

*Memoria y mirada. El sentido del tiempo en Ararat de Atom Egoyan*¹

Diego Lizarazo Arias

El cine es elaboración de tiempo. Resultado de un trabajo del tiempo, y a la vez poética que construye un tiempo. El tiempo obra en el cine y el cine es obra de tiempo. Técnica y lenguaje cinematográfico revelan su origen histórico: el cine, como la música, tiene la cualidad de desplegar el clima histórico del que emerge. Bien sea *The Maltese Falcon* (John Houston, Estados Unidos, 1941), *The 39 Steps* (Alfred Hitchcock, Reino Unido, 1935) o *À bout de soufflé* (Jean-Luc Godard, Francia, 1960), cada film indiza su mundo histórico no sólo por la mirada sobre lo que cuenta, sino por la técnica con que lo hace y por la forma en que produce su movimiento y su luz (color, tono, sombra). A veces, como en el film de Godard, no sólo se proyecta la visualidad y el magma de sentidos que surcan su mundo, aquí el inicio de los años sesentas y sus múltiples revoluciones, sino que la propia narrativa del director constituye un acto de tiempo que abre y da curso a una revolución expresiva, sustantiva de ese mundo que insufla.² Incluso la marca de tiempo aparece en los filmes que elaboran un tiempo distinto al cual pertenecen: *Aguirre, der Zorn Gottes* (Alemania, 1972) da cuenta de ese tiempo de cataclismo en que ha sido arrasado el imperio inca, en la expedición de Lope de Aguirre selva arriba, por el Amazonas, en la búsqueda desquiciada de El Dorado. La obra de Herzog es un habla sobre el tiempo terrible de la

¹ *Ararat*: dirección: Atom Egoyan; producción: Robert Lantos y Atom Egoyan; guión: Atom Egoyan; música: Mychael Danna; fotografía: Paul Sarossy; reparto: Christopher Plummer, Arsinée Khanjian, Brent Carver, Marie-Josée Croze, Charles Aznavour, Elias Koteas, Eric Bogosian, Bruce Greenwood y David Alpay. Canadá, 2002, 116 minutos.

² *À bout de soufflé* (presentada en español como *Al final de la escapada* o *Sin alien-to*) constituye una forma reveladora y nueva de hacer el cine: cortes inauditos, planos en mezclas inesperadas, fotografía renovada y una diégesis singularmente desplegada forman los elementos clave del despunte de la formidable revolución cinemática que, desde esta obra, constituirá la *nouvelle vague* y con ella una nueva forma de mirar cinematográfico.

conquista, pero en el decir del tiempo al que pertenece su poética. Las interrogaciones sobre el pasado, sobre la continuidad entre el poder, la ambición y la locura que realiza Werner Herzog en los años setentas, y que se refieren a su tiempo, a través de la lectura que hace sobre los episodios de los conquistadores españoles en 1560.

Diversos tiempos pone en juego el cine: *tiempo diegético* o tiempo contado en el film (el tiempo de la historia), y *tiempo enunciativo* o tiempo en el que se cuenta (el momento desde el cual es narrada la historia). Es posible, incluso, advertir una díada adicional que concita la obra filmica: el *tiempo discursivo* que refiere al tiempo producido por el realizador para contar su historia (Herzog ha construido una obra de hora y media, en un montaje y una narrativa propios); y el *tiempo de fruición* de la experiencia del espectador. Esta experiencia se halla generalmente dislocada del tiempo de la enunciación, y radica en la posibilidad de producir un sentido variable en tanto cada horizonte histórico aporta matrices de sensibilidad y comprensión diversas (la película de Herzog no significa lo mismo en el contexto de hoy que en el de los años setentas cuando fue estrenada).³

³ Estas distinciones de temporalidad tienen su raíz en el abordaje semiótico del cine como hecho narrativo. Si bien el cine parece tener modalidades funcionales no-narrativas en las que, por ejemplo, podría presentar secuencias de objetos en una lógica sólo descriptiva; al parecer la condición cultural ampliada y generalizada ha sido la de su uso narrativo. El cine como secuencia de imágenes para contar historias. Incluso es posible plantearse que de alguna forma todo cine, incluso el que se hace con pretensiones puramente descriptivas o mostrativas es también narrativo porque encadena imágenes, y al hacerlo las pone sobre el tiempo, y esta presencia de un tiempo que se significa constituye una fuerza inevitablemente narrativa (Christian Metz, *Lenguaje y cine*. Barcelona, Planeta, 1974 y Ch. Metz, *Ensayos sobre la significación en el cine*. Barcelona, Paidós, 2002). Allí está la raíz de su diferencia temporal con la fotografía, que al ser unitaria (aunque tenga la potencialidad de las secuencias), puede fijar el instante, y así resistirse al relato; el cine en cambio es imposible sin el flujo del tiempo (al que está obligado por la secuencia de imágenes), y al ser presentación, mostración, es tiempo que narra. De las distinciones del tiempo en el cine que he presentado, las que con más profusión ha abordado la tradición de los estudios semióticos y narratológicos han sido las de *tiempo diegético* y *tiempo discursivo*. Su origen puede hallarse en los formalistas rusos que distinguen los planos de la fábula (como aquello que se cuenta) y el discurso (la manera en que el texto nos cuenta los acontecimientos), esta distinción rememora la dicotomía clásica de Saussure entre significante y significado (Emil Volek, comp., *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín*. Madrid, Fundamentos, 1995, vol. I). Todorov plantea que el tiempo diegético es múltiple, porque un film o un relato no sólo cuenta una saga de acontecimientos, sino que en realidad entrelaza múltiples historias; y éstas a su vez, son contadas en el discurso de diversas formas (Tzvetan Todorov, *Poética*. Buenos Aires, Losada, 1975 y T. Todorov, comp., *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México, Siglo XXI, 1987). *Citizen Kane* se cuenta desde los momentos postreros a la muerte de su protagonista, y de allí se salta a su infancia. El

