

Los genocidios de la imagen: *Ararat*

ROSA MARTÍNEZ GONZÁLEZ

Rosa Martínez González es licenciada en Filosofía por la Universitat de Barcelona y DEA en el Departamento de Teoría de la Literatura de la Universidad de Zaragoza. Prepara su tesis sobre Maurice Blanchot.

La obra filmica *Ararat* del director armenio Atom Egoyan rememora la barbarie del genocidio armenio por los turcos a principios del siglo XX y nos convierte en espectadores de una experiencia cinematográfica entendida como un arte de la imagen que podría representar tanto una medida de precaución ante la evocación del mal como el índice para una reinterpretación de lo sucedido, o como una nueva forma de escribir la historia, también del cine. Las palabras de Blanchot, Canetti o Adorno contribuyen a ello. La supervivencia de las personas, así como la supervivencia del cine, contribuye a su vez a recobrar la identidad de ambos, paradójicamente al dar cuenta de “una presencia de la ausencia”. La necesidad de establecer un vínculo entre cine y filosofía ejemplifica este propósito, como una historia (humana, desconocida) dentro de otra historia (literaria, filosófica) que hemos de conocer.

The film Ararat, by the Armenian director Atom Egoyan, remembers the barbarity of the Armenian genocide by the Turks at the beginning of the past century and we become spectators of a movie experience understood as an art of the image that could represent both a precautionary measure before the evocation of evil, as the index for a reinterpretation of what happened, or as a new way of writing history, also of cinema. The words of Blanchot, Canetti or Adorno contribute to it. The survival of individuals, as well as the survival of the movie, contributes, in turn, to regain the identity of the two, paradoxically, to give an account of “the presence of absence”. The need to establish a link between cinema and philosophy exemplify this purpose, as a story (human, unknown) inside another story (literary, philosophical) that we should know.

Se ha dejado adormecer nuestra capacidad innata de entender con los ojos, y hay que volver a despertarla
 RUDOLF ARNHEIM¹

Tras el genocidio sistemático llevado a cabo por el régimen nazi, pero apoyado, protegido u ocultado no sólo por otros regímenes políticos, sino por todo un sistema de producción y representación cuya deshumanización e injusticia había sido señalada desde varios frentes teóricos y prácticos, en 1949, Adorno hablaba de la imposibilidad de escribir poesía después de Auschwitz, y Blanchot ratificaba su tesis con respecto a la ficción. Unos años más tarde, y desde el ámbito del cine, Claude Lanzmann demostraba en su film *Shoah* que era imposible dar una imagen del Holocausto, que lo único que podía hacerse era intentar buscar entre esas ruinas algún fragmento y seguir viviendo como y con los supervivientes, viendo cómo su vida cotidiana era ya, además de supervivencia, testimonio.

Lo importante, en este contexto, no fue que sí se pudiera, finalmente, darle imagen, voz, cuerpo al genocidio; hacer poesía, ficción o volver a pensar en ese después. Lo importante fue que obligó a preguntarse sobre las condiciones de posibilidad de todas estas disciplinas humanas y que se generó, a partir de ahí, una brecha que algunos han llamado trágica —y que comienza a gestarse durante el siglo XIX—, entre el sistema de pensamiento y de producción que había generado semejante estado de barbarie a sus expensas, pero con sus medios y como consecuencia radical de su lógica, su ética y su economía, y aquellos ámbitos de lo humano que, desde la misma, habían sido deslegitimados o expulsados al afuera de la racionalidad y de la comunidad político-económica asociada a ella. Mientras dichas disciplinas, miradas o gestos se sumían en una especie

de exilio interior, de autorreflexividad forzada, la filosofía más conservadora y la teoría tecno-científica iban cerrando las murallas, acotando el campo de la representación, de lo decible y visible desde dentro.

Un par de décadas más tarde y, ante ejemplos tan heroicos como el de Paul Celan, que hizo de esa imposibilidad de hablar en la lengua del verdugo una lucha por sobrevivir desde el lenguaje poético, aunque fuese tartamudeando la lengua y el mundo, Adorno modificaba su expresión y aceptaba que sí se podía continuar escribiendo, que lo difícil era más bien, en efecto, sobrevivir a Auschwitz:

De ahí que quizá haya sido falso decir que después de Auschwitz ya no se puede escribir poemas. Lo que en cambio no es falso es la cuestión menos cultural de si se puede seguir viviendo después de Auschwitz, de si le estará totalmente permitido al que escapó casualmente teniendo de suyo que haber sido asesinado.²

