

A propósito de The Pawnbroker. Trauma, Memoria y Empatía.

Zylberman, Lior.

Cita:

Zylberman, Lior (2013). *A propósito de The Pawnbroker. Trauma, Memoria y Empatía. VII Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-076/340>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/esgz/ega>

Instituto de Investigaciones Gino Germani
VII Jornadas de Jóvenes Investigadores
6, 7 y 8 de noviembre de 2013

Lior Zylberman

Centro de Estudios sobre Genocidio, UNTREF/CONICET

liorzylberman@gmail.com

Eje 13. Genocidio. Memoria. Derechos Humanos.

A propósito de *The Pawnbroker*. Trauma, memoria, y empatía.

Introducción

Desde las últimas décadas la noción de trauma ha emergido como concepto clave para los análisis sociales y artísticos, tal es así que dentro de los estudios culturales se habla ya de “cultura del trauma” (Kaplan, 2005). Los diversos *giros* producidos en numerosas disciplinas han propuesto cruces teóricos posibilitando y enriqueciendo un nuevo panorama analítico. Como contrapartida, algunas posturas han llevado hacia los extremos algunas figuras o cruces quedándose como figuras retóricas antes que herramientas que permitan estudiar los problemas en forma profunda. Cuando en la década de 1990 la teoría literaria se apropió de dicha noción, de la mano de Cathy Caruth quien se apoyó en los trabajos de Bessel Van der Kolk, el trauma se expandirá hacia múltiples disciplinas y campos de estudio, redefiniendo, e incluso contradiciendo, lo señalado por algunos de los pioneros en este terreno.

La película *The Pawnbroker* (Sidney Lumet, 1964) fue analizada a la luz de las premisas de Caruth por Joshua Hirsch (2004) quién ha tomado algunas de sus posiciones para estudiar el cine postraumático –o el cine del Holocausto¹. En su análisis sobre el cine de este fenómeno histórico, Hirsch explora las particularidades que esta película haciendo un fuerte hincapié en el trauma, al cine como posibilitador de un *trauma vicario* (Hirsch, 2004: 13), y, por lo tanto, a la imagen como una forma de “contagio” del trauma². De este modo, *The Pawnbroker* permite trazar dos caminos interconectados entre sí. Por un lado, señalar algunas

¹ Es preciso señalar que muchos de los postulados de Caruth en torno al trauma sirvieron de sustento teórico para afirmar la imposibilidad de narrar o de representar el Holocausto. Su influencia ha sido tal, que sus ideas, acrecentadas durante la década de 1990, fueron utilizadas para redefinir la *uniqueness* del Holocausto.

² Hirsch recurre al PTSD (siglas en inglés para el Trastorno por estrés postraumático) para enfocar su estudio, argumentando que dicho síndrome no sólo se refiere a aquellos que vivencian los hechos sino también a los testigos. En sus escritos, también fundamenta su posición con las posiciones de Bessel van der Kolk y Onno van der Hart, investigadores que sirvieron de sustento a Caruth (1995, 1996). Por otro lado, sobre esta noción, véase la profunda crítica efectuada por Ruth Leys (2000). Otros que levantaron sus críticas a los escritos de Caruth y su uso del trauma fueron Wulf Kansteiner y Harald Weinböck (2008).

falencias teóricas en torno al uso metafórico de los recursos del cine para caracterizar al trauma; por el otro, proponer otro modo de abordaje del cine para estudiarlo.

Así, luego de presentar algunos lineamientos críticos, este trabajo se propone presentar una forma alternativa de pensar la relación entre imágenes y espectador, de la representación de los genocidio, a partir de la revisión de la noción de empatía.

The Pawnbroker de la novela al cine

Edward Lewis Wallant se prestaba a ser uno de los escritores más importantes de su generación cuando la muerte lo sorprendió en 1962. Con tan sólo 36 años edad, este escritor de origen judío sólo había alcanzado a publicar dos novelas en vida; otras dos serían publicadas póstumamente. Si su primera novela, *The Human Season*, le permitió acceder a una beca Guggenheim; su segunda, *The Pawnbroker*, le aseguró en 1961 una carrera de escritor debido al éxito de crítica y público que recogió. En esa novela, Wallant colocaba a un sobreviviente del Holocausto como empleado de una casa de empeños, relacionándose con la cotidianidad del barrio de Harlem en la Nueva York de la década del '60. De ser un profesor universitario en su Polonia natal, con una esposa e hijos, ahora atiende un lúgubre local, perteneciente a un proxeneta; su familia fue muerta en los campos nazis y sólo sobrevivió su hermana, con quien vive. A diferencia de ésta, que pudo rehacer su vida, casándose y teniendo hijos, Sol Nazerman ha quedado detenido en el tiempo. Con este personaje Wallant exploraba, por primera vez en la literatura norteamericana, los traumas de los sobrevivientes del Holocausto.