André Bazin comprendía el cine como custodio del tiempo. Una realidad abrigada de su deterioro en esta cápsula del devenir que cada fragmento fílmico realiza.⁴ Mientras que la fotografía fija un instante, coagula, como diría Barthes, un momento en el flujo, el cine logra la proeza de tomar un acaecer y embalsamarlo. El tiempo resulta así captado en su fundamento: constituye la forma capital no de representarlo, sino de presentificarlo: ante nosotros fluye un trozo de tiempo. Para Bazin, el cine tiene una cualidad existencial: permite proteger lo real de su envejecimiento y su deterioro, incluso en el límite, al guardarlo de la muerte. Es en dicho sentido que Susan Sontag ha pensado que la fotografía (base de la imagen fílmica) constituye un recurso, casi un antídoto contra el *pathos generalizado de la añoranza*, un recurso nostálgico para resistir el acaecer de las cosas y de los seres. Un dispositivo mecánico-existencial para controlar la angustia producida por la conciencia y la experiencia del envejecimiento, de la conclusión de los acontecimientos y de la vida. La fotografía implica, para Sontag, una forma de alejamiento temporal de la realidad, al lograr transformar el pasado en presente.⁵ Pero es preciso indicar aquí una doble paradoja y una valencia diferencial: a) La capacidad fotográfica de tornar un pasado en presente opera sobre una paradoja: porque ese pasado que ahora veo, es una extinción. Roland Barthes ubicaba el estatuto fenomenológico de la fotografía como del “*aquí y entonces*”, una experiencia extraña en la que ante mí está el acontecimiento, el objeto; pero ese acontecimiento, presente ante mí *aquí*, en la imagen, en el trozo de percepción coagulada, ya no es (es un *entonces*), ha desaparecido irremediablemente. En toda fotografía hay algo fúnebre, pensaba Barthes;⁶ b) En un segundo momento la paradoja se despliega de otra forma: si bien la fotografía se distiende como recurso para aliviar la añoranza al producir la experiencia singular de presenciar lo desaparecido; como fuerza poética y técnica para confrontar

tiempo diegético relata aproximadamente los setenta años de vida de Kane, el tiempo discursivo se despliega a través de múltiples *flash back* e historias paralelas con las cuales se organiza, en dos horas de obra, la compleja trama diegética que Welles busca contar. De otro lado, la distinción entre tiempo enunciativo y tiempo de fruición, es de orden pragmático: descentra la cuestión de los valores propios, internos del texto, y considera el uso de los signos y la obra fílmica en tanto que producida por alguien y consumida-interpretada por alguien. Así, el tiempo enunciativo refiere a las condiciones de temporalidad (que son en realidad condiciones creativas e históricas) de quien o quienes producen la obra; mientras que el tiempo de fruición se refiere al contexto en que la obra es vista e interpretada por alguien. Esta expectación es siempre concreta y múltiple: tan vasta y variada como sus fruiciones (D. Lizarazo, *La fruición fílmica. Estética y semiótica de la interpretación cinematográfica*. México, UAM, 2004).

⁴ André Bazin, *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp, 1996.

⁵ Susan Sontag, *Sobre la fotografía*. Barcelona, Edhasa, 1996.

⁶ Roland Barthes, *La cámara lúcida*. Barcelona, Paidós, 2004.

la muerte,⁷ también se despliega como su recordatorio: porque la fotografía también me da constatación de que lo acontecido ya no es. Me recuerda que la persona querida ya no está, y también que estoy envejeciendo. Al contrario de lo que señala Sontag, la fotografía no es cura de tiempo sino despunte de una paradoja: con ella buscamos una celada contra el acaecimiento, pero a la vez obtenemos una constatación de nuestra finitud, y c) El cine participa de esta compleja condición, pero a la vez la reorganiza y propone una valencia nueva: puede, como en el caso del documental, recordarnos lo que ha sido y a la vez proyectar la conciencia imaginaria de su reactivación en el presente. Pero ver la proyección es esperar lo que vendrá. Hay una impronta de porvenir irreductible: El cine es un pasado que deviene presente (como en la foto), pero que proyecta, a diferencia de la foto, un porvenir porque al ver el film espero la siguiente escena, la secuencia próxima, aunque sepa que lo que veré ya ha sido.

El cine como interpretación del tiempo

El artista y su madre, la pintura del artista armenio Arshile Gorky, es la fuente de una triple interrogación por la significación del pasado y su valor en el presente: la que realiza el director de cine Edward Saroyan; la que formula Ani, una historiadora que busca el sentido de un pasado trágico a partir de las huellas que ha dejado en la pintura, y la que realiza Raffi, un joven canadiense de ascendencia armenia que espera clarificar la historia de su padre, un activista acusado de terrorismo. Todas estas interrogaciones se entrelazan y confrontan al interior de *Ararat* (Canadá-Francia, 2002), la película de Atom Egoyan, perteneciente él mismo al enigma que busca dilucidar. Egoyan es un talentoso director de cine canadiense nacido en El Cairo, hijo de padres armenio-egipcios, que formula, a través de su obra, una pregunta transversal por el significado múltiple y entreverado del tiempo.

El film aborda el genocidio armenio, realizado por el imperio turco-otomano en 1915, a través de la elaboración de la memoria entre los descendientes de quienes vivieron la tragedia. La historiadora confronta al director Edwar Saroyan por las inexactitudes en su narrativa: busca las imprecisiones, los cabos sueltos, los saltos en que incurre la obra fílmica para resguardar lo acontecido. En particular le parece inadmisibles que la película sitúe el monte Ararat como visible desde la ciudad de Van: se trata de una violación de la verdad que no

⁷ Barthes decía que las fotografías pueden mirar aunque no vean. Ante la foto de mi madre ya fallecida me encuentro en su mirada, aunque yo sepa que no ve (R. Barthes, *op. cit.*)



Arshile Gorky, *El artista y su madre*. Museo Whitney, Nueva York.

puede admitirse so pretexto de ser “licencia poética” como adujera el guionista. Saroyan replica a la historiadora que la visibilidad de Ararat desde Van no responde a una razón crudamente documentalista, sino a un valor moral. Para el pueblo armenio el monte Ararat es un símbolo, su visibilidad desde Van es entonces una “verdad espiritual”. Saroyan no pretende con su film la reconstrucción exacta de cada acontecimiento, busca, más bien, el significado humano, existencial y moral que implica.

Hay un punto en que la historiadora irrumpe en la filmación de la película con la intención de cuestionar a fondo las irrealidades representadas. Atraviesa el *set* en medio de la grabación y se para justo en frente de la cámara para encarar al director. Su abrupta presencia es interpelada por uno de los actores en la escena que ya ha quedado a sus espaldas.

Usher, un médico estadounidense que improvisa un hospital callejero donde se atienden las víctimas de la masacre, cuestiona a la historiadora, mostrando la devastadora condición en que se encuentra:

Estamos rodeados por turcos, se acabaron las provisiones. La mayoría moriremos. La gente necesita un milagro. Este niño se desangrará. Si puedo salvar su vida tendremos fuerza para seguir. Él es su hermano, su hermana embarazada fue violada frente a él antes que abrieran su

estómago para apuñalar a su hijo nonato. Sacaron los ojos de su padre del rostro y los metieron a su boca. Arrancaron los senos de su madre y la dejaron desangrarse [...] ¿Quién diablos eres?

“¿Quién diablos eres?": la *historia* interroga a la historiadora; el actor del tiempo pregunta a la intérprete del tiempo. El “afuera” y el “adentro” del relato histórico se confrontan. Desde dentro del tiempo se pregunta al afuera: “¿qué haces aquí?” Pero no es una pregunta epistemológica, es una interrogación existencial y ética. Para comprender la pregunta hemos de identificar dos planos de sentido: el del film y el del film dentro del film. La película de Saroyan está dentro de la película de Egoyan. Si nos quedamos en la escena inmediata del relato en el relato, Ani es una intrusa que violenta la filmación, y por ello rompe la unidad de la historia. Pero si miramos ya no el film en el film, sino su afuera, es decir, el film de Egoyan, entendemos que el propio drama de Ani está en juego, que ella proviene también de esa historia, de esa situación que allí se está representando, y por ello su lugar es crucial y legítimo. El afuera, el otro tiempo, el de la intérprete, está comprometido hasta los huesos en esa historia. El tiempo de Ani no es entonces exterior al tiempo de Usher. La historiadora pertenece a la historia que procura comprender. Pero la pertenencia plena del personaje histórico a su tiempo tiene la potencia de hacer reparar a la mirada histórica, de mostrarle la complejidad de esa verdad que no se agota en la reconstrucción metódica, porque involucra una profundidad existencial que acaso sólo la creación poética puede hacer aflorar en toda su intensidad.

Theodor Adorno ha procurado dilucidar la violencia abarcadora e intensa que se ejerce en los totalitarismos. Aquella violencia al servicio de los proyectos de dominación, supremacía y exterminio. Realiza una observación profunda que luego lo llevará al arte: el poder alcanza su más pleno ejercicio cuando se ejerce contra el tiempo. El máximo sometimiento de los otros va más allá del control de sus acciones, de la oclusión de sus deseos o del sometimiento de sus cuerpos. El poder alcanza su mayor penetración cuando sojuzga el tiempo de los otros. El dominio absoluto que busca la destrucción del tiempo del otro; no sólo su desaparición, sino también la extinción de su huella en el mundo. El poder como borrado, invisibilidad y olvido. Negación existencial e histórica, a tal punto que ni siquiera la violencia sufrida será recordada. Ése es el drama que la historia de Saroyan, la pintura de Gorky y el film de Egoyan encaran. Para Adorno, la forma más extrema de la violencia se alcanza al borrar el nombre, al impedir el recuerdo, al deshacer sus señales en la tierra. Por eso la recuperación de la memoria constituye una forma primordial de justicia. Pero esa restitución no halla plenitud en el concepto, en la argumentación de la elaboración teórica, ni en la figuración formal de la ciencia, sino en la forma artística. El lenguaje abstracto de la filosofía o de la teoría poco tiene

que decir en la vivificación de la experiencia singular, concreta de la víctima. Su rostro sólo podrá ser recordado en la visualización viva que el arte le confiere, no en la alusión abstracta, generalizada que la teoría argumenta: “El sufrimiento, cuando se transforma en concepto, queda mudo y estéril: esto puede observarse en Alemania después de Hitler. En una época de horrores incomprensibles, quizá sólo el arte pueda dar satisfacción a la frase de Hegel que Brecht eligió como divisa: la verdad es concreta”.⁸

Es quizás esa la razón por la cual la propia Ani se aferra a la comprensión de la pintura de Arshile Gorky que adquiere la naturaleza de dato histórico y a la vez de profunda señal poética en el tiempo.

Por su parte, Raffi —el hijo de Ani—, decide viajar a ver las ruinas de Akdamar, el lugar donde sucedieron los hechos y frente al cual se ha definido el destino de su padre. Sólo encuentra un cúmulo de escombros ilegibles. Graba en video el recorrido, registra las ruinas, pero queda con una impresión de vacío, de que no ha logrado atrapar lo fundamental: “Al ver estos lugares, vemos cuantas cosas hemos perdido. No sólo la tierra y las vidas. Perdimos toda forma de recordarlo. Aquí nada demuestra que algo haya pasado”.

La interrogación por el tiempo se revela en su más genuino sentido: es un asunto humano, que compromete la visión que tenemos de nosotros mismos. Pertenece al tiempo, pero no podemos dar cuenta plena de nuestra pertenencia, en ese claroscuro en que nos hallamos buscamos descifrar el enigma. No es un enigma externo. El enigma de Raffi es a la vez íntimo, el de su ser, el de su familia, el de la narrativa en la que busca su identidad; y es también un enigma que lo rebasa porque es el drama de su pueblo. Su interrogación oscila entonces entre su conciencia propia y la conciencia histórica.

El video de Raffi está horadado: sólo vemos unas ruinas impávidas, desoladas, sin acciones ni personajes. Todo está petrificado, inmovilizado. Pero su contenido es flotante, porque su vaciedad es en realidad una especie de fuerza centrípeta que jala el sentido desde el exterior. En esa videograbación están intensamente presentes todos los que allí faltan, todo lo sucedido, la tragedia y sus existencias, lo general y lo particular del drama. El sentido proviene de dos sensibilidades irreductibles: la del propio Raffi (con la historia encarnada que aparece ante nuestros ojos), y la de nosotros, el público. Después de presenciar el relato, y llegados a este punto, en nosotros opera con una fuerza inimaginable la potencia de esos paisajes mudos, de esos parajes y esas ruinas.

Más adelante, Raffi llega a la catedral armenia de la Santa Cruz y encuentra el bajorrelieve de *La virgen y el niño*, que enlaza con la pintura de Gorky. Comprende entonces que las interpretaciones de este recuerdo se centraban en la violencia y la separación, y perdían la raigambre con la historia crista-

⁸ Theodor W. Adorno, *Teoría estética*. Buenos Aires, Hyspamérica, 1983, p. 33.



La virgen y el niño, Armenia, siglo VI.

lizada en el territorio. Con ello, Raffi logra dotar de referencia su identidad, recuperar mundo para esa identidad expoliada desde la tragedia.

La pintura de Gorky se constituye así en la fuente de todas las imágenes: la de Saroyan, la de Raffi y la de Egoyan.

Diálogos de la mirada

No hay cine, ni pintura, ni fotografía sin una confluencia entre miradas. Una reunión fundacional que hace posible que en el mundo haya imágenes. Todo realizador posee una mirada concreta, definida por su historia particular, por sus vicisitudes y experiencias, por sus tentativas y sus ilusiones. Es una mirada que proviene del tiempo y que se enfoca a un tiempo por venir. Esa mirada concreta está destinada a convertirse en texto. El creador de imágenes hace de su mirada una obra visual, que entonces también mira. Mirada empírica que se transfigura en imagen-texto. Pero esa mirada textual se halla, de nueva cuenta, predestinada a reconvertirse en mirada empírica. Mirada-texto que se vivifica cuando es vista por otros: la mirada-imagen se vuelve mirada-vida

en los ojos de quien la ve. Su petrificación se deshace, vuelve a ser líquida en los ojos de su espectador.

Así, el cine se funda en un doble acto: un acto ético y un acto heurístico. La poética de la creación de la imagen y la ética del diálogo con la alteridad. La imagen nunca es sólo un trozo de mundo recortado por la cámara, es siempre una interrogación y una tentativa de respuesta. La imagen es el resultado de las preguntas que constituyen dicho enigma y de su esfuerzo de resolución. Como dijera Tarkovsky: detrás de cada imagen hay una pregunta por la imaginación y por el mundo.

Egoyan se pregunta por la forma en que la imagen contribuye a la clarificación de una identidad fracturada en el tiempo. Pero no es una inquietud solipsista. El cine se dispone para otros. Es una pregunta abierta al otro. Allí radica su necesidad de lenguaje. Requiere una forma del decir que se abra a los otros. A través de un lenguaje, de una forma de presentar y narrar las cosas, de un acto poético, es que la tentativa de decir algo se vuelve la pregunta del otro. Hay experiencia fílmica si la pregunta que su realizador se formula aparece en la mirada del otro, si esa pregunta se hace *mi pregunta*. La pregunta de quien ve. Si Egoyan logra, a través de su imagen-relato, convocar mi propia interrogación. Ésa es la gracia del lenguaje. La imagen alcanza la posibilidad de compartir la mirada cuando su lenguaje tiene esa potencia. El lenguaje visual es el puente y a la vez el mundo en que el significado compartido nace. Por ello el film implica un acto ético que se despliega en la experiencia de la fruición. La imagen sólo es posible si quien la ve realiza una concesión capital: *ofrece sus ojos para que la mirada de otro corra en ellos*. Acepta ver el mundo por la mirada de ese otro que le ofrece de esa manera su ver. No hay fotografía, no hay documental, no hay cine posible sin esa concesión capital de nuestra mirada.

Ararat dispone de una multiplicidad de diálogos que buscan una clarificación de la memoria. La cuestión es que dichos diálogos se despliegan como imágenes y miradas. De ese ovillo complejo resalto tres conversaciones:

1) *La memoria como acto de pasión*

Raffi se halla en la condición de quien necesita develar el pasado para encontrar su propio sentido existencial e histórico. Busca resolver la pregunta por el lugar del padre y por el significado de sus acciones. Su drama radica en que vive entre dos versiones del pasado que se hallan en conflicto: la de Celia, su amante, y la de Ani, su madre. Dos lugares polares de la elaboración de la memoria. Pero no se trata de la confrontación intelectual entre textos diversos. En cada una de ellas el relato se halla tejido en una densidad afectiva. La interpretación del recuerdo es también una interpretación pasional

ineludible. No hay historiografía pura, no hay ciencia histórica puramente cognitiva; o quizás una historia puramente cognitiva es algo inhumana, porque la refiguración y rememoración del pasado contiene una pasión irreductible. Sin esa pasión la ruta del sentido es inaccesible, muda. Hay un punto en el film en que Raffi pregunta a Celia por la pertinencia del recuerdo del padre: “¿cómo hago que importe lo que pasó con mi padre?”. Entonces Celia, su amante, le responde con un regalo de amor: “sólo lo haces, vas allá y lo metes en tu corazón y lo escuchas latir toda la noche y todo el día”. Es un momento crucial en el que todo pende del recuerdo. Su valor sustantivo se finca en dos movimientos: el esfuerzo de ir hasta el lugar del otro para encontrarlo en sus señales (Raffi decide ir a Akdamar y recorrer las ruinas), y la habitación de ese lugar: descubre que ese mundo es también suyo. Estos movimientos, esta memoria indagada y habitada no son procesos de desnudo conocimiento, sino actos de amor irrevocables.

La búsqueda existencial, comprometida y total de la memoria, hace posible y precipita la transformación de Raffi. Su punto de partida es la confusión y la ira. Raffi vive desorientado en una condición intersticial, en la encrucijada de la indefinición del origen y de la incertidumbre por la valoración y el significado de su pasado arcano. No sabe si valorarlo o no, no tiene claro si significa lo que su madre plantea o lo que Celia ha recusado. Pero también su punto de partida es el dolor y la amargura por la doble condición de la historia de la aniquilación de sus ancestros, y la negación del suceso por la historia, por los victimarios. El proceso de transformación de Raffi tiene así un doble aliento: la cólera que se despliega en su polémica con Ali, un actor que representa el papel de Kemal Pachá, el jefe militar turco que dirige el genocidio, y en el cual reconoce la impavidez y el desinterés ante lo sucedido. Raffi descubre en ese encuentro que resulta vital reconstruir la memoria para confrontar la actitud descomprometida, medianera y dispuesta a olvidar que el actor representa. Experimenta la oclusión del tiempo que Adorno clarificaba como ruina y devastación profunda sobre el otro. Raffi descubre, en sus entrañas, que él mismo es parte del otro; pero a la vez, el regalo de amor de Celia es un impulso fundamental para emprender el viaje mítico hacia el origen, es la simiente de amor que impulsará un acto de creación, un movimiento poético capaz de recuperar lo perdido en lo que constituye una de las imágenes más bellas y simples de la obra de Egoyan: la pureza y hondura de las grabaciones en video de Akdamar.

2) La memoria como apertura al otro

Después del viaje a Akdamar, Raffi es detenido en la aduana bajo la sospecha de traer droga. David, un veterano agente a cargo del caso, se halla en su

último día de trabajo. David ha demostrado en ocasiones previas su dureza y su irrestricto apego a las normas. Pero en el último día no sólo busca aplicar el procedimiento, sino que procura comprender la historia del otro. Decide que no utilizará los perros para detectar si hay droga en las latas de película que Raffi trae, sino que lo confronta para entender lo ocurrido y acceder a la verdad. David necesita saber cuál es la proveniencia de Raffi, y determinar si es un traficante o si la historia de la videofilmación en las ruinas es verdadera. Pero en un momento, después de escuchar lo que Raffi cuenta, David dice: “no puedo contactar a nadie. No hay manera de confirmar que lo que me has dicho esta noche sea cierto”. Estamos ante una cuestión crucial de la mirada del tiempo: para los que lo miran desde fuera, tratando de explicarlo fehacientemente, no hay recursos suficientes que validen lo dicho porque la memoria sólo es imagen, evanescencia. No hay certezas ni constataciones plenas. La materia de la historia es la ausencia. Para Raffi, en cambio, la historia que ha contado al agente aduanal no es una narración más, es una realidad que lo compromete hasta el fondo de sí mismo. Ante la evanescencia del tiempo, David elige escuchar el decir de Raffi, y abrir un diálogo con él. Al final de su historia como censor aduanal, ha emprendido otra ruta, la de la comprensión del otro: la comprensión del sentido de su historia en su palabra. David dice a su hijo: “confié en él [...] entre más hablaba, más surgía la verdad”. La verdad existencial que no proviene ya del *test* ni del sistema, ni del automatismo o del instinto de los perros. La verdad que surge en el diálogo con el otro, en la compenetración con sus dubitaciones, sus expectativas, con su historia.

3) *La conversación de las imágenes*

Ararat es una miríada de proyectos de memoria concitados en torno al poder develador de las imágenes. Todos estos proyectos hallan, finalmente, la misma fuente de origen. Se trata del regalo que Ani, la historiadora, ha dado a todos los descendientes de la tragedia: la pintura primigenia de Arshile Gorky. Todos afrontan una monumental faena: la recuperación de un mundo al borde de la desaparición. Ésa es la tarea del recuerdo: procurar contener un mundo que se va, que poco a poco se deshace.

Gorky baila solo en su estudio. Su soledad es abismal. Es un espíritu desolado en la orfandad total (su familia y su pueblo han sido masacrados y negados) y a la vez es una señal en el tiempo, un sentido que busca fructificar en su obra. Toca las manos de su madre en el lienzo, y simultáneamente muestra la imposibilidad de alcanzarlas cuando las borra. Es tentativa y silencio, desolación y palabra.

Ararat es un campo de problematización de los alcances de la imagen y una reflexión sobre los vínculos entre formas de visualidad. Egoyan busca la

identidad del cine más en la pintura que en el propio cine. Cuando menos tres diálogos de la visibilidad se establecen aquí: entre el cine y el video-registro, entre el cine y la pintura, y entre la pintura y la fotografía. Egoyan lamenta la convencionalización del cine y celebra la capacidad de la pintura para elaborar la experiencia humana. La pintura como código primigenio en el que el cine encuentra su referencia y su origen. Es notable la diferencia entre la unidad pictórica y la multiplicidad narrativa del film. La densidad simbólica de la pintura y la fluidez diegética del cine. Egoyan asume aquí un desafío mayor: contar lo ocurrido, visibilizar los problemas de la memoria y encarar su sentido. Por ello explora en las diversas visibilidades procurando desplegar este decir múltiple en las superficies propicias. Contar lo ocurrido plantea el problema de la verdad, cuestión que en la imagen ha sido tradicionalmente proyectada en el asunto de la constatación, de la documentación fehaciente de las cosas. Así se establece el diálogo entre el video-registro y la narración fílmica. Pero Egoyan no cree en la distinción ordinaria entre documental, como constatación de los hechos, y ficción fílmica, como pura imaginación desarraigada de lo real. El video-registro de Raffi revela una imposibilidad de aprehensión de los hechos. Egoyan está diciendo aquí que el crudo documental fílmico no logra capturar la integridad de los acontecimientos, en su esfuerzo sólo se alcanzan las ruinas, los escombros de lo real, como ocurre a Raffi en *Akdamar*.⁹ La verdad documental está en otra parte, como dije: en la mirada del espectador y en la saga de sentidos que le otorga la ficción.

⁹ Werner Herzog pensaba que la búsqueda de la "realidad" en el cine era una clara expresión de inocencia. La realidad por sus efigies manifiestas constituye el empobrecimiento de la imagen, y por ello ha tenido siempre una reserva ante la confianza plena en el documental. Atenernos sólo a la réplica de la escena es dejar escapar parte del sentido sustancial, es hacernos sordos a la realidad profunda que allí nos habla. Las obras de Herzog son una dualidad, un tránsito entre documental y ficción, que ayuda a subvertir y cuestionar los bordes. Quizás por eso, para Herzog, era poco acuciante la separación nítida entre el orden poético y el constatativo, porque el interés sustancial era otro: la búsqueda de la verdad humana en la contradicción entre la impronta de lo social y el fondo de su naturaleza. La realidad fílmica no proviene para Herzog de la analogía entre la imagen y su modelo "Odio el documental, odio el cine directo. En cine, los niveles de verdad son infinitos [...] No sólo cambio de argumento en mis películas 'históricas', también lo hago en mis 'documentales'. En lugar de la verdad 'verdadera' coloco siempre otra, tan verdadera como ella, pero 'distinta', intensificada, potenciada" (Entrevista a Herzog en el Instituto Goethe de Buenos Aires, 1996, en <http://www.temakel.com/cinesherzog.htm>). Al igual que Herzog, Kafka rechazaba la fotografía porque le parecía una exacerbación de lo evidente: "la fotografía concentra nuestra mirada en la superficie. Por esa razón enturbia la vida oculta que trasluce a través de los contornos de las cosas como un juego de luces y sombras. Eso no se puede captar siquiera con las lentes más penetrantes. Hay que buscarlo a tientas con el sentimiento" (Kafka *apud* Gustav Janouch, *Conversaciones con Kafka*. Barcelona, Fontanella, 1969).

Por eso exorciza el intertexto fílmico poniendo el relato de los “acontecimientos fehacientes” en el film dentro del film, es decir, en la ficción de Edwar Saroyan. Egoyan parece decir entonces que la ficción es una mejor forma de contar los acontecimientos. Pero esto tampoco significa una adhesión acrítica a la ficción. El film de Saroyan, el cine dentro del cine, se encuentra en una tensión interna: entre la esquematización de los códigos del cine (que Atom Egoyan conoce muy bien) y la capacidad fílmica para disponer una pasión de sentido. Hay una crítica a las convenciones cinematográficas casi al grado del escarnio. Este cuestionamiento a la industria alcanza su punto más alto en la parodia del estreno de la película, con todas las parsimonias mediáticas de las estrellas (la llegada en limusina a la sala de estreno, los aficionados, la prensa de espectáculos esperándolos). El film en el film es un poco irreal, lleva un hálito de falsedad y una exacerbación del héroe estadounidense: Usher con su bata limpiísima, con su magnanimidad y su valentía, posando heroicamente al lado de la bandera de Estados Unidos, y diciendo el “Padre Nuestro”. Pero también son esquemáticos los armenios en el film de Saroyan, los rostros de los niños, las actitudes de los adultos, incluso la iluminación y la música. En contra partida el film en el film de Edward Saroyan, teje, a contrapelo de la gramática del film exitoso, una apertura de sentido que alcanza, en los momentos precisos, una gran capacidad de clarificación, como en el acto de creación en que Gorky hace su pintura. Egoyan alcanza una aguda reflexión sobre las posibilidades del cine en ese lugar intermedio entre el arte y el espectáculo.

El film proviene de la pintura. Y la propia pintura de Arshile Gorky emana de una fotografía. Históricamente, la fotografía fundó su semiosis en la pintura, el retrato fotográfico provino del retrato pictórico y las convenciones renacentistas de la pintura se heredaron a la fotografía. En el film de Egoyan, en cambio, la pintura se funda en una fotografía. La fotografía es figuración que precipita el proceso creativo de Arshile Gorky. El pintor busca en la instantánea fotográfica la conexión imposible con las manos de la madre. Reencontramos a Barthes: Gorky encuentra la mirada y las manos de su madre en la fotografía... están aquí, presentificadas. Pero no puede tocarlas, son, también, un *entonces*: sólo efigie en la que el tiempo se ha disuelto. La fotografía constata, digámoslo así, la presencia de lo que fue y la imposibilidad de asirlo. Por eso pinta primero las manos, pero después las borra... porque no logra asirlas. Pero esa imposibilidad es creación y potencia estética, porque con ella abre una experiencia en la pintura que se eslabona como la pieza clave de todas las memorias convocadas en el film. La imagen irradia la multiplicidad de sentidos que hilarán esas historias.

Ocurre algo paralelo a Raffi. La saga contada en *Ararat* comienza en Gorky y concluye en Raffi: ambos buscan la imagen para elaborar la memoria y dar curso a su existencia, y ambos tienen una experiencia doble de derrota

y esperanza con su obra. Las video-filmaciones de Raffi son como la pintura de Gorky: porque queda en él la impresión de que todo ha quedado mudo y ha sido imposible asir lo ocurrido; pero son también una conquista que abre dicho mundo como un acontecimiento, una *aletheia* en el sentido de la des-ocultación heideggeriana.¹⁰

Finalmente, dos cuestiones: la conciencia del cine como interpretación del tiempo y la metáfora del cine como historia. En la escena, ya visitada, en que Ani penetra en el *set* de grabación cuando se filma la secuencia en que Usher atiende a los heridos de la masacre hay una conciencia de la inexorable interpretación y narrativización del tiempo. Porque el film sobre la masacre que narra Saroyan es una interpretación y un relato que se precipita desde el diario del doctor Usher, y el cuestionamiento que Ani hace a dicha narración, proviene a su vez de la narración que el propio Egoyan realiza. El film parece decir que no hay más forma de dar cuenta del tiempo que narrándolo, y el cine mismo, como planteamos en un inicio, es inexorable narración que brota de la potencia diegética de la imagen en secuencia. La historiadora que creímos ajena al relato de Saroyan, es en realidad interna porque pertenece a la narración que Egoyan realiza; y si pensamos al propio Egoyan como quien interroga y construye una narración de ese pasado que no vivió, él mismo experimenta la sacudida de la pregunta de Usher: “¿quién diablos eres?”. La interrogación no se dirige entonces a Ani, la historiadora en el film, sino al propio Egoyan, el realizador. La validación de su lugar se haya aquí en dos sentidos: porque él mismo pertenece al tiempo que trata de comprender; y porque no hay otra forma de comprender ese tiempo que procura contarlo, buscando la mirada del otro (como hace Ani, que al ver la mirada de Usher comprende lo que no podía entender por la impronta que la cegaba).

¹⁰ Visto en otra dirección: Egoyan se pregunta por el lugar que la videofilmación ocupa en la elaboración que la persona realiza al hacer ella el sentido de sí mismo. La filmografía de Egoyan muestra el proyecto de clarificación del lugar que las nuevas formas de registro visual casero ocuparían en la transformación de la memoria y en la extensión de la visibilidad. Hay en sus personajes una relación íntima con los videoregistros: una empleada de hotel que mira compulsivamente los videos en los que aparece el hombre del que está enamorada (*Speaking Parts*, Canadá, 1989), una censora llevando las partes censuradas a su hermana para que las viera (*The Adjuster*, Canadá, 1991), un fotógrafo que se aferra al video grabado de su esposa (*Calendar*, Canadá-Alemania-Armenia, 1992), o el hombre que se filma en el coito sobre las imágenes filmadas de la infancia de sus hijos (*Family Viewing*, Canadá, 1987). En ellas hay una pregunta por la forma en que la imagen fotográfica o de video participa como una pieza de memoria y constituye así una parte también de la persona. La imagen como trozos del propio ser: “El valor de las filmaciones caseras es que son como pedazos de vida que están allí” (Egoyan al ser entrevistado en el estreno de *Exótica*, 1994). Hay aquí una suerte de ontología de la imagen que alude a la concepción de André Bazin.

El cine constituye en esta obra una metáfora de la interpretación histórica. El dispositivo base de esta metáfora radica en que cine e historia nos dan una "imagen del tiempo". Esa metáfora es doble. Como metáfora de la comprensión histórica: Saroyan, Egoyan, Raffi hacen del cine su forma de encarar el pasado para tratar de dilucidarlo. Pero también la hechura del cine aparece como metáfora de un performance histórico: hacer el cine como hacer la historia. Recordamos a Bazin. Si la fotografía se define por su condición de atascar el tiempo, de colapsarlo, porque en ella el tiempo pierde su cualidad, su flujo; en el cine lo que se encripta es el devenir. El cine es así un trozo de flujo, una porción del transcurrir del tiempo. Por eso hacer cine es una forma de "hacer tiempo". La comprensión-tiempo que el cine pone en juego, es una forma de acción-tiempo.