffel* (Enrique Folch González, Trad.), Buenos Aires: Paidós.
- Bartlett, F.C, (1964), *Thinking. An experimental and social study*, London: Unwin University Books.
- Bartlett, F.C, (1977), *Remembering*, Londres: Cambridge University Press.
- Baudrillard, Jan, (2009), *El crimen perfecto* (Joaquín Jordá, Trad.), Barcelona: Anagrama.
- Bazin, André, (1966), *¿Qué es el cine?* (José Luis López Muñoz, Trad.), Madrid: Rialp.
- Beard, William, (2007a), "The Adjuster: Playing House", en Monique Tschofen & Jennifer Burwell (Eds.), *Image + Territory. Essays on Atom Egoyan*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.
- Beard, William, (2007b), "Speaking Parts: The Geometry of Desire", en Monique Tschofen & Jennifer Burwell (Eds.), *Image + Territory. Essays on Atom Egoyan*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.
- Beckett, Samuel, (2004), *Relatos* (Félix de Azúa, Trad.), Buenos Aires: Tusquets.
- Beckett, Samuel, (2006), *Teatro reunido* (José Sanchis Sinisterra, Ana María Moix & Jenaro Talens, Trad.), Buenos Aires: Tusquets.
- Belvedere, Carlos, (2011), *Problemas de fenomenología social. A propósito de Alfred Schutz, las ciencias sociales y las cosas mismas*, Buenos Aires: UNGS/Prometeo.
- Benjamin, Walter, (1989), *Discursos interrumpidos I* (Jesús Aguirre, Trad.), Buenos Aires: Taurus.
- Bentley, I. Madison, (1899), *The Memory Image and its Qualitative Fidelity*: American Journal of Psychology.
- Berger, John, (1998), *Mirar* (Pilar Vázquez Álvarez, Trad.), Buenos Aires: De la Flor.
- Berger, Peter, (1989), *Introducción a la sociología* (Sara Galofre Llanos, Trad.), México: Limusa.
- Berger, Peter, (1999), *Risa redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana* (Mireia Bofill, Trad.), Barcelona: Kairós.
- Berger, Peter, y Luckmann, Thomas, (1997), *Modernidad, pluralismo y crisis de sentido* (Joan-Carles Mèlich, Trad.), Barcelona: Paidós.
- Berger, Peter, y Luckmann, Thomas, (2006), *La construcción social de la realidad* (Silvia Zuleta, Trad.), Buenos Aires: Amorrortu.
- Bloch, Marc, (2011), "Mémoire collective, tradition et coutume: À propos d'un livre récent", en Jeffrey Olick, Vered Vinitzky-Seroussi & Daniel Levy (Eds.), *The collective memory reader*. New York: Oxford University Press.
- Blumer, Herbert, (1982), *El interaccionismo simbólico: perspectiva y método*, Barcelona: Hora.
- Boe Stolar, Batia, (2007), "The Double's Choice. The Immigrant Experience in Atom Egoyan's Next of Kin", en Monique Tschofen & Jennifer Burwell (Eds.), *Image + Territory. Essays on Atom Egoyan*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.

- Bourdieu, Pierre, (2003), *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía* (Tununa Mercado, Trad.), Barcelona: Gustavo Gili.
- Brann, Eva T. H., (1991), *The world of the imagination*, Lanham: Rowman & Littlefield.
- Brown, Roger, y Kulik, James, (1982), "Flashbulb Memories", en Ulric Neisser (Ed.), *Memory Observed*. San Francisco: W. H. Freeman and Company.
- Burke, Peter, (2005), *Visto y no visto* (Teófilo de Lozoya, Trad.), Barcelona: Crítica.
- Burnett, Ron, (1993), "Speaking of Parts", en Atom Egoyan (Ed.), *Speaking Parts*. Toronto: Coach House Press.
- Burucúa, José Emilio, y Kwiatkowski, Nicolás, (2009), "Masacres antiguas y masacres modernas. Discursos, imágenes, representaciones", en María Inés Mudrovic (Ed.), *Pasados en conflicto*. Buenos Aires: Prometeo.
- Candau, Joël, (2001), *Memoria e identidad* (Eduardo Rinesi, Trad.), Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Candau, Joël, (2002), *Antropología de la memoria* (Paula Mahler, Trad.), Buenos Aires: Nueva Visión.
- Carruthers, Mary, (1990), *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Casebier, Allan, (1991), *Film and phenomenology. Toward a realist theory of cinematic representation*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Casey, Edward S., (1987), *Remembering: A Phenomenological Study*, Bloomington: Indiana University Press.
- Català, Josep Maria, (2006), "La forma ensayo en Marker", en María Luisa Ortega & Antonio Weinrichter (Eds.), *Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker*. Madrid: T&B.