Wallant nos muestra un personaje solitario, malhumorado, antipático, odioso y lleno de prejuicios. Sin embargo, no está del todo solo; encuentra resguardo en Tessie, una sobreviviente como él, viuda y a cargo de su moribundo padre. Al recorrer las páginas de la novela podríamos decir, efectivamente, que Sol Nazerman es un personaje traumatado, y que con él Wallant se permite explorar los traumas de los sobrevivientes. Sin embargo, estimo que se puede ir más allá de afirmación y comprender el comportamiento de Sol a partir de Bruno Bettelheim (1981): como sugirió el psicólogo, el sentimiento que abrumba al sobreviviente es la culpa.

Una primera disidencia con Hirsch en el análisis de esta obra se da en la exploración que Wallant efectúa en este personaje –aspecto que también es explorado en la adaptación cinematográfica. A este sobreviviente no lo turba el hecho traumático sino la culpa que se deriva de éste. Él puede narrar e incluso representarse el pasado, tiene acceso a éste; sin embargo, a lo largo del relato lo abrumba la culpa: haber sobrevivido. ¿Por qué él y no su

esposa o hijos? Sol deambula, como un errante, en los días que transcurre la novela y película deseando morir. Así, desde la perspectiva del personaje podría afirmarse, tomando a Freud, que Sol Nazerman también es un melancólico. Concepto marginado en los análisis de Hirsch y en los de la propia Caruth, dicha noción se torna eficaz tanto para un posible análisis literario como cinematográfico: tanto la novela como la puesta en escena del film consisten en una “escritura de la melancolía”. Sol ha cesado de interesarse por el mundo, atiende mal a sus clientes, a su empleado, que le pregunta por el tatuaje en su brazo, y a la familia de su hermana; a Tessie no la ama sino que la *usa* sexualmente como también para que le cocine, tampoco desea relacionarse con Marilyn Birchfield una trabajadora social dispuesta a compartir su vida con el prestamista, no le molesta dar un monto menor de dinero a los desesperados clientes ni tampoco rebajarse ante el proxeneta dueño del local. Más que un ser humano, Sol parece un espectro, un alma en pena que no se anima a dar el último paso³: el suicidio.

Por otro lado, *The Pawnbroker* es una novela sobre la situación social en los Estados Unidos de aquel período: Wallant se sirve de este sobreviviente para meditar sobre las minorías de aquella época. Al calor de los movimientos civiles de la época, el autor toma un representante de una minoría para exhibir las continuidades y discontinuidades de las prácticas concentracionarias nazis. El campo de ayer, es hoy el ghetto negro, y quizá sea en la puesta de Sidney Lumet donde mejor se traduzca la visión del autor (Foto 01). Así, Sol Nazerman se desplaza de la casa de su hermana, el lugar donde vive, hacia aquel ghetto; allí convivirá con negros y latinos, los segregados del sistema.



Presente y flashback Foto 01

³ Freud también señaló que el melancólico nos muestra “todavía algo que falta en el duelo”: una extraordinaria rebaja en su sentimiento *yoico*, un enorme empobrecimiento del yo.

La novela (y la película) transcurre tanto en los días previos como en un nuevo aniversario del asesinato de la familia de Nazerman. Sol se encuentra expectante, sabe que se aproxima ese día y no hace otra cosa que esperar tal fecha; al mismo tiempo, y a medida que la fecha se aproxima, su melancolía se profundiza: esto se manifiesta, sobre todo, con el maltrato que profesa hacia todo aquel que lo rodea⁴. Los momentos que cree son de mayor calma resultan ser los peores: a la hora de dormir, el pasado lo invade. Sus sueños resultan ser pesadillas traumáticas, es así como el lector conoce el mundo interior de este personaje, lo que calla, lo que reprime. Si bien, como luego se verá, las pesadillas emergen como *flashbacks*, lejos están de ser imágenes incoherentes sino todo lo contrario. En la novela, los sueños de Sol se encuentran ordenados; es decir, nos brinda un relato coherente del pasado. Y no de cualquier pasado, sino de los momentos de felicidad pasada y cómo ésta se va truncando hasta llegar al asesinato de sus seres queridos. En esta tensión entre el mundo interior y exterior del personaje, el lector puede comprender e, incluso, empatizar con el personaje.