Ese ser “superviviente” sustituye desde entonces, en los planteamientos teóricos más conscientes, al concepto de ser. Auschwitz, desde entonces, no es sólo un acontecimiento histórico o un escándalo ético y político, sino una metáfora del punto en el que se encontraba nuestra cultura. Y no seremos tan ingenuos como para pensar que Auschwitz, en este sentido, se acabó para nosotros. Está dentro de nuestro sistema, llevado a lo insignificante, a lo invisible, al silencio. Por eso Adorno hablaba poco después, en la misma obra, de un nuevo imperativo categórico, luego repetido hasta la saciedad, pero pronto olvidado, que debía dirigir el pensamiento y la acción:

Palabras clave:

- Imagen
- Horror
- Supervivientes
- Historia
- Civilización
- Escritura

¹ R. ARNHEIM, *Arte y percepción visual* (nueva versión), trad. de M. L. Balseiro, Alianza, Madrid, 1997, p. 13 y ss.

² T. W. ADORNO, *Dialéctica negativa*, trad. de J. M. Ripalda, Madrid, Taurus, 1989, p. 365.

Uno de los temas que la filosofía introduce a partir de esta experiencia de los campos de concentración y la guerra es el concepto del Horror. (...) La experiencia del Horror nos conduce a reflexionar, como dice Adorno, sobre la suerte de los supervivientes

...el de orientar su pensamiento y acción de modo que Auschwitz no se repita, que no vuelva a ocurrir nada semejante.

Para ello se imponía una reorientación de la mirada y del pensamiento. Generar categorías nuevas que permitieran, tal como hizo Celan en poesía, Blanchot, Deleuze y Derrida en filosofía, salir del sistema, de la comunidad o de la lengua, sin renunciar a seguir escribiendo y pensando. La experiencia del Exilio, del Otro, del Horror, del Extranjero, la Diferencia, debería entrar en el campo de la reflexión y del arte en todas sus dimensiones.

Uno de los temas que la filosofía introduce a partir de esta experiencia de los campos de concentración y la guerra es el concepto del Horror. Así, Lévinas, en explícita contraposición a la experiencia del anonadamiento, que era lo que revelaba la nada desde el ser según Heidegger, introducía como advenimiento de la revelación del *Il y a*, la experiencia del Horror. La experiencia del Horror nos conduce a reflexionar, como dice Adorno, sobre la suerte de los supervivientes. El mito de Perseo, mito acerca de la mediación de la imagen, expresa la necesidad de una cultura de escapar al fondo irracional de la vida. En el mito Perseo mata a la Gorgona, máscara del Horror, tras superar la frontalidad de su visión, que lo conduciría a morir petrificado, aprovechando la superficie pulida de su escudo como improvisado espejo que convertiría en imagen todo ese fondo monstruoso.

La mediación de la imagen para superar el Horror que la existencia desnuda y brutal arroja sobre lo cotidiano es un tema que ha estado en los cimientos de nuestra cultura y que hace imposible hablar del estado presente como una civilización de la imagen. El modelo del conocimiento y de la representación occidental está absolutamente mediado por la imagen desde el comienzo y, sin embargo, hemos de reconocer en ella una civilización de la escritura. En su obra titulada así precisamente —*La imagen*—, Jacques Aumont expresa muy bien esta idea:

Puede percibirse, sin duda, hoy, como un retorno de la imagen a través de la multiplicación de las imágenes: pero nuestra civilización sigue siendo, quierase o no, una civilización del lenguaje.³

Sin embargo, esto no significa que ya desde Rilke el imperativo de orientar la mirada de otro modo hacia el afuera de la comunicación, comunidad y cultura se ponga en el primer plano de la tarea post-clásica de pensar, escribir y crear imágenes.

Ambas cosas nos dan el concepto de testimonio. El conocido lema de Primo Levi, “que nadie testifique por el testigo”, quiere decir también que la Historia ha de tener en cuenta el sufrimiento del superviviente y escuchar su historia anónima, para que importe, para otorgarle existencia.

Pero ¿qué ocurre cuando además de todo esto el genocidio es negado sistemáticamente? Es el caso —y es, desgraciadamente, sólo un caso entre otros— del genocidio armenio llevado a cabo por los turcos en 1915, en cuyo olvido para la historia se fundó Hitler para iniciar el exterminio sistemático de millones de seres humanos. Atom Egoyan, director canadiense de origen armenio y nacido en El Cairo (1960), realiza en uno de sus últimos filmes, *Ararat*, una reflexión que aúna toda esta problemática con el pensamiento sobre la imagen. En esta reflexión se realiza un análisis subterráneo sobre las funciones que tiene la imagen dentro y fuera del sistema político-económico vigente y sobre las posibilidades que ofrece fuera de él, para protegernos contra la barbarie, para ofrecer la esperanza a lo invisible: dar imagen a lo que no la tiene, como el genocidio armenio.