- Caygill, Howard, (2010), "Physiological Memory Systems", en Susannah Radstone & Bill Schwarz (Eds.), *Memory. Histories, theories, debates*. New York: Fordham University Press.
- Comay, Rebecca, (2010), "Krapp and Other Matters. A Conversation between Atom Egoyan and Rebecca Comay", en T.J Morris (Ed.), *Atom Egoyan Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Comolli, Jean-Louis, (2010), *Cine contra espectáculo seguido de Técnica e ideología (1971-1972)* (Horacio Pons, Trad.), Buenos Aires: Manantial.
- Confino, Alon, (2006), *Germany as a culture of remembrance: promises and limits of writing history*, Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Connerton, Paul, (2009), *How modernity forgets*, New York: Cambridge.
- Contreras, Tania Medalla. (2012). "No tener la foto de la familia es como no formar parte de la historia de la humanidad." En torno a 'La ciudad de los fotógrafos', de Sebastián Moreno". Ponencia presentada en el III Congreso Internacional de AsAECA, Córdoba, mayo de 2012.
- Cornoldi, Cesare, y de Beni, Rossana, (2006), *Vicio y virtud de la memoria* (Inés Martín, Trad.), Madrid: Ediciones Tutor.
- Cuarterolo, Andrea. (2002). "Fotografiar la muerte". En *Revista Todo es Historia*, 424.
- Changeux, Jean-Pierre, (1985), *Neuronal man. The biology of mind* (Laurence Garey, Trad.), New York: Pantheon Books.
- Changeux, Jean-Pierre, (2005), *El hombre de verdad* (Virgina Aguirre, Trad.), México: Fondo de Cultura Económica.
- Changeux, Jean-Pierre, y Ricoeur, Paul, (2001), *La naturaleza y la norma. Lo que nos hace pensar* (Carlos Ávila Flores, Trad.), México: Fondo de Cultura Económica.
- Chion, Michel, (1993), *La audiovisión* (Antonio López Ruiz, Trad.), Barcelona: Paidós.
- da Silva Catela, Ludmila, Giordano, Mariana, y Jelin, Elizabeth, (2010), *Fotografía e identidad*, Buenos Aires: Nueva Trilce.

- Damasio, Antonio, (1996), *El error de Descartes* (Joandomenèc Ros, Trad.), Barcelona: Crítica.
- Debray, Régis, (1997), *Transmitir* (Horacio Pons, Trad.), Buenos Aires: Manantial.
- del Río, Elena, (2007), "Fetish and Aura: Modes of Technological Engagement in Family Viewing", en Monique Tschofen & Jennifer Burwell (Eds.), *Image + Territory. Essays on Atom Egoyan*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.
- Derogy, Jacques, (1986), *Opération Némésis, les vengeurs arméniens*, Paris: Fayard.
- Desbarats, Carole, (1993), "Conquering what they tells us is 'natural'" *Atom Egoyan*. Paris: Editions Dis Voir.
- Descartes, René, (2005), *Las pasiones del alma* (Tomás Onaindia, Trad.), Madrid: Edaf.
- Didi-Huberman, Georges, (2003), *Invention of Hysteria* (Alisa Hartz, Trad.), Cambridge: The MIT Press.
- Didi-Huberman, Georges, (2004), *Imágenes pese a todo* (Mariana Miracle, Trad.), Barcelona: Paidós.
- Doy, Gen, (1996), "The Camera Against the Paris Commune", en Liz Heron & Val Williams (Eds.), *Illuminations: Women Writing on Photography From the 1850s to the Present*. London: Duke University Press.
- Dubois, Philippe, (1986), *El acto fotográfico* (Graziela Baravalle, Trad.), Barcelona: Paidós.
- Dubois, Philippe, (2001), *Video, Cine, Godard*, Buenos Aires: Libros del Rojas/UBA.
- Dubois, Philippe, (2008), *El acto fotográfico y otros ensayos* (Víctor Goldstein, Trad.), Buenos Aires: La marca.
- Dumit, Joseph, (2004), *Picturing Personhood*, Princeton: Princeton University Press.
- Duvignaud, Jean, (2004), "Prefacio" en Maurice Halbwachs, *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Edelman, Gerald, (1990), *Remembered Present: A Biological Theory of Consciousness*, New York: Basic Books.
- Edelman, Gerald, (2004), *Wider than the sky*, New Haven: Yale University Press.
- Edelman, Gerald, y Tononi, Giulio, (2002), *El universo de la conciencia. Cómo la materia se convierte en imaginación* (Joan Lluís Riera, Trad.), Barcelona: Crítica.
- Egoyan, Atom, (1993), *Speaking Parts*, Toronto: Coach House Press.
- Egoyan, Atom, (2002), *Ararat. The shooting script*, New York: Newmarket Press.
- Egoyan, Atom, y Balfour, Ian, (2004), *Subtitles. On the foreignness of film*, Cambridge: Massachusetts Institute of Technology/Alphabet City Media.
- Embree, Lester (Ed.), (2010), *Alfred Schutz's "Sociological Aspect of Literature": Construction and Complementary Essays*, Dordrecht: Kluwer.
- Evers, Kathinka, (2010), *Neuroética. Cuando la materia se despierta* (Víctor Goldstein, Trad.), Buenos Aires: Katz.
- Ewen, Stuart, (1988), *All consuming images*, New York: Basic Books.
- Farber, Marvin, (1943), *The Foundation of Phenomenology*, Cambridge: Harvard University Press.
- Feierstein, Daniel, (2007), *El genocidio como práctica social*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Feierstein, Daniel, (2012), *Memorias y representaciones. Sobre la elaboración del genocidio*, Buenos Aires: FCE.
- Feld, Claudia, y Stities Mor, Jessica, (2009), "Introducción. Imagen y memoria: apuntes para una exploración", en Claudia Feld & Jessica Stities Mor (Eds.), *El pasado que miramos*. Buenos Aires: Paidós.
- Fentress, James, y Wickham, Chris, (2003), *Memoria social* (Carmen Martínez Gimeno, Trad.), Madrid: Cátedra.
- Flusser, Vilém, (2002), "A New Imagination" (Erik Eisel, Trad.), en Andreas Ströhl (Ed.), *Writings*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Foucault, Michel, (2002), *La arqueología del saber* (Aurelio Garzón del Camino, Trad.), Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Foucault, Michel, (2008), *El nacimiento de la clínica* (Francisca Perujo, Trad.), Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.
- Franklin, H. Bruce, (2008), *Vietnam y las fantasías norteamericanas* (Mario Iribarren, Trad.), Buenos Aires: Final abierto.
- Glassman, Marc, (2010), "Emotional logic", en T.J Morris (Ed.), *Atom Egoyan interviews*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Goffman, Erving, (2006), *Frame Analysis* (José Luis Rodríguez, Trad.), Madrid: Siglo XXI.
- Gombrich, E.H., (1994), *The image & the eye*, London: Phaidon.
- Gombrich, E.H., (2002), *Arte e ilusión* (Gabriel Ferrater, Trad.), Londres: Phaidon.
- Gombrich, E.H., (2010), "La imagen visual: su lugar en la comunicación", en Richard Woodfield (Ed.), *Gombrich esencial*. Londres: Phaidon.
- Gourevitch, Philip, y Morris, Errol, (2008), *Standard Operating Procedure*, New York: The Penguin Press.
- Grathoff, Richard, (1978), *Theory of Social Action: Correspondence of Alfred Schutz and Talcott Parsons*, Indianapolis: Indiana University Press.
- Grathoff, Richard, (1989), *Philosophers in Exile: The Correspondence of Alfred Schutz and Aron Gurwitsch, 1939-1959* (J. Claude Evans, Trad.), Indianapolis: Indiana University Press.
- Grau, Oliver, (2003), *Virtual Art. From Illusion to Immersion* (Gloria Custance, Trad.), Cambridge: The MIT Press.
- Gubern, Román, (1996), *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*, Barcelona: Anagrama.
- Haggith, Toby, y Newman, Joanna, (2005), *Holocaust and the moving image. Representations in film and television since 1933*, Londres: Wallflower Press.
- Halbental, Moshe, y Margalit, Avishai, (2003), *Idolatría* (Margarita Mizraji, Trad.), Barcelona: Gedisa.
- Halbwachs, Maurice, (1950), *Las Clases Sociales* (Max Aub, Trad.), Buenos Aires: FCE.
- Halbwachs, Maurice, (2004a), *La memoria colectiva* (Inés Sancho-Arroyo, Trad.), Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Halbwachs, Maurice, (2004b), *Los marcos sociales de la memoria* (Manuel Antonio Baeza & Michel Mujica, Trad.), Barcelona: Anthropos.
- Hallam, Elizabeth, y Hockey, Jenny, (2001), *Death, Memory & Material Culture*, Oxford: Berg.
- Harris, Paul L., (2005), *El funcionamiento de la imaginación* (Mirta Rosenberg & Miguel Balaguer, Trad.), Buenos Aires: FCE.
- Hartog, François, (2007), *Regímenes de historicidad* (Norma Durán y Pablo Avilés, Trad.), México: Universidad Iberoamericana.
- Hilberg, Raul, (2001), *Sources of Holocaust Research*, Chicago: Ivan R. Dee.
- Hirsch, Marianne, (1997), *Family Frames. Photography, narrative and postmemory*, Cambridge: Harvard University Press.
- Hirsch, Marianne. (2008). "The Generation of Postmemory". En *Poetics Today*, 29:1:
- Hobsbawm, Eric, y Ranger, Terence (Eds.), (2002), *La invención de la tradición* (Omar Rodríguez Estellar, Trad.), Barcelona: Crítica.
- Horst, Steven, (1996), *Symbols, Computation, and Intentionality*, Los Angeles: University of California Press.
- Husserl, Edmund, (1995), *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica* (José Gaos, Trad.), México: FCE.
- Husserl, Edmund, (2005), *Phantasy, image consciousness, and memory* (John Brough, Trad.), Dordrecht: Springer.

- Huyssen, Andreas, (2001), *En busca del futuro perdido* (Silvia Fehrmann, Trad.), Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Huyssen, Andreas, (2010), *Modernismo después de la posmodernidad* (Maria Cecilia Abdo Ferez, Trad.), Barcelona: Gedisa.
- Iacoboni, Marco, (2009), *Las neuronas espejo* (Isolda Rodríguez, Trad.), Buenos Aires: Katz.
- Insdorf, Annette, (2002), *Indelible Shadows: Film and the Holocaust*, Cambridge Cambridge University Press.
- James, William, (1951), *Compendio de Psicología* (Antonio Salcedo, Trad.), Buenos Aires: Emecé.
- Jelin, Elizabeth, (2002), *Los trabajos de la memoria*, Madrid: Siglo XXI.
- Jelin, Elizabeth, y Longoni, Ana (Comps.), (2005), *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*, Madrid: Siglo XXI.
- Kaes, Anton, (2007), “El Holocausto y el fin de la historia: la historiografía posmoderna en el cine”, en Saul Friedlander (Ed.), *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final* (Marcelo G. Burello, Trad.), Bernal: Universidad Nacional de Quilmes Editorial.
- Kandel, Eric, (2007), *En busca de la memoria* (Elena Marengo, Trad.), Buenos Aires: Katz Editores.
- Kansteiner, Wulf, (2006), *In Pursuit of German Memory. History, Television, and Politics after Auschwitz*, Athens: Ohio University Press.
- Kant, Immanuel, (1991), *Antropología en sentido pragmático* (José Gaos, Trad.), Madrid: Alianza.
- Kearney, Richard, (1988), *The Wake of Imagination*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Kearney, Richard, (1998), *Poetics of Imagining*, New York: Fordham University Press.
- Klein, Naomi, (2010), *La doctrina del shock. El auge del capitalismo del desastre* (Isabel Fuentes García, Trad.), Madrid: Paidós.
- Kogan, Jacobo, (1986), *Filosofía de la imaginación*, Buenos Aires: Paidós.
- Kracauer, Sigfried, (2008), *La fotografía y otros ensayos* (Laura S. Carugati, Trad.), Barcelona: Gedisa.
- Lageira, Jacinto, (1993), *Atom Egoyan*, Paris: Editions Dis Voir.
- Landsberg, Alison, (2004), *Prosthetic memory. The transformation of American remembrance in the age of mass culture*, New York: Columbia University Press.
- Le Goff, Jacques, (1991), *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, Barcelona: Paidós.
- Lebel, Jean-Patrick, (1973), *Cine e ideología* (Julio Crespo, Trad.), Buenos Aires: Gránica.
- Lechner, Norbert, y Güell, Pedro, (2006), “Construcción social de las memorias en la transición chilena”, en Elizabeth Jelin & Susana Kaufman (Eds.), *Subjetividad y figuras de la memoria*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lehrer, Jonah, (2010), *Proust y la neurociencia* (Bernardo Moreno, Trad.), Barcelona: Paidós.
- Lemkin, Raphael, (2009), *El dominio del Eje en la Europa ocupada*, Buenos Aires: Prometeo.
- Levi Strauss, David, (2005), *Between the Eyes. Essays on Photography and Politics*, New York: Aperture Foundation.
- Lohmar, Dieter. (2006). “Mirror neurons and the phenomenology of intersubjectivity”. En *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 5.
- Luckmann, Thomas, (1996), *Teoría de la acción social* (Francesc Ballesteros, Trad.), Barcelona: Paidós.
- Luria, Aleksandr, (1968), *The Mind of a Mnemonist* (Lynn Solotaroff, Trad.), New York: Basic Books.
- Machado, Arlindo, (2009), *El sujeto en la pantalla*, Barcelona: Gedisa.
- Mannheim, Karl, (1966), *Ideología y utopía* (Eloy Terron, Trad.), Madrid: Aguilar.

- Mannheim, Karl. (1993). "El problema de las generaciones". En *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 62.
- Manovich, Lev, (2006), *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación* (Oscar Fontrodona, Trad.), Buenos Aires: Paidós.
- Mardiganian, Aurora, (1918), *Ravished Armenia: The Story of Aurora Mardiganian, the Christian Girl, Who Lived Through the Great Massacres*, New York: Kingfield Press.
- Margalit, Avishai, (2002), *Ética del recuerdo* (Roberto Bernet, Trad.), Barcelona: Herder.
- Marks, Laura, (2000), *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*, London: Duke University.
- McLuhan, Marshall, y Fiore, Quentin, (1997), *El medio es el masaje. Un inventario de efectos* (León Mirlas, Trad.), Barcelona: Paidós.
- Mead, George H., (1973), *Espíritu, persona y sociedad* (Floral Mazía, Trad.), Buenos Aires: Paidós.
- Mead, George H., (2002), *The Philosophy of The Present*, Amherst: Prometheus Books.
- Mead, George H., (2009), *Escritos políticos y filosóficos* (Silvia Villegas, Trad.), Buenos Aires: FCE.
- Mitchell, W.J.T., (2009), *Teoría de la Imagen* (Yaiza Hernández Velázquez, Trad.), Madrid: Akal.
- Montesperelli, Paolo, (2005), *Sociología de la memoria* (Heber Cardoso, Trad.), Buenos Aires: Nueva visión.
- Morin, Edgar, (2001), *El cine o el hombre imaginario* (Ramón Gil Novales, Trad.), Barcelona: Paidós.
- Morris, Errol, (2011), *Believing is seeing (observations on the mysteries of photography)*, New York: The Penguin Press.
- Morris, Errol, (2012), *A Wilderness of Error. The Trials of Jeffrey MacDonald*, New York: The Penguin Press.
- Morris, T.J, (2010), *Atom Egoyan interviews*, Jackson: University Press of Mississippi.
- Moscovici, Serge, (2001), *Social Representations*, New York: New York University Press.
- Münsterberg, Hugo, (2005), *El cine. Un estudio psicológico* (Daniel Grilli, Trad.), Buenos Aires: Asociación Cultural Toscana de Buenos Aires.
- Naficy, Hamid, (2001), *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton: Princeton University Press.
- Natanson, Maurice, (1986), *Anonymity. A study in the Philosophy of Alfred Schutz*, Bloomington: Indiana University Press.
- Neisser, Ulric, (1982), *Memory observed*, San Francisco: W.H. Freeman and Company.
- Newhall, Beaumont (Ed.), (1980), *Photography: essays & images*, New York: The Museum of Modern Art.
- Nora, Pierre, (2008), *Pierre Nora en Les lieux de mémoire* (Laura Masello, Trad.), Montevideo: Trilce.
- Novick, Peter, (1999), *The Holocaust in American Life*, New York: Mariner Books.
- Olick, Jeffrey, (2007), *The Politics of Regret. On Collective Memory and Historical Responsibility*, New York.
- Olick, Jeffrey, Vinitzky-Seroussi, Vered, y Levy, Daniel, (2011), "Introduction", en Jeffrey Olick, Vered Vinitzky-Seroussi & Daniel Levy (Eds.), *The Collective Memory Reader*. New York: Oxford University Press.
- Orgeron, Marsha, (2012), "GI's Documenting Genocide. Amateur Films of World War II Concentration Camps", en Kristi M. Wilson & Tomás F. Crowder-Taraborrelli (Eds.), *Film & Genocide*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Ortega y Gasset, José, (1976), *En torno a Galileo*, Madrid: El arquero.
- Ortega y Gasset, José, (1981), *El tema de nuestro tiempo*, Madrid: Alianza Editorial.

- Paivio, Allan, (1990), *Mental Representations: A Dual Coding Approach*, New York: Oxford University Press.
- Peirce, C. S., (1955), "Logic as Semiotic: The Theory of Signs", en Justus Buchler (Ed.), *Philosophical Writings of Peirce*. New York: Dover Publications.
- Piaget, Jean, (1978), *La equilibración de las estructuras cognitivas* (Eduardo Bustos, Trad.), Madrid: Siglo XXI.
- Piralian, Hélène, (2000), *Genocidio y transmisión* (Horacio Pons, Trad.), Buenos Aires: FCE.
- Plantinga, Carl, (1997), *Rethoric and representation in nonfiction film*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Plantinga, Carl, (1999), "The Scene of Empathy and the Human Face on Film", en Carl Plantinga & Greg Smith (Eds.), *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Platón, (2003), *Teeteto* (Serafín Vegas González, Trad.), Madrid: Biblioteca Nueva.
- Portelli, Alessandro, (2003), *The Order Has Been Carried Out. History, Memory, and Meaning of a Nazi Massacre in Rome*, New York: Palgrave Macmillan.
- Renov, Michael, (2004), *The subject of documentary*, Minneapolis: University of Minnesota.
- Ricoeur, Paul, (1982), *Texto, testimonio y narración*, Santiago de Chile: Andrés Bello.
- Ricoeur, Paul, (1991), "Life in Quest of Narrative", en David Wood (Ed.), *On Paul Ricoeur. Narrative and Interpretation*. New York: Routledge.
- Ricoeur, Paul, (1996), *Sí mismo como otro* (Agustín Neira, Trad.), Madrid: Siglo XXI.
- Ricoeur, Paul, (2003), *La memoria, la historia, el olvido* (Agustín Neira, Trad.), Madrid: Trotta.
- Ricoeur, Paul, (2006a), *Ideología y utopía* (Alcira Bixio, Trad.), Barcelona: Gedisa.
- Ricoeur, Paul, (2006b), "La imaginación en el discurso y en la acción", en Paul Ricoeur, *Del texto a la acción* (Pablo Corona, Trad.), Buenos Aires: FCE.
- Ricoeur, Paul, (2006c), *Tiempo y Narración III* (Agustín Neira, Trad.), México: Siglo XXI.
- Richir, Marc. (2010). Imaginación y Phantasia en Husserl. En revista *Eikasia. Revista de Filosofía*, Vol. VI, 34.
- Robin, Régine, (1996), *Identidad, memoria y relato. La imposible narración de sí mismo*, Buenos Aires: Oficina de publicaciones del CBC.
- Robin, Régine, (2003), *La mémoire saturée*, Paris: Stock.
- Robinson, Henry Peach, (1980), "Oscar Gustav Rejlander", en Beaumont Newhall (Ed.), *Photography: Essays & Images*. New York: The Museum of Modern Art.
- Romney, Jonathan, (2003), *Atom Egoyan*, Londres: British Film Institute.
- Rose, Gillian, (2001), *Visual Methodologies*, London: Sage Publications.
- Rose, Steven, (1992), *The Making of Memory*, New York: Anchor Books.
- Rose, Steven, (2006), *The 21st-Century Brain. Explaining, mending and manipulating the mind*, London: Vintage Books.
- Rose, Steven, (2010), "Memories are made of this", en Susannah Radstone & Bill Schwarz (Eds.), *Memory. Histories, Theories, Debates*. New York: Fordham University Press.
- Rosenfield, Israel, (1988), *The invention of memory: a new view of the brain*, New York: Basic Books.
- Rosenstone, Robert, (1994), *Revisioning History. Film and the Construction of a New Past*, Princeton: Princeton University Press.
- Rosenstone, Robert, (1997), *El pasado en imágenes* (Sergio Alegre, Trad.), Barcelona: Ariel.
- Rosenstone, Robert, (2006), *History on Film / Film on History*, Harlow: Pearson Longman.
- Rossi, Paolo, (2003), *El pasado, la memoria, el olvido* (Guillermo Piro, Trad.), Buenos Aires: Nueva visión.
- Rousso, Henry, (1990), *Le Syndrome de Vichy de 1944 à nos jours*, Paris: Seuil.
- Rousso, Henry, (2002), *The haunting past* (Ralph Schoolcraft, Trad.), Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

- Sanchez-Biosca, Vicente, (2006), *Cine de historia, cine de memoria: la representación y sus límites*, Madrid: Cátedra.
- Sarlo, Beatriz, (2005), *Tiempo pasado. Cultura de memoria y giro subjetivo*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Sartre, Jean-Paul, (1964), *Lo imaginario* (Manuel Lamana, Trad.), Buenos Aires: Losada.
- Saunders, Dave, (2010), *Documentary*, New York: Routledge.
- Schacter, Daniel, (1996), *Searching for memory: the brain, the mind, and the past*, New York: Basic Books.
- Schacter, Daniel, (1997), *Memory Distortion: How Minds, Brains, and Societies Reconstruct the Past*, Massachusetts: Harvard University Press.
- Schacter, Daniel, (2003), *Los siete pecados de la memoria* (Joan Soler, Trad.), Barcelona: Ariel.
- Schachtel, Ernest, (1982), "On Memory and Childhood Amnesia", en Ulric Neisser (Ed.), *Memory observed*. San Francisco: W. H. Freeman and Company.
- Schaeffer, Jean-Marie, (1990), *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico* (Dolores Jiménez, Trad.), Madrid: Cátedra.
- Schudson, Michael, (1992), *Watergate in American Memory. How we Remember, Forget, and Reconstruct the Past*, New York: Basic Books.
- Schutz, Alfred, (1970a), *Collected Papers III. Studies in Phenomenological Philosophy*, The Hague: Martinus Nijhoff.
- Schutz, Alfred, (1970b), *Reflections on the Problem of Relevance*, New Haven Yale University Press.
- Schutz, Alfred, (1982), *Life forms and meaning structure* (Helmut Wagner, Trad.), Londres: Routledge & Kegan Paul.
- Schutz, Alfred, (1993), *La construcción significativa del mundo social* (Eduardo J. Prieto, Trad.), Barcelona: Paidós.
- Schutz, Alfred, (2003a), *El problema de la realidad social* (Néstor Míguez, Trad.), Buenos Aires: Amorrortu.
- Schutz, Alfred, (2003b), *Estudios sobre teoría social* (Néstor Míguez, Trad.), Buenos Aires: Amorrortu.
- Schutz, Alfred, (2003c), "Símbolo, realidad y sociedad", en Alfred Schutz, *El problema de la realidad social*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Schutz, Alfred, y Luckmann, Thomas, (1989), *The structures of the life-world, Vol 2.* (Richard M. Zaner & David J. Parent, Trad.), Illinois: Northwestern University Press.
- Schutz, Alfred, y Luckmann, Thomas, (2003), *Las estructuras del mundo de la vida* (Néstor Míguez, Trad.), Buenos Aires: Amorrortu.
- Schwartz, Barry, (1987), *George Washington: the making of an American symbol*, New York: Free Press.
- Schwarz, Bill, (2010), "Memory, Temporality, Modernity", en Susannah Radstone & Bill Schwarz (Eds.), *Memory: Histories, Theories, Debates*. New York: Fordham University Press.
- Schwarzstein, Dora (comp.), (1991), *La historia oral*, Buenos Aires: CEAL.
- Severi, Carlo, (2010), *El sendero y la voz. Una antropología de la memoria* (Yolanda Daffuncio, Trad.), Buenos Aires: SB.
- Sibila, Paula, (2008), *La intimidación como espectáculo* (Paula Sibilia & Rodrigo Fernández Labriola, Trad.), Buenos Aires: FCE.
- Silva, Armando, (1998), *Álbum de familia. La imagen de nosotros mismos*, Bogotá: Norma.
- Siraganian, Lisa, (2007), "Telling a Horror Story, Conscientiously", en Monique Tschofen & Jennifer Burwell (Eds.), *Image + Territory. Essays on Atom Egoyan*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.

- Slide, Anthony, (1997), *Ravished Armenia and the Story of Aurora Mardiganian*, London: The Scarecrow Press.
- Sobchack, Vivian, (1992), *The address of the eye. A Phenomenology of film experience*, Princeton: Princeton University Press.
- Sokolowski, Robert, (2000), *Introduction to Phenomenology*, New York: Cambridge University Press.
- Sontag, Susan, (2003), *Ante el dolor de los demás* (Aurelio Major, Trad.), Buenos Aires: Alfaguara.
- Sontag, Susan, (2006), *Sobre la fotografía* (Carlos Gardini, Trad.), Buenos Aires: Alfaguara.
- Sorlin, Pierre, (2004), *El 'siglo' de la imagen analógica. Los hijos de Nadar* (Víctor Goldstein, Trad.), Buenos Aires: La Marca.
- Spiegelberg, Herbert, (1965), *The Phenomenological Movement: A Historical Introduction* The Hague: Martinus Nijhoff.
- Stam, Robert, (2000), *Teorías del cine* (Carles Roche Suárez, Trad.), Barcelona: Paidós.
- Stam, Robert, Burgoyne, Robert, y Fitterman-Lewis, Sandy, (1999), *Nuevos conceptos de la teoría del cine* (José Pavía Cogollos, Trad.), Barcelona: Paidós.
- Tagg, John, (2005), *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias* (Antonio Fernández Lera, Trad.), Barcelona: Gustavo Gili.
- Thomas, Alan, (1977), *Time in a Frame: Photography and the Nineteenth-Century Mind*, New York: Schocken Books.
- Thomason, Burke C., (1982), *Making Sense of Reification. Alfred Schutz and Constructionist Theory*, Atlantic Highlands: Humanities Press.
- Todorov, Tzvetan, (2009), *La memoria, ¿un remedio contra el mal?* (Manuel Arranz Lázaro, Trad.), Barcelona: Arcadia.
- Traverso, Enzo, (2007), “Historia y memoria. Notas sobre un debate”, en Marina Franco & Florencia Levín (Eds.), *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Buenos Aires: Paidós.
- Traverso, Enzo, (2008), *De la memoria y su uso crítico*, Barcelona: KRTU.
- Tschofen, Monique, y Burwell, Jennifer, (2007), *Image + Territory. Essays on Atom Egoyan*, Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.
- Vanoye, Francis, (1996), *Guiones modelo y modelos de guión*, Barcelona: Paidós.
- Varela, Francisco, Thompson, Evan, y Rosch, Eleanor, (1992), *De cuerpo presente: las ciencias cognitivas y la experiencia humana* (Carlos Gardini, Trad.), Barcelona: Gedisa.
- Virilio, Paul, y Egoyan, Atom, (1993), *Atom Egoyan*, Paris: Editions Dis Voir.
- Vischer, Robert, (1994), “On the Optical Sense of Form: A Contribution to Aesthetics”, en Harry Francis Mallgrave & Eleftherios Ikonomou (Eds.), *Empathy, Form, and Space: Problems in German Aesthetics, 1873-1893*. Santa Monica: Getty Center for the History of Art and the Humanities.
- Vygotsky, Lev, (1995), *Pensamiento y lenguaje*, Barcelona: Paidós.
- Vygotsky, Lev, (2008), *Psicología del arte* (Carles Roche, Trad.), Buenos Aires: Paidós.
- Vygotsky, Lev, (2009a), *El desarrollo de los procesos psicológicos superiores* (Silvia Furió, Trad.), Barcelona: Crítica.
- Vygotsky, Lev, (2009b), *La imaginación y el arte en la infancia*, Madrid: Akal.
- Wagner, Gerhard, y Weiss, Gilbert, (2011), *A Friendship That Lasted a Lifetime: The Correspondence Between Alfred Schutz and Eric Voegelin* (William Petropulos, Trad.), Columbia: University of Missouri Press.
- Wagner, Helmut, (1983a), *Alfred Schutz: An Intellectual Biography*, Chicago: University of Chicago Press.
- Wagner, Helmut, (1983b), *Phenomenology of Consciousness and Sociology of the Life-World*, Edmont: The University of Alberta Press.

- Waldenfels, Bernhard, (1997), *De Husserl a Derrida. Introducción a la fenomenología* (Wolfgang Wegscheider, Trad.), Barcelona: Paidós.
- Walker, John, (1997), "Context as determinant of photographic meaning", en Jessica Evans (Ed.), *The Camerawork Essays: Context and Meaning in Photography*. London: Rivers Oram Press.
- Webb, Rodman B., (1978), *The Presence of the Past: John Dewey and Alfred Schutz on the Genesis and Organization of Experience*, Gainesville: The University Press of Florida.
- Weinrich, Harald, (1999), *Leteo: arte y crítica del olvido* (Carlos Fortea, Trad.), Madrid: Siruela.
- Weinrichter, Antonio, (2010), *Teorema de Atom. El cine según Atom Egoyan*, Madrid: T&B.
- Weissman, Gary, (2004), *Fantasies of witnessing. Postwar efforts to experience the Holocaust*, Ithaca: Cornell University Press.
- Welzer, Harald, Moller, Sabine, y Tschuggnall, Karoline, (2012), *Mi abuelo no era nazi. El nacionalsocialismo y el Holocausto en la memoria familiar* (Rosario Figari y Silvina Der-Meguerditchián, Trad.), Buenos aires: Prometeo/Eduntref.
- Westen, Drew, (2007), *The Political Brain*, New York: Public Affairs.
- White, Hayden, (2001), *Metahistoria* (Stella Mastrangelo, Trad.), México: Fondo de Cultura Económica.
- White, Hayden, (2010), *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*, Buenos Aires: Prometeo.
- Wiesing, Lambert, (2010), *Artificial Presence* (Nils F. Schott, Trad.), Stanford: Stanford University Press.
- Wieviorka, Annette, (2006), *The era of the witness* (Jared Stark, Trad.), Ithaca: Cornell University Press.
- Wilson, Emma, (2009), *Atom Egoyan*, Chicago: University of Illinois Press.
- Wilson, Kristi M., y Crowder-Taraborrelli, Tomás F., (2012), *Film & Genocide*, Madison: The University of Wisconsin Press.
- Wunenburger, Jean-Jacques, (2005), *La vida de las imágenes* (Hugo Bauzá, Trad.), Buenos Aires: Jorge Baudino Ediciones/UNSAM.
- Yates, Frances, (2005), *El arte de la memoria* (Ignacio Gómez de Liaño, Trad.), Madrid: Siruela.
- Yerushalmi, Y., Loraux, N., Mommsen, H., Milner, J.C., y Vattimo, G., (1989), *Usos del olvido* (Irene Agoff, Trad.), Buenos Aires: Nueva visión.
- Zelizer, Barbie, (1998), *Remembering to Forget: Holocaust Memory through the Camera's Eye*, Chicago: University Of Chicago Press.
- Zelizer, Barbie, (2001), *Visual Culture and the Holocaust*, New Jersey: Rutgers University Press.
- Zerubavel, Eviatar, (1997), *Social mindscapes*, Cambridge: Harvard University Press.
- Zunzunegui, Santos, (1995), *Pensar la imagen*, Madrid: Cátedra.
- Zylberman, Lior. (2010a). "Cine y Shoá, los debates actuales". En *Revista Nuestra Memoria*, N° 33.
- Zylberman, Lior. (2010b). "La imaginación compartida: perspectivas para comprender el pasado". En *Voces Recobradas*, N° 29
- Zylberman, Lior. (2012). "La imaginación como prótesis de memoria. Observaciones en torno al cine documental latinoamericano". En *Revista Cine Documental*, 5.