Paralelamente suceden dos hechos significativos más. Por un lado, Jesús, el empleado latino de Sol, cansado de que su jefe no le dé una relevancia y mayores responsabilidades, trama con un grupo de maleantes negros un robo a la tienda. Por otro lado, el padre de Tessie finalmente muere. El final se desencadena a partir de un equívoco, cuando los ladrones amenazan a Sol, apuntándole con un arma, Jesús intercede recordando que habían acordado que no iban a disparar; así, el latino recibe un disparo y muere en la calle, a la entrada de la casa de empeños. Jesús fallece en los brazos de Sol, y éste queda devastado. Resulta sumamente sugerente el final de la novela. Ante el cuerpo de Jesús, en las últimas líneas de la novela Wallant escribió:

“Rest in peace, Ortiz, Mendel, Rubin, Ruth, Naomi, David... rest in peace,” He said, still crying a little, but mostly for himself. He took a great breath of air, which seemed to fill parts of his lungs unused for a long time. And he took the pain of it, if not happily, like a martyr, at least willingly, like an heir. Then he began walking to the subway to take a long, long underground journey to Tessie’s house, to help her mourn. (Wallant, 1989: 279).

Con la muerte de Jesús Ortiz, Sol extiende su oración fúnebre a todos sus seres queridos; al ir a ayudar a Tessie con el suyo, Sol puede comenzar su duelo. En cierto sentido,

⁴ Aquí podría pensarse cómo se vincula la continuidad de la “activación” del trauma en el presente. En *The Pawnbroker* es el propio Nazerman el que crea las condiciones para que sus sensaciones se vuelvan traumáticas.

podía afirmarse que la novela posee un final positivo; parecería que Sol se siente en condiciones de efectuar el trabajo de elaboración.

La adaptación cinematográfica, realizada por Morton S. Fine y David Friedkin, posee por lo menos tres modificaciones sustanciales. La primera es el cambio de nacionalidad del personaje principal; en la película, Sol Nazerman es alemán y no polaco. Si bien resulta un dato no menor, me interesa detenerme en las otras dos. La segunda diferencia se asienta en la recuperación de los recuerdos, o mejor dicho cómo Sol se relaciona con el pasado: si en la novela era por medio de los sueños, que bien se podría afirmar que su trauma se manifiesta en el contenido de sus sueños, como pesadillas repetitivas; en la película esto sucede despierto, actuando casi por asociación: cuando Sol percibe una forma, un movimiento, similar al pasado su recuerdo emerge como una *flashfulb memory*⁵. Mientras el relato avanza, los recuerdos, asemejando a alucinaciones, dejan de ser *flashes* para ser escenas o secuencias en *flashbacks*; esta variación es una de las que da el sustento a Hirsch para pensar un cine postraumático. La tercera diferencia se encuentra en el final: si en la novela éste se presenta con cierta positividad, en la película el cierre es negativo. Jesús es baleado y muere en los brazos de Sol; mientras que en la novela emite un intento de plegaria de duelo, en la película Sol brinda un grito silencioso, por sus gestos sabemos que grita, que llora, que se desahoga, pero no emite sonido (Foto 02). Luego, como un muerto-vivo, se levanta y vaga atónitamente por la ciudad (Foto 03): en el film, Sol reactualiza su trauma, vuelve a enfrentarse con la muerte, le vuelven a quitar a un ser querido; aquí Nazerman no tiene salida, el pasado se repite, no puede, en síntesis, elaborar el trauma.

Dominick LaCapra (2005) ha establecido tres tipos de textos para enfrentarse ante el trauma: aquellos que niegan el trauma, aquellos que lo repiten y aquellos que intentan elaborarlo. En ese sentido, podría decirse que la novela puede ser pensada, a partir de su final, como un texto que intenta la elaboración; en cambio, la adaptación cinematográfica modifica su tipología volviéndolo un texto que tenderá a la repetición.

⁵ Para este tipo de memoria véase Brown y Kulik (1982). Para una crítica a este tipo de memoria véase Neisser (1982).



El grito silencioso (Foto 02)



Muerto Jesús, Sol se aparta de su local (Foto 03)

The Pawnbroker como película surgió del productor independiente Ely Landau; luego de diversos fracasos, directores que rechazaron el proyecto y cambios de locaciones para su filmación, pudo contar con la dirección de Sidney Lumet y con Rod Steiger en el papel de Sol Nazerman. Asimismo, tuvo al afamado Boris Kaufman como director de fotografía⁶ y a Ralph Rosenblum como editor. La música de la película quedó a cargo del jazzista Quincy Jones. Filmada durante 1963, la película enfrentó problemas de censura para alcanzar su estreno: era una de las primeras películas “serias” que mostraba desnudos femeninos en plena vigencia del código de producción⁷. Finalmente, se estrenó en 1964 con críticas favorables y buena repercusión por parte del público. En dicho año, alcanzó nominaciones y premiaciones en festivales varios.