Ararat enlaza con un cine considerado postmoderno, pero acudiendo una y otra vez a elementos propiamente modernos: la reflexión metanarrativa sobre el dispositivo cinematográfico, con los genocidios invisibles que se realizan según la normatividad representativa.⁴ Así, Egoyan narra el sufrimiento de los armenios, no tanto por las pérdidas históricas en vidas o en tierras, sino en imágenes. La verdadera tragedia aquí es que no hay posibilidad de demostrar lo ocurrido ni recordarlo. Para ello, Egoyan trenza una multitud de historias que tienen en común la ausencia y que, de algún modo, se relacionan con el rodaje de una película, que un famoso director armenio ficticio —Saroyan— rueda sobre el genocidio armenio. El filme ficticio se rueda en Toronto, ya que en la zona que fue Armenia en Turquía le niegan el permiso para hacerlo —censura institucional— porque el gobierno turco no acepta que pueda llamarse genocidio a lo ocurrido: dos millones de personas desaparecidas, entre asesinados y deportados.⁵ El filme está construido como un puzzle de historias que se narran sin continuidad, con saltos temporales y con varias perspectivas, podríamos decir con varios testigos. El espectador debe reconstruir la historia, pues falta la linealidad narrativa o diegética, de manera que ese distanciamiento le pone en una posición activa y consciente a la par que atenta a la materia fílmica. En *Ararat*, Egoyan acaba estableciendo otro imperativo que bien podría expresarse del siguiente modo: mira de tal manera que lo que aparece ante tu mirada, por muy insignificante que parezca, te cuente su historia, para que importe y puedas salvarlo o recordarlo, para hacerlo ascender a la visibilidad y a la escucha.

Para Egoyan el cine es una función alquímica entre el acto de observar y el acto de mirar, donde la observación es función de la cámara-director y el acto de mirar, en absoluto pasivo, la del espectador (eso que se ha llamado después de Lacan pulsión escópica). Una visión, en sentido amplio, ya que, citando a Aumont, “no es posible separar (la visión) de las grandes funciones psíquicas: la intelección, la cognición, la memoria, el deseo”.⁶

3 J. AUMONT, *La imagen*, trad. de A. López Ruiz, Paidós, Barcelona, 1992, p. 334.

4 De los años 50 y 60: lo que se ha dado en llamar, ampliando la conceptualización de Burch, el Modo de Representación Moderno que, sin abandonar del todo el Modo de Representación Institucional, se opone a él y está constituido por el espíritu de la *Nouvelle Vague* y los Nuevos Cines.

5 La historia y el gobierno de Turquía siguen negando que el genocidio de los armenios, entonces ciudadanos turcos, tuviera lugar. En 1987 el Parlamento europeo terminó por establecer que lo ocurrido fue un genocidio.

En Ararat, no sólo se afirma el poder del ser humano para crear imágenes y para dar existencia —representación— a lo ausente o a lo que no tiene imagen, sino que, además, se reflexiona sobre los diferentes tipos de imagen posible para el ser humano

Sin embargo, hay un sentido nefasto en el que sí se podría hablar de una cultura presente de la imagen como algo nuevo, en un sentido de “cultura” que se opondría, como veremos más adelante (y como se dice desde Nietzsche y luego, desde Blanchot), al pensamiento y al arte o la ficción. En tal sentido —nefasto— una cultura de la imagen implicaría la existencia —a partir de un estado de crisis de la metafísica tradicional— de un uso de la falacia naturalista mediante la imagen, como imposición de “lo que es real”. Esa tiranía mediada por la imagen, manipulada para ciertos fines y mostrada como la realidad, nos lleva a la necesidad de establecer las bases para una reflexión que tenga en cuenta la expresión de Arnheim, que hemos puesto como lema de este texto: hay que volver a despertar nuestra capacidad de “entender con los ojos”. No se trata, por tanto, de civilizaciones opuestas de la escritura o de la imagen, sino de los diferentes usos que la cultura en cuestión establece para ellas.

La mirada no puede disociarse de la inteligibilidad, del conocimiento. El pensamiento y la mirada en tanto “acción a distancia” seguirían ambos la vía de la imagen y el conocimiento, no en cuanto identificación o asimilación, sino en tanto diferencia, en tanto advenimiento —imposible e incompleto— de “lo otro”.

Tanto la escritura, como la imagen creada, cuando dejan de ser medios o registros, cuando pierden, en definitiva, su funcionalidad más evidente, se convierten en reflexión sobre lo ausente, en registro y marca de lo que falta. Maurice Blanchot, hablando sobre la escritura, su posibilidad y su impulso, reflexiona sobre la fascinación de la imagen en un sentido similar, como roce con una realidad ausente a la que no sustituye, pero que lleva su marca:

¿Por qué la fascinación? Ver supone la distancia, la decisión que separa, el poder de no estar en contacto y de evitar la confusión en el contacto. Ver significa que, sin embargo, esa separación se convirtió en encuentro. Pero ¿qué ocurre cuando lo que se ve, aunque sea a distancia parece tocarnos por un contacto asombroso, cuando la manera de ver es una especie de toque, cuando ver es un contacto a distancia, cuando lo que es visto se impone a la mirada, como si la mirada estuviese tomada...? Lo que nos es dado por un contacto a distancia es la imagen, y la fascinación es la pasión de la imagen.⁷

Y la cosa va más allá, porque esa fascinación es a la que se entrega el escritor en el sentido amplio de “escritura”:

Escribir es disponer el lenguaje bajo la fascinación, y por él, en él, permanecer en contacto con el medio absoluto, allí donde la cosa vuelve a ser imagen.⁸

Si Blanchot se preguntaba “¿Cómo haremos para desaparecer?”, Atom Egoyan se pregunta “¿Cómo haremos para que lo ausente importe?”, para que lo que no significa dentro del sistema lingüístico, en sentido amplio, ascienda a la atención, al sentido, a la visibilidad. El único medio es, según parece, centrarse en el nivel del significante y crear otro modo de significación. En *Ararat*, no sólo se afirma el poder del ser humano para crear imágenes y para dar existencia —representación— a lo ausente o a lo que no tiene imagen, sino que, además, se reflexiona sobre los diferentes tipos de imagen posible para el ser humano (recuerdo, retrato, fotografía, imaginación, escena filmada en diferentes soportes, video, cine) y se elimina todo referente que no sea, a su vez, imagen. Todo ello fuera de un discurso afirmativo y descartando una idea firme y unívoca de “lo que es real”, o de “lo que es verdad”. Lo que afirma con ello Egoyan es una forma de representar la ausencia, y lo que niega sistemáticamente es todo intento, por parte de las estructuras de poder, con la función de gestionar la vida y la muerte de sus ciudadanos, de hacer creer, mediante un analfabetismo del lenguaje visual, que la imagen mantiene con la realidad una relación natural. Para Egoyan es claro que toda imagen es artificial y construida y que, del mismo modo que la imagen puede aliarse con el “poder de imaginar” para ampliar el ámbito de lo posible, de lo visible y de lo decible, también puede ser construida según otros imperativos, conducida por otras causas y razones que no siempre son inocentes. Justo lo contrario de lo que ocurre en el llamado Modo de Representación Institucional, que estaría del lado de una metafísica de la presencia. En el cine de Egoyan las imágenes pierden su función de signo icónico: pues no representan nada y se convierten en lo que llama Barthes un significante sin significado, una presencia de la ausencia.

En Egoyan el conflicto esencial dominante en todos sus filmes es: ¿cómo es posible —y no qué es— el cine? Que a su vez pregunta a otro nivel: ¿cómo es posible que la ausencia permanezca en la imagen? ¿La imagen puede ayudarnos a recordar? ¿Quién controla la imagen y decide las jerarquías, los genocidios invisibles mediados por ella? La ausencia y la falta de identidad son parte de los conflictos fundamentales de sus personajes. La búsqueda mediante la imagen, y la posibilidad de recordar algo que la presencia, el tiempo, el espacio, niega u oculta. En *Ararat* se habla de enfrentarse, de buscar a su fantasma. El fantasma es lo ausente que marca la presencia, de modo que otro imperativo —el poético— se impone frente a la mirada cosificadora. En palabras de Antonin Artaud:

El cine llega precisamente en un momento de giro del pensamiento humano, en el momento preciso en que el lenguaje usado pierde su poder de símbolo, en el que el espíritu está cansado del juego de las representaciones.⁹

El cine en su forma contestataria ha de aspirar, como

6 J. AUMONT, *La imagen*, p. 15.

7 M. BLANCHOT, *El espacio literario*, trad. de V. Palant y J. Jinkis, Barcelona, Paidós, 1992, p. 26 y ss.

8 M. BLANCHOT, *El espacio literario*, p. 27.

9 A. ARTAUD, ‘Brujería y cine’, en *El cine*, trad. de A. Eceiza, Madrid, Alianza, 1982, p. 13. (Choix de textes extraits des tomes III (1964) et IV (1964) des *Oeuvres complètes* d’Antonin Artaud.)

la ficción, como el pensamiento, a dar imagen, palabra, voz, forma, a lo que no lo tiene. Todo ello forma parte de la absoluta filiación de este cine con la filosofía. El poder de imaginar es en este film la verdad. No importa a Egoyan de modo absoluto la verdad histórica, ni lo verosímil filmico. El gobierno turco y su historia niegan que existiese el genocidio, y el cine clásico norteamericano, pese a su verosimilitud, no muestra la realidad social, política, ni económica de sus gentes, sino que controlan mediante diferentes mecanismos la imagen que aquí se asimila a lo real, como sabemos, de forma engañosa.

Burch habla del sueño frankensteniano para referirse a esa aspiración que desde finales del s. XIX reflejan los inicios del cine y que acompaña el deseo de la ideología burguesa de la recreación de lo real mediante la construcción de una ilusión perfecta del mundo perceptual.¹⁰

A esta recreación de la vida y *el triunfo simbólico sobre la muerte* es a lo que Burch llama *el sueño frankensteiniano del siglo XIX* que estará en la base del MRI.¹¹

Christian Metz, uno de los pioneros de la semiología en el cine, habló por su parte de lo “verosímil cinematográfico”. Para Metz lo verosímil en el cine es considerado uno de los elementos fundamentales del realismo narrativo, donde “el decir decide lo dicho y las censuras que mediatizan la creación”.¹² Lo verosímil cinematográfico quedará definido como lo “decible cinematográfico”:

Así, detrás de la censura institucional de los films, a su alrededor, a su lado— por debajo, sin embargo, superándola—, la censura basada en lo verosímil hace las funciones de segunda barrera, de filtro invisible, pero eficaz, de forma más general que las censuras que declaran su verdadero nombre.¹³

La forma lógica de los filmes de Egoyan sería la propia de una lógica de la ausencia. La estructura diegética de sus filmes sólo cobra forma en el enigma, la fuga, la desaparición o el sin salida. Egoyan nos insta a modificar no sólo el enfoque de esa mirada de la que venimos hablando, sino a ser coherentes con ella en esa ilusión que se llama experiencia y que cada vez se parece más a una supervivencia forzada, sobre la que hay que testificar. Los personajes del realizador canadiense son un híbrido entre la heroicidad del superviviente y el terrorismo teórico y práctico del que pretende vivir fuera de la ley, para no ser cómplice de estos genocidios silenciosos.

BIBLIOGRAFÍA

- C. PEÑA-ARDID, *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*, Cátedra, Madrid, 1992.
- E. LÉVINAS, *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*, trad. de D. Guillot, Sígueme, Salamanca, 1997.
- , *De la existencia al existente*, trad. de P. Peñalver, Arena Libros, Madrid, 2000.
- , *Ética e infinito*, trad. de Jesús M. Ayuso, Visor, Madrid, 1991.
- G. DELEUZE, *Diferencia y repetición*, trad. de A. Cardín, Júcar, Madrid, 1968.
- J. L. SÁNCHEZ NORIEGA, *Historia del cine*, Alianza, Madrid, 2002.
- J. TALENS, *El ojo tachado*, Cátedra, Madrid, 1986.
- M. BLANCHOT, *Los intelectuales en cuestión*, trad. de M. Arranz, Tecnos, Madrid, 2001.
- N. BURCH, *El tragaluz infinito*, trad. de F. Llinas, Cátedra, Madrid, 1987.
- , *Praxis del cine*, trad. de R. Font, Fundamentos, Madrid, 2004.
- P. HANDKE, *Fantasías de la repetición*, trad. de E. Benjau e Y. García, Prames, Zaragoza, 2000.
- W. BENJAMIN, *Discursos interrumpidos I*, trad. de J. Aguirre, Taurus, Madrid, 1990.
- Y. LUTMAN, *Estética y semiótica del cine*, trad. de J. Fernández Sánchez, Gustavo Gili, Barcelona, 1979.

10 A. ARTAUD, 'Brujería y cine', p. 21.

11 A. ARTAUD, 'Brujería y cine', p. 29.

12 C. METZ, 'El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de lo verosímil?', en G. DELLA VOLPE, *Problemas del nuevo cine*, ed. de M. Pérez Estremera, Alianza, Madrid, 1971, p. 32.

13 C. METZ, 'El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de lo verosímil?', p. 49.

