

Imagen y memoria en el cine de Atom Egoyan

por Lior Zylberman*

liorzylberman@gmail.com

Introducción

Desde hace ya algunas décadas encontramos que a ciertas películas y fotografías se las denominan “imágenes de memoria” o “cine de memoria” (Sanchez-Biosca, 2006). Esto lleva a preguntarnos si la imagen – tanto fija como en movimiento – posee cualidades memorialísticas: ¿qué recordamos cuando vemos una imagen? ¿Qué recuerda una imagen? La relación entre imagen visual y memoria parecería ser así una relación dada por sentada, natural¹.

Si bien creemos que para responder este interrogante se necesitará de un desarrollo más extenso, en el análisis de dos films “tempranos” de Atom Egoyan podremos alcanzar algunas conclusiones y abrir nuevos interrogantes. Hemos elegido la obra de este realizador ya que en ella se conjugan diversas esferas: la familiar y la social, el mundo privado y público, la producción de imágenes tanto a nivel personal como a nivel masivo-comercial. Su cine es arena fértil para reflexionar en torno a las imágenes y sus usos, cómo nos relacionamos con el pasado por medio de las imágenes, y cómo éstas pueden otorgar sentido a nuestro presente. En la misma sintonía, su obra problematiza y visibiliza tanto la producción de las imágenes como la mediación tecnológica.

El auge y proliferación de la idea de patrimonio (Hartog, 2007), el incremento de los “lugares de memoria”, han provocado una “saturación de la memoria”, parafraseando a Régine Robin (2003). Por lo tanto, a la par de otras críticas al concepto de memoria colectiva (Assman, 2008; Candau, 2002), creemos, junto a Susan Sontag, que la noción de memoria colectiva – y con eso las imágenes de memoria – no se remite a los recuerdos sino a una declaración: “que esto es importante y que ésta es la historia de lo ocurrido” (Sontag, 2003: 100)². Esto nos lleva a indagar sobre la memoria desde otra perspectiva, a preguntarnos por la manera de recordar que posee el individuo *dentro* de cualquier grupo o colectivo. De este modo, antes de pensar en la

* Lior Zylberman es Magister en Comunicación y Cultura por la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, Licenciado en Sociología y Doctorando en Ciencias Sociales (UBA). Profesor en la carrera de Diseño de Imagen y Sonido (FADU,UBA), es miembro del equipo de investigación del Centro de Estudios sobre Genocidio (UNTREF) y del equipo editorial de la Revista Cine Documental. Ha escrito numerosos artículos sobre imagen y memoria, algunos de ellos publicados recientemente en la compilación *60/90. Disrupción social y boom documental cinematográfico. Argentina en los años sesenta y noventa* (2011).

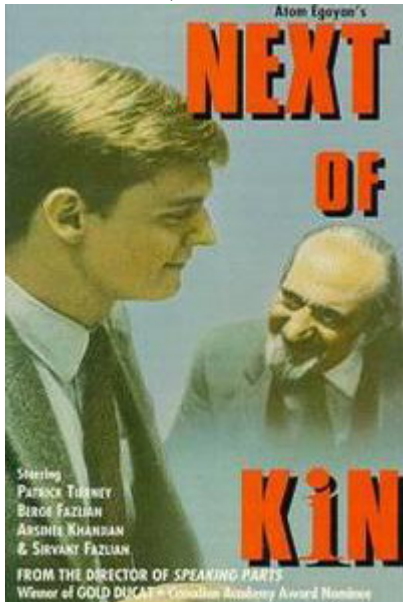
imagen como memoria, deberíamos detenernos en los usos de las imágenes. Esto nos llevará a correr del lugar de la imagen y establecernos en el lugar de su espectador, el que mira y emplea esas imágenes.

Sobre Atom Egoyan

Nacido en 1960 en El Cairo, Egipto, en el seno de una familia de origen armenio, Atom Egoyan se traslada con sus padres a Canadá en 1963, donde fijan su residencia. Estudia Relaciones Internacionales en la Universidad de Toronto, y es en sus años de estudiante donde comienza a relacionarse con el teatro, el cine y, también, con sus orígenes armenios.

Sus obras abarcan tanto el cine como la televisión, el teatro y el video arte. Previa realización de cortometrajes, se inició en el largometraje en 1984 filmando más de una decena de películas de larga duración hasta la actualidad. Egoyan ha sabido oscilar entre la independencia creativa y la industria *mainstream*, obteniendo numerosos galardones y premios a nivel internacional.

Resulta complejo definir el estilo de Atom Egoyan, pero a lo largo de sus largometrajes desde *Next of Kin* (1984) hasta *Chloe* (2009), pasando por *El liquidador* (*The adjuster*, 1991), *El dulce porvenir* (*The sweet hereafter*, 1997) o *Adoración* (*Adoration*, 2008) nos encontramos con temas y formas que se repiten. Su cine nunca posee relatos lineales y cronológicos, sus películas parecen ser como rompecabezas que se van armando a medida que transcurren, mientras se alternan el pasado, el presente e, incluso, el futuro. La



identidad, la novela familiar, lo oculto, la influencia del pasado sobre el presente, la sexualidad, son temas recurrentes en casi todos sus títulos. A ello se debe sumar que la imagen (o sus dispositivos) siempre actúa como mediadora propiciando, justificando o colaborando con el desarrollo del conflicto dramático. En forma más general, podríamos decir que el gran tema que recorre el cine de Egoyan es la búsqueda de sentido; el propio director declaró que “toda la cuestión del significado es algo por lo que estoy constantemente desconcertado” (Glassman, 2010).

Alejado de la búsqueda por la verosimilitud y un cine realista, sus personajes se encuentran siempre mediados por la tecnología, especialmente por medios electrónicos 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.

Dado que en las páginas que siguen no podremos abarcar toda su filmografía, nos detendremos en su segundo y tercer largometraje: *Family Viewing* (1987) y *Speaking Parts* (1989). Los dos films plantean la problemática de la representación, de la memoria, de la mediación visual-tecnológica en el ámbito familiar como también de la circulación de imágenes en el ámbito público. Hemos elegido estos dos títulos ya que presentan tempranas reflexiones, dentro de la filmografía de Egoyan, en torno al ingreso del video doméstico en la esfera familiar; son también dos claros exponentes de su cine, donde presenta e intensifica sus temas e inquietudes. En ellos, nos interesa pensar qué relación establecen los personajes con el pasado a través de las imágenes. Antes de preguntarnos sobre el dispositivo, nuestro foco de atención estará en los personajes y en sus acciones; creemos que es por medio de éstos que Egoyan logra meditar sobre nuestra sociedad, su vínculo con el pasado y el “proceso de santificación de la imagen”. 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)

Family Viewing

En su primer largo, *Next of kin* (1984), Egoyan situaba la trama en el núcleo familiar. Con *Family Viewing* (1987), su segundo largometraje, intensifica su apuesta. Por un lado, encontramos a Van³, un joven adolescente que no se siente a gusto en su casa – junto a su padre y su madrastra –, siendo el cuidado de su abuela en el hospital el único lugar donde se siente productivo. Por el otro, Aline, una mujer que tiene a su madre internada – en la misma sala que Van a su abuela – y que trabaja en un call center erótico.

Como ha sugerido Emma Wilson, *Family Viewing* superpone la tecnología visual y los procesos íntimos: la memoria, el deseo, la autoidentificación y la pérdida (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 redescubrimiento en la identidad de Van, acercándolo a sus raíces armenias. Por el otro lado, Aline, quien mantiene con Stan, el padre de Van, conversaciones eróticas en el marco de su trabajo, sufre la muerte de su madre. Juntos, Aline y Van tratarán de darle mejor destino a la abuela de él, lejos de su padre.

Pero la película no trata, solamente, sobre la presencia del video en la vida diaria. Como lo señalamos, 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. Si bien la trama queda en lo anecdótico, el tratamiento que Egoyan hace con las imágenes es en lo que nos interesa indagar. 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).

Reparemos entonces en el uso que se le da a las imágenes, sobre todo al video hogareño. En *Family Viewing* podemos distinguir, al menos 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 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 *prótesis* 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. El pasado no era pensado por Van ni tampoco traía conflictividad: Van vivía su vida cotidiana en forma “aprobématica”⁴; 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.

¿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 esté mirando – que suponemos fueron tomadas por el padre, vemos a un niño, Van infante, en el jardín de una casa. 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. La abuela le pide a Van que cante una canción, pero no es una canción común sino una típica armenia.

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”: Van cree ver en esas imágenes la felicidad que alguna vez tuvo su familia. 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 significatividades⁵, para Van es vital. Las mismas imágenes poseen sentidos diferentes: lo que esas imágenes han capturado permiten a los personajes

interpretar su “propia memoria en forma diversa, para aclararla, para mejorarla...” (Lageira, 1993: 39). Claramente 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.

Van, entonces, *crea* un recuerdo a partir de las imágenes. Claramente esa vivencia, y sobre todo su origen armenio, no formaba 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 Entonces visual 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 nos sugiere volver a replantear la hipótesis de “imágenes de memoria” desde el punto de vista del pragmatismo de la imagen. 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, disentimos 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”. La comparación de la memoria humana con la electrónica ha sido invalidadas por la neurociencia (Edelman y Tononi, 2002), basándose, entre otros argumentos, en que la memoria humana no es replicadora; 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 con las imágenes. La replicación y repetición de éstas no garantiza el sentido, elemento que siempre *busca* la memoria humana.

El segundo uso de las imágenes que encontramos es el que hace Stan. Nos detendremos en él brevemente. 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 como también el que otorga 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; esto no quiere decir 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.

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, Van se las ingenia para sustituir a su abuela por la madre de ella; 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, el video del entierro de su madre:

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!

La escena finaliza con Aline arrojando el videocassette.

La escena nos resulta sumamente sugerente respecto a las formas de relacionarse con la imagen que posee 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. 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 un término fenomenológico-schutziano, “la epojé de la actitud natural” (Schutz, 2003: 214). 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”. Volvamos entonces a preguntarnos sobre la relación entre imagen y memoria, entre la relación social que crea la imagen. Para Van, narrarle a Aline el sentido de la imagen es para él un recuerdo, él estuvo allí, él tiene una experiencia directa del 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, se le apaciguará la desconfianza.

Así, *Family Viewing* nos muestra las posibles y complejas relaciones que se establecen con las imágenes. 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.

Speaking parts

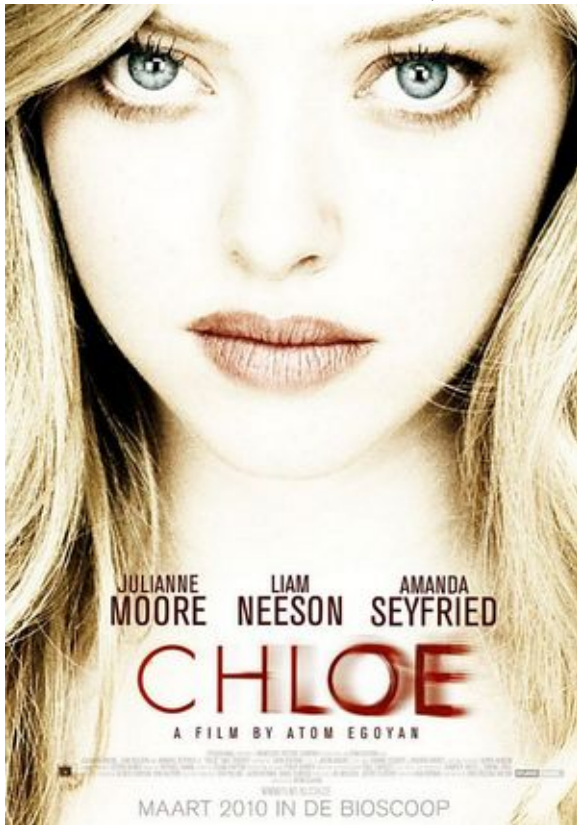
Luego de algunas producciones para televisión, Egoyan retoma el largometraje con su tercer opus: *Speaking parts* (1989). El argumento se centra en Lance, un actor que ha tenido papeles como extra en diferentes películas menores y ahora tiene la oportunidad de tener un “rol hablado” principal (una *speaking part*). Para subsistir, trabaja como empleado de limpieza en un hotel, lugar donde la gerente también lo ofrece como gigoló. También encontramos a Clara, una mujer que ha perdido a su hermano cuando éste le iba a donar un pulmón a ella. Este personaje ha escrito el guión de una película y ha sugerido, debido al parecido físico con su hermano muerto, a Lance como actor principal. Ambos personajes mantendrán, en paralelo, una relación amorosa, relación que puede darnos a entender cuán cercana – e incluso perversa – era la de ella con su hermano. Otro personaje importante es Lisa, también empleada de limpieza en el mismo hotel. Ella está enamorada, casi obsesionada, de Lance; sin embargo, su amor no es correspondido hasta el final del film. Deberíamos decir que la supuesta relación amorosa que Lisa mantiene con Lance se da a través de las imágenes; ella, una y otra vez, alquila las películas donde él tiene las apariciones. Finalmente se encuentra el Productor del film en base al guión de Clara, personaje que no es llamado por su nombre. Si bien sus apariciones son espontáneas – y casi siempre es visto por medio de un televisor, en video conferencia – aporta elementos importantes para nuestro análisis.

Al estudio de esta película se puede ingresar de diversas formas ya que la riqueza del film así lo permite. Nuevamente, Egoyan nos sugiere que la relación entre memoria e imagen es una relación compleja y que nunca debe ser tomada como dada.

La película se inicia con una secuencia muy sugerente. 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 toca un botón, se sienta y la pantalla empieza a emitir unas imágenes: un joven, en un exterior, que se acerca sonriente a cámara.

El inicio del film resulta muy perturbador y nos 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 muy particular de la imagen. La práctica de colocar fotos en las tumbas 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. A pesar de que se estaría dando una posible relación cara a cara virtual, esa escena se presenta como una relación



unilateral. Nuevamente, podemos decir que en actitud natural Clara no toma la imagen como un “quasi-existente”⁶, para ella ese es su hermano. Nosotros 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 una expresión de William James (1951) – para que la memoria emerja. Lógicamente, el recuerdo estará construido en un presente y contexto determinado. Con todo, también nos podemos preguntar, ¿por qué eligió esa imagen para la posteridad?

Sigamos adelante. Detengámonos en Lisa. Hay varias situaciones que se desarrollan a lo largo del film que nos resultan inspiradoras. La que nos llama la atención es la centrada en su obsesión por las imágenes de Lance. Evidentemente hay en este personaje una fascinación por las imágenes que no debemos dejar de remarcar. Lo que nos interesa de este personaje es su mirada. Quizá más que mirada deberíamos decir su atención, que creemos que se encuentra imbricada en la relación imagen-memoria-pasado.

Las tempranas investigaciones de Bartlett, en la década de 1930, sobre las imágenes y sus funciones en el acto de recordar, nos resultan atrayentes para estudiar a Lisa – lo mismo que aquí expondremos también lo podemos

aplicar al personaje de Van en nuestro análisis anterior. En sus estudios experimentales sobre la imagen y la memoria, Bartlett advertía que esta relación es falible. Entre otros tópicos, 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. Nos interesa remarcar la idea del detalle, aquello que para el que ve una imagen posee quizá más relevancia que otra⁷.

Así, no sólo los recuerdos se relacionan con la selección, la percepción se encuentra también imbricada con ella. De este modo, vemos que Lisa no recuerda de qué tratan las películas, ella sólo dirige su mirada, coloca su atención, en las escenas donde “actúa” Lance. Pero en su caso no es la primera vez que observa dichas imágenes. Lisa ha alquilado en numerosas ocasiones las películas; por lo tanto, para ella, esas imágenes poseen una “etiqueta lingüística”, son nombradas, se encuentran tematizadas: ese hombre es su amor. Podríamos preguntarle entonces qué recuerda de lo que ve, y ella sólo se referirá a Lance. Vemos así que los recuerdos que activan las imágenes se encuentran íntimamente relacionados con el presente de su espectador.

Aquí hacemos ingresar un concepto fenomenológico de suma importancia en la percepción de los objetos: la presentación. Esta idea 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 la conciencia logra unir el signo con un objeto o suceso. 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, 2003: 266). Si tomamos un objeto del mundo externo, notaremos que está en presencia, sin embargo si apercebimos 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 similares⁸.

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 posibilidades. El acoplamiento entre presentante y presentado se logra por la intervención de dos componentes: una experiencia vivida y el acervo de conocimiento a mano (*stock of knowledge at hand*), una experiencia presente y la sedimentación de experiencias pasadas. Para Schutz, la presentación y la atención se encuentran interconectadas ya que aquello a lo que se presta atención, que se encuentra relacionado con el contexto actual de experiencia, activa anticipaciones y recuerdos.

Con esto, podríamos afirmar que toda imagen se nos presenta. 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 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.

Cuando el Productor intente modificar el guión de Clara, veremos que 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.



Detengámonos ahora en ella, en Clara. Las primeras imágenes del film nos sugieren el lugar de la imagen visual en nuestra sociedad; así, Egoyan da una nueva vuelta de tuerca: coloca una imagen de video como restos de una persona. 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. Pero 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? Aquí es donde se abre otra línea argumental, donde también Egoyan nos advierte sobre la relación entre imagen y memoria.

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

presenta 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 que fuera doloroso para algunos.

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. De igual forma podemos pensar 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 transita en diferentes realidades.

En un diálogo posterior, Lance, influenciado por Clara, le sugiere al Productor volver al primer borrador y sacar algunas ideas, como la del *Talk Show*. Lance quiere hacerlo más auténtico. “¿Auténtico a qué?”, le replica el Productor. Se remarca así el predominio de la suposición mimética de la imagen. Lance, incluso siendo actor, cree que lo que la imagen, lo que la película, mostrará y narrará, será tal cual a lo que sucedió.

Lance insiste nuevamente afirmando que es una historia personal, a lo que el Productor responde: “pero quiero que funcione como historia, es mi trabajo”. En esta escena queda planteado el tamizado que efectúa el cine respecto al pasado. La narración cinematográfica – otra realidad finita – posee ciertas características que no tiene el relato escrito u oral, vemos así la diferencia también en cómo debe adecuarse un relato privado para que logre su divulgación pública. Por lo tanto, ¿qué se recordaría? ¿Qué recordarían las imágenes? ¿Qué sentirá el espectador que vea la película? Aquí, Egoyan siembra un interrogante: cómo es la relación entre imágenes, conocimiento y medios masivos de comunicación.

Con lo visto hasta ahora, podemos sugerir que antes de recordar, las imágenes funcionarían como prótesis, como prótesis de memoria. Es decir, una pieza que sustituye a algo que falta. Son varios los autores que al analizar la obra de Egoyan se han referido a esta idea. Jonathan Romney sugirió que una de las preocupaciones del director sería el uso del video como prótesis de memoria para suplantar la humana (2003: 5). Marie-Aude Baroninan analiza un corto de Egoyan empleando el término acorde a nuestra visión, ella sugiere que la prótesis de memoria puede conectarnos con el pasado, aún si este pasado es invasivo y doloroso (2007: 161). Para nosotros, la prótesis de memoria no sólo funciona como memento; en tanto logre sedimentarse en el acervo de conocimiento y en el sistema de significatividades, la prótesis de memoria,



como toda prótesis, deberá amalgamarse con lo que sustituye, pasará a ser “la” cosa que reemplaza: el recuerdo en este caso. En caso contrario, conocer, saber “algo”, recordar un evento o una fecha, será una acción sin sentido; sólo si logra formar parte del sistema de significatividades, aquello que fue experimentado en forma directa o indirecta, logrará orientar acciones y planes, para así sí remitirse a la memoria.

A modo de cierre

En el análisis de los films de Atom Egoyan quisimos discutir el estatuto de “imagen de memoria”. Su cine nos permitió sumergirnos en esta dificultosa relación.

El cine de Egoyan desarticula la creencia en el carácter mimético de la imagen mecánica, en creer que lo que se ve no sólo es prueba de algo y, por lo tanto, que posee un carácter de verdad. En su deconstrucción, los films analizados exponen el carácter pragmático de las imágenes; dicho carácter, como hemos ejemplificado con los films, llama a una constante interpretación.

La memoria individual se activa al ver una imagen, pero no como una memoria replicadora. Cada experiencia de visualización es una experiencia única que puede poseer semejanza con una anterior; sin embargo, ha transcurrido tiempo y nuestro sistema de significatividades, nuestra situación biográfica se ha modificado. Expectativas que quizá se cumplieron, o no; horizontes de sentido que se cerraron o que aún permanecen abiertos. Por lo tanto, el significado de una imagen es aporético sólo hasta nuevo aviso.

El mundo social es un mundo intersubjetivo que emplea signos para su comunicación, pero el sentido de esos signos no se encuentra en sí mismos sino que siempre deben ser interpretados; las imágenes, como signos, no escapan a esto. Pero a la vez, dado el carácter intersubjetivo del mundo social, recibimos las interpretaciones ya establecidas por Otros – de eso se trata la socialización. Así, Egoyan también nos advierte sobre las imágenes que aún no han sido interpretadas. ¿Cómo hacerlo? Por lo tanto, la imagen no posee pasado. La interpretación de la imagen es siempre presente. Su relación con la memoria no es una relación que deba ser dada por sentada sino que debe ser desentrañada. La imagen, en su carácter de prótesis de memoria, puede colaborar a hacer más vívidas las experiencias predicativas: ya que en ellas vemos a semejantes, predecesores que “son como yo”, ya que reconocemos un rostro, un cuerpo, similar al nuestro. De este modo, experiencias no vividas, experiencias que sólo accedemos en forma indirecta a través de lecturas o de relatos, pueden volverse experiencia sedimentada en nuestro acervo de conocimiento. Pero, de la misma forma en que puede ayudar a activar un

recuerdo también lo puede *sugerir*. La imagen podría hacernos tomar como recuerdo vivido algo que nunca vivimos.

No queremos dejar este trabajo con un carácter sombrío. Comprender las características de la imagen posibilita también pensar en sus límites. De esta manera, con el cine de Egoyan hemos visto el lugar que ocupa la imagen en nuestra vida cotidiana. Cómo nos hemos vuelto, no sólo consumidores de imágenes sino productores, y con ello, hemos creado nuestros propios museos, nuestros monumentos personales y privados. Con ellas, dejamos huellas para la posteridad. Los temas que aborda el cine de Atom Egoyan oscilan entre el mundo privado, personal, y el público. Parecería que el proceso de recordar es más fuerte que la memoria en sí.

Todas las imágenes pertenecen a *Next of Kin* (Atom Egoyan, 1984) y *Chloe* (Atom Egoyan, 2009).

Bibliografía

- Assman, Jan (2008), *Religión y memoria cultural*, Buenos Aires: Lilmod.
- Baronian, Marie-Aude (2007), "History and Memory, Repetition and Epistolary", en Monique Tschofen & Jennifer Burwell (Eds.), *Image + Territory. Essays on Atom Egoyan*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.
- Barthes, Roland (1992), *La cámara lúcida*, Barcelona: Paidós.
- Bartlett, F.C (1977), *Remembering*, Londres: Cambridge University Press.
- Candau, Joël (2002), *Antropología de la memoria*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Cornoldi, Cesare y de Beni, Rossana, (2006), *Vicio y virtud de la memoria*, Madrid: Ediciones Tutor.
- Debray, Régis (1997), *Transmitir*, Buenos Aires: Manantial.
- Desbarats, Carole (1993), "Conquering what they tells us is "natural"" *Atom Egoyan*. Paris: Editions Dis Voir.
- Dubois, Philippe (1986), *El acto fotográfico*, Barcelona: Paidós.
- Edelman, Gerald y Tononi, Giulio (2002), *El universo de la conciencia. Cómo la materia se convierte en imaginación*, Barcelona: Crítica.
- Glassman, Marc (2010), "Emotional logic", en T.J Morris (Ed.), *Atom Egoyan interviews*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Hartog, François (2007), *Regímenes de historicidad*, México: Universidad Iberoamericana.
- Husserl, Edmund (1949), *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, México: FCE.
- James, William (1951), *Compendio de Psicología*, Buenos Aires: Emecé.
- Lageira, Jacinto (1993), *Atom Egoyan*, Paris: Editions Dis Voir.
- Robin, Régine (2003), *La mémoire saturée*, Paris: Stock.
- Romney, Jonathan (2003), *Atom Egoyan*, Londres: British Film Institute.
- Sanchez-Biosca, Vicente (2006), *Cine de historia, cine de memoria: la representación y sus límites*, Madrid: Cátedra.

Schutz, Alfred (1970), *Reflections on the Problem of Relevance*, New Haven Yale University Press.

Schutz, Alfred (1993), *La construcción significativa del mundo social*, Barcelona: Paidós.

----- (2003), *El problema de la realidad social*. Buenos Aires: Amorrortu.

Schutz, Alfred y Luckmann, Thomas (1989), *The structures of the life-world, Vol 2.*, Illinois: Northwestern University Press.

Schutz, Alfred y Luckmann, Thomas, (2003), *Las estructuras del mundo de la vida*, Buenos Aires: Amorrortu.

Sontag, Susan (2003), *Ante el dolor de los demás*, Buenos Aires: Alfaguara.

Wilson, Emma (2009), *Atom Egoyan*, Chicago: University of Illinois Press.

¹ Tomamos la noción de “dado-por-sentado” (*das Fraglos-gegeben*) de Alfred Schutz (1993: 103). Con esto, se refiere al nivel particular de experiencia que no parece necesitar más análisis. No obstante, un cambio de atención puede transformar algo que se da por sentido en algo problemático.

² Al respecto Joël Candau señala que la noción de memoria colectiva es difusa pero práctica, resultando más expresiva que explicativa (Candau, 2002: 67-68).

³ El nombre del personaje también alude a la ciudad armenia Van, localidad que será recreada en *Ararat* (2002) en el período del genocidio armenio.

⁴ Este concepto es tomado de Alfred Schutz (1993)

⁵ Sistema no siempre claro y distinguible, que hace a la selección de los diversos aspectos y elecciones de planes y acciones (Schutz, 1970)

⁶ Al respecto veáse la distinción que hace Edmund Husserl respecto a cómo se dan las imágenes a la conciencia (Husserl, 1949: §111)

⁷ El *detalle* de Bartlett bien puede ser pensado como el *punctum* de Roland Barthes (1992).

⁸ 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.