Se afirma que esta película fue la primera en presentar a un sobreviviente del Holocausto como protagonista de la película. Si bien esto es cierto, debe recordarse que el cine estadounidense no era ajeno a esta temática. Durante el período nazi se produjeron un número importante de films retratando, en numerosas oportunidades como propaganda, a diferentes personajes nazis o situaciones de persecución a diversas minorías, entre ellas a judíos. La problemática del sobreviviente ya había sido planteada en *The Search* (Fred Zinnemann, 1948), donde un soldado americano debe ayudar a un niño sobreviviente a encontrar a su madre; y en 1959 George Stevens dirigió la versión del diario de Ana Frank. A su vez, en 1961 se estrenó *Judgment at Nuremberg* de Stanley Kramer, película que si bien no era fiel a los juicios originales, colocaba al testigo y al sobreviviente en un lugar particular. No es casual, entonces, la emergencia de la película de Kramer o, años después, la de Lumet:

⁶ Boris Kaufman era hermano de Dziga Vertov, pionero del cine soviético y la técnica del montaje. Antes de emigrar a Estados Unidos, durante la Segunda Guerra Mundial, trabajó en Europa con directores vanguardistas como Jean Vigo y Dimitri Kirsanoff, entre otros.

⁷ Conocido como “Código Hays”.

ambas fueron hechas luego del juicio a Eichmann, hecho que modificó en forma radical no sólo la relación y conocimiento sobre el tema sino el lugar del testigo y del sobreviviente⁸. Por otro lado, al otro lado del océano, Andrzej Munk realizaba *Pasazerka* cuando murió en un accidente en 1961. Estrenada en 1963 a partir del material filmado, esta película presentaba el encuentro entre una mujer sobreviviente y una oficial de las SS, a partir del empleo de flashbacks. La pionera del *cinema verité*, *Chronique d'un été* (Jean Rouch y Edgar Morin, 1961), también daba espacio a pensar los efectos del Holocausto en Francia. Por otro lado, tampoco debe pasar por alto *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959) película numerosas veces mencionada como prototipo del cine postraumático tanto por Hirsch como por Caruth.

El modelo de trauma empleado en dichos estudios proviene de la psicología y del psicoanálisis; los escritos de Freud sobre dicha noción son los que marcan el camino⁹. En relación con el Holocausto y sobre *su* cine, se ha vuelto un lugar común analizar el lugar del testigo con el concepto de trauma trasladado desde la psiquiatría y la medicina hacia los discursos sobre la memoria, la historia y las representaciones sociales. Para Hirsch, la aplicación de la teoría del trauma hacia el análisis cultural puede ofrecer un método para “tratar de reducir las diferencias entre un abordaje histórico y uno cultural y textual, entre un enfoque sobre el pasado representado por un texto histórico y un enfoque sobre el trabajo del texto en la significación en el presente” (Hirsch, 2004: 9). Si bien sugiere que los estudios posestructuralistas tienden a universalizar el trauma como inherente en la historia, el lenguaje y en la experiencia misma, usando así la palabra traumático para sumar énfasis a una representación potencialmente desagradable, para sus análisis toma el PTSD como teoría a seguir. Si bien el concepto de trauma es necesario, no resulta suficiente para explicar la crisis de representación traída por el Holocausto. Al tomar numerosos autores al Holocausto como una ruptura en la experiencia occidental, trasladan dicha visión al cine; de este modo, éste ya no podría dar cuenta de dichos traumas en sus formas realistas sino necesitando emplear otro tipo de cine. Así, si el trauma resulta una disrupción violenta que afecta la integridad del cuerpo, una disrupción similar debería promover ese nuevo cine.

En ese sentido, Hirsch introduce dos ideas a su análisis, el “cine como vicario del trauma” y el “cine postraumático”. La noción de “cine como vicario del trauma” la sustenta en que los criterios de diagnóstico del PTSD sugieren que los testigos, y no sólo aquellos que experimentan el trauma, también pueden “enfermar”. Lisa MacCann y Laurie Anne Pearlman

⁸ Al respecto, véase Wieviorka (2006).

⁹ Ruth Leys (2000) ha expuesto los recortes que Caruth ha hecho a los textos de Freud, haciéndole “decir”, en muchas oportunidades, lo que la autora quisiera que Freud dijera.

(1990) afirman haber encontrado casos de “contagio”: al estar en forma prolongada ante los traumas de los pacientes, algunos terapeutas se han “contagiado” el trauma sufriendo el PTSD¹⁰.

La perspectiva de trauma adoptada por Hirsch (2004: 15) reconoce que la mente entra en shock, tornándose incapaz de trasladar las impresiones del evento en una representación mental coherente; así, la impresión quedaría en la mente, intacta y sin posibilidad de ser asimilada. Si bien reconoce que no hay una ninguna imagen traumática, las de atrocidades pueden ser “potencialmente traumáticas”; es decir, como si llevaran el trauma en su interior. Desde este enfoque, el trauma se ha vuelto una estética, parecería ser que el realismo no puede dar cuenta de la crisis que el trauma trae y de allí se deriva la crisis de representación; en ese sentido, sólo el cine modernista puede volverse postraumático. Algunas de las características de esta estética cinematográfica radicarían en presentar relatos no cronológicos, con cronologías quebradas, el tiempo se experimentaría fragmentado y descontrolado, como una “memoria postraumática” en términos de Hirsch. En la estética realista, ésta convierte la ausencia en una visible presencia, pero el Holocausto, justamente, es caracterizado por ser ausencia. Como muchos han sugerido, en la estética realista, el testigo no se reconoce, ya que coloca al espectador como un falso testigo “que puede entrar y salir de la posición de testigo a su antojo sin tener que experimentar los consecuencias existenciales” (Hirsch, 2004: 21), en pocas palabras, el Holocausto se vuelve espectáculo. La memoria postraumática, con su cine modernista, plantea un desfasaje con el tiempo, la vuelve demasiado remota y, a la vez, demasiado inmediata. La memoria postraumática se presenta como “una especie de fallo de la memoria”, y es el cine modernista el que podría invocar un consciencia histórica postraumática. Para Hirsch, una película como *The Pawnbroker* se adecua a este tipo de cine ya que el uso del flashback postraumático ingresaría dentro de esa lógica.

El flashback y el trauma

A lo largo de *The Pawnbroker* se suceden una serie de flashbacks, primero como rápidos cortes, casi imperceptibles pero susceptibles de ser vistos y llamar la atención del espectador: el pasado entra en pantalla literalmente como un flash. Casi por asociación, cuando Sol percibe una forma o situación similar al pasado, su mente emite como un flash ese recuerdo. En la película, el recurso es empleado para darnos a entender el estado actual de la

¹⁰ Al respecto véase también la crítica de Leys, quien fundamenta su posición en base a la poca evidencia empírica y a la falta de contextualización e historización de cada caso y terapeuta.

mente de Sol, ya que a pesar de estar con otros personajes, sólo es él quien posee esos flashes. El relato, entonces, se encuentra focalizado en Sol. Luego, a medida que desarrolla el film, el recurso se “normaliza”, comprendemos el código que propone la película, y, de hecho, el flashback deja de aparecer como un “asalto”, sino que se vuelven verdaderas secuencias: el relato interrumpe su flujo presente para narrarnos un hecho pasado de la historia.

El cine, tanto como tecnología y como lenguaje, ha influenciado notablemente las investigaciones en torno a la memoria como también a las de la mente. Usualmente se recurre a comparaciones metafóricas para explicar problemas o bien trasladando nociones de uno hacia otro¹¹: el flashback, como luego se verá, es uno de ellos. Por otro lado, resulta sugerente tener presente que las primeras vanguardias cinematográficas surgieron a la luz de la Primera Guerra Mundial. Podría decirse que el surrealismo, el dadaísmo, el expresionismo, e incluso el naturalismo francés, nacen de los horrores de dicha contienda. Nacen, si se quiere, a luz del trauma. En aquella época, mientras que la filosofía y el psicoanálisis pensaban teorías de la conciencia, en el cine se desarrollaban interrogaciones similares; diversos realizadores experimentaron con las formas, posibilidades y limitaciones de este joven arte intentando hallar un lenguaje propio y, a la vez, semejante al modo de funcionamiento de la conciencia. Memoria, trauma, deseo y temor fueron puestos en pantalla de la mano de Germaine Dulac, Jean Epstein, y Dimitri Kirsanoff, por sólo mencionar algunos. El horror estaba allí, y Abel Gance lo presagió en sus dos versiones de *J'accuse!* (1919 y 1938), donde los muertos se levantaban para impedir una nueva guerra; este mismo director experimentó profundamente con los flashbacks, adelantándose a los usos que luego se harían, con *La roue* (1923). Incluso, y luego de la segunda postguerra, emergieron numerosos grupos de vanguardia que tuvieron su repercusión en el cine, cabe citar como ejemplo el letrismo, liderado por Isidore Isou y su film *Traité de Bave et d'Éternité* (1951). Cuando Alain Resnais estrenaba *Hiroshima mon amour* no sólo ya era un director con una incipiente carrera, sino que se encontraba embebido de estos movimientos. En la segunda posguerra el cine ya contaba con los recursos para dar cuenta sobre el trauma porque ya se había enfrentado, previamente, a él. Con todo, una objeción más puede hacerse a la relación entre trauma y cine modernista. Este cine ha demostrado poder dar cuenta de los estados mentales actuando en forma metafórica creando así un “efecto trauma”. Pero ¿puede este cine dar cuenta este tipo de cine de un entramado social más amplio? ¿Puede plantear este cine las consecuencias sociales de los genocidios o sólo mantenerse en el plano individual? En su estudio sobre el cine sobre el Holocausto,

¹¹ Aleida Assmann (2011) y Steven Rose (1992) han trabajado algunas de estas comparaciones bajo la idea de “metáforas de la memoria”.

Lawrence Baron (2005) plantea una sugerente relación para pensar la transmisión sustentada en la relación entre cine, Holocausto, y las generaciones nacidas a posteriori. Mientras que Hirsch toma películas de cine-ensayo o cine-arte, Baron se concentra en películas masivas: “¿puede el trauma servir como base estética para un medio masivo?”, se pregunta Baron (2005: 5). La generación “no testigo” (*nonwitnesses*) ha aprendido sobre el Holocausto a través del arte, de ficciones narrativas, de libros de historia, del cine: es decir de representaciones. La afirmación de imposibilidad de representación tiene su base en la unicidad con la que se piensa el Holocausto, pero también en pensar que sólo una representación más cercana al trauma podrá ser más verídica. Es allí donde emerge la discusión por comprender al cine, y la imagen, como “trauma vicario”.

Quizá una de las faltas más graves en la presunción de la imagen y el cine como vicarios del trauma reside en su descontextualización. Así, los estudios sobre el trauma estudian a las imágenes como objetos “puros”, la imagen en sí, dejando de lado sus contextos y posibilidades de producción como también de recepción. En los análisis que focalizan en el trauma no se consideran, por citar un ejemplo, las propuestas trazadas por E.H Gombrich (2010) en torno a las tres variables para el estudio de la imagen: el código, el texto y contexto¹². Con este pensador, podemos afirmar que los estudios sobre el trauma analizan a las imágenes como texto pero desplazan su contexto. De este modo, las imágenes no sólo quedan aisladas sino que también las apartan, siguiendo a también a Gombrich, de los “aportes del espectador”. Si puede alcanzar a traumatizar al espectador no se debe, exclusivamente, a que ésta posea el trauma en su interior sino en el propio contexto de visualización y en el saber lateral del espectador. Éste no va al encuentro de las imágenes como una tabla rasa sino con experiencia, memoria e imaginación.

Otra de las fundamentaciones citadas tanto por Hirsch se encuentra en *Sobre la fotografía* de Susan Sontag. En él, la escritora da cuenta cómo la afectaron las fotografías de la liberación de los campos de concentración cuando tenía 12 años de edad. Hay dos cuestiones a tener en cuenta en sus dichos, por un lado que la Sontag que da cuenta de la afección es la mujer de 1977 y no la adolescente de 1945, es decir las imágenes han sido pensadas nuevamente en un contexto diferente; por otro, ella misma, luego, se pregunta por el efecto de convivir con imágenes de sufrimiento afirmando que no necesariamente fortifican la conciencia ni la capacidad de compasión; a veces, el espectador tan “sólo hace una contribución benéfica a ciertos organismos como Unicef” (Berger, 1998: 58). En ocasiones,

¹² Otro trabajo sugerente respecto al contexto como determinante del sentido en la fotografía es el de John A. Walker (1997).

necesitamos que las imágenes nos conmuevan para incentivar nuestra participación, nuestra “activación”, es por eso que el contexto de visualización de las imágenes se vuelve superlativo.

Respecto al contexto de producción de *The Pawnbroker*, resulta incitante encontrar disparidades entre los dichos del montajista y el propio director. Ralph Rosenblum (Rosenblum y Karen, 1980: 139-166) estimó que la película sería un homenaje a las víctimas de los campos de concentración, necesitando así un recurso que pudiera hacer identificar al público con uno personaje antiheroico y antipático. Para 1962 la gente no quería saber nada con las atrocidades de la guerra y por lo tanto temían que el flashback tradicional no tuviera el impacto suficiente. Dos serán, según Rosenblum, las fuentes de inspiración para la película, la mencionada *Hiroshima mon amour* y *À bout de soufflé* (1960) de Jean-Luc Godard; con la técnica importada de Europa, “el público pudo ponerse en los zapatos de Sol”. La edición de la película resultó ser una experimentación constante, creando, en términos de Rosenblum, una “nueva manera de representar la memoria”, esta técnica podría dar lugar a la representación de los viajes de la memoria, su inconsciente y sus asociaciones involuntarias. En sus dichos, el montajista expone novedad y “tradición”. Novedad, en el sentido de afirmar que el montaje de la película estaba creando algo novedoso (relegando las películas ya mencionadas). La tradición, la manifiesta al situar a *The Pawnbroker* en línea con las francesas; es decir, escudándose en las europeas, la película se asemejaba más al cine-arte de ese continente que a la tradición norteamericana (desconociendo, incluso, el cine experimental norteamericano realizado desde la década de 1920).

Resulta sugerente, por otro lado, confrontar los dichos del editor con los de Sidney Lumet, director del film. En un escrito de 1964 (Rapf, 2006: 12-16), escribía que estaba contento con “quebrar la idea convencional de héroe”, al presentar una película donde “no hay sentimentalismo sobre los judíos o los negros”: los negros (*Negroes*) son presentados como proxenetas y prostitutas. No resulta un camino fácil para el espectador, Sol, como héroe, no tiene nada para redimirlo; incluso el final no brinda la catarsis convencional. La premisa de la película era saber que el pasado de Sol no ha pasado sino que se encuentra presente. “Sabiedo como mi propia memoria funciona”, escribió Lumet, se introdujeron los cortes necesarios. Así, los flashbacks pasan de ser cortes de un cuadro, dos cuadros, tres cuadros, hasta convertirse en secuencias. En palabras de Lumet, la inspiración para este tipo de montaje no vino de afuera sino del propio trabajo previo¹³. Este director se había iniciado en

¹³ Los cortes rápidos que caracterizan a esta película, también se pueden encontrar en *Fail Safe* (1964) película que Lumet rodó antes de *The Pawnbroker* y que contó también con Rosenblum como editor.

la televisión y la “demente técnica” de corte en la televisión se encontraba con suma ventaja respecto al cine. A Lumet le resultaba “divertido” las comparaciones de esta película con, por ejemplo, *L'année dernière à Marienbad* (1961), siguiente película de Resnais; al director, ese tipo de influencias le parecía un “disparate” (*nonsense*). Es en la televisión, donde “hacíamos cortes tan rápidos como los dedos nos lo permitían”, y en John Ford donde esta película tuvo su inspiración: “Hay una sola premisa, casi todo de lo que hemos hecho puede encontrarse en un film de John Ford”.

Más allá de dilucidar cuál es la anécdota más acertada, lo cierto es que la relación entre cine y memoria no surgió en este debate. En uno de los primeros tratados teóricos sobre el cine, el de Hugo Münsterberg editado en 1916, ya se encuentra una importante comparación entre la memoria y el cine. En él, el autor acentúa la necesidad de la memoria del espectador para continuar el flujo del film, y, por el otro lado, a través del empleo de lo que hoy denominamos flashback¹⁴. Lo sugerente de esta técnica, ya conocida ampliamente en ese momento, es que esa vuelta retrospectiva no sería un corte que permitiría adentrarnos al pasado del relato “tal cual”: “el cine puede usar el flashback en función de la memoria sino que puede cortar las escenas en función de la sugestión” (Münsterberg, 2005: 85). El relato en flashback es, finalmente, una representación y manipulación al servicio de las necesidades dramáticas¹⁵.

Revisando el flashback

He señalado las características y uso del flashback en *The Pawnbroker*. Sin embargo, si queremos comprender su uso metafórico para el análisis del trauma debemos comprender qué se entiende por flashback dentro del lenguaje cinematográfico para luego ver la trasposición hecha hacia la psicología y los estudios literarios.

Se estima que uno de los primeros usos del flashback se encuentra en 1901 con el corto *Histoire d'un crime* de Ferdinand Zecca, en él un condenado a muerte rememora en sus últimos momentos el crimen por el que se lo condenó. Lógicamente que este uso narrativo no fue un invento propio del cine, la literatura ya lo conocía desde hacía siglos; sin embargo, debido al carácter indicial de la imagen cinematográfica, el nuevo invento llevó al flashback hacia un nuevo nivel.

¹⁴ En la versión original Münsterberg se refiere al *cut-back*.

¹⁵ Quizá haya sido Alfred Hitchcock quien mejor lo comprendió con *Stage Fright* (1950); este film nos presenta un largo flashback, casi todo el metraje se sirve de él, para saber al final que el personaje que nos narra lo que vimos nos mintió todo el tiempo: eso que vimos como flashback jamás ocurrió.

La estructura narrativa del cine descansa en una experiencia del fenómeno temporal: la imagen siempre reproduce (y re-presenta) en tiempo presente, en un aquí y ahora. Eso no quita que no pueda reproducir vivencias del pasado o anticipar vivencias futuras: el cine puede presentar anacronías, siendo el flashback y el flashforward las dos formas estructurales posibles. El flashback, que desde la teoría narrativa se lo denomina analepsis, consiste en “la asignación e injerencia espúrea de un tiempo de la historia narrativa en pasado, en contraste con dos presentes: el de la historia que se interrumpe y el del discurso de la imagen” (García Jiménez, 1993: 400). El flashback obliga a presentar en un presente, en un flujo constante del tiempo, dos instancias temporales. El resultado es, sin llegar a perder la vivencia del ahora de la historia, la *sensación* de volver a vivir momentos ya vividos: “la imagen/tiempo traiciona el curso de la historia (*story*) y de la Historia (*History*) representando al devenir como un flujo del presente hacia el pasado” (Ídem).

El flashback resulta un modo de exposición de la historia, como relato, en una estructura narrativa. Este recurso, a su vez, se desprende de las relaciones temporales que constituyen a dicha estructura. Al nivel de la historia, los hechos son concebidos como si ocurrieran en una secuencia cronológica estricta, en un orden simple y lineal. Al nivel del relato, en cambio, los hechos pueden ser presentados en un orden que se desvía de la pura cronología, siendo el flashback uno de sus recursos discursivos. De este modo, en la instancia del relato se traen hechos pasados a un ahora como si fueran presente, como si fueran tal cual, como si fueran en forma *literal*; así, como sugiere Seymour Chatman (1978), el flashback resulta ser una *instancia discursiva* antes que experiencial. Es importante recalcar que, en la instancia de flashback se despoja al espectador del ahora: mientras el discurso se retrotrae al pasado desconocemos, momentáneamente, lo que le sucede a los personajes en el presente. Los estudios narrativos volcados al cine han analizado en forma profusa los usos del flashback, señalando las diversas formas en que se han empleado para dar inicio o cierre al pasado o bien, como en películas como las ya mencionadas, para *emular* el funcionamiento de la mente ante los recuerdos.

La psicología ha tomado el término flashback para referirse a la memoria involuntaria recurrente, siendo éste una de las características del PTSD (Krystal, et al., 1995). El psiquiatra Fred Frankel señaló que el término flashback no apareció en la psicología ni psiquiatría sino hacia el final de la década de 1960 en referencia a experiencias con el LSD: cuando los efectos de la droga desaparecían, los consumidores reportaban volver a experimentar aspectos de sus alucinaciones. Luego de tratar a varios pacientes con estas características, Frankel notó que lo que relataban se aproximaban más a sueños que a memorias reales. Tiempo después, el

término fue aplicado a los recuerdos involuntarios de los veteranos de Vietnam: Frankel también instó a revisar esta aproximación, mostrándose escéptico sobre la veracidad de los flashback a menos que estuvieran corroborados con evidencia. Al tratar a un veterano reiterando un flashback en el que mató a un aldeano y que éste se volvía a levantar una y otra vez, sugirió que las memorias traumáticas de este tipo resultan ser la peor visión de un temor antes que una reproducción de algo que sucedió (Schacter, 1996: 207).

Si bien Freud consideró algunos de los elementos que caracterizaría a este tipo de memoria al hacer referencia a la neurosis traumática, Caruth se volverá hacia Bessel van der Kolk, especialista en PTSD, para fundamentar su posición. De este modo, sostiene que el trauma excluye toda posibilidad de representación ya que los mecanismos comunes de la conciencia y la memoria son temporalmente destruidos. En cambio, se produce un registro sin distorsiones, *literal* –término clave para ella–, disociado de cualquier proceso mental que no puede ser conocido ni representado sino que vuelve en forma de flashbacks, pesadillas traumáticas y otros fenómenos repetitivos (Caruth, 1995): en el análisis de *The Pawnbroker*, Hirsch se posiciona a partir de esta autora. Uno de los fundamentos que retoma Caruth de van der Kolk reside en la inscripción que haría la experiencia traumática; es decir, la experiencia se “grabaría” tal cual en el cerebro, en forma literal, quedando en él un registro “tal como fue”: el flashback sería así un modo de volver que el trauma poseería.

El uso que se le da a la noción de flashback resulta sugerente. Traspuesto del cine hacia las humanidades, estimo que presenta debilidades si se lo analiza en forma más profunda y comparativamente entre la experiencia cinematográfica y el mundo de la vida cotidiana. Ante todo sirve como metáfora, permitiendo rápidamente comprender qué significaría este tipo de memoria; sin embargo, como figura retórica, ¿nos puede decir algo más sobre la experiencia de una memoria de este tipo? Al mismo tiempo, el empleo de esta metáfora se contrapone a concepciones sobre la memoria más consensuada en el campo de la neurociencia e, incluso, por el propio Freud.

El uso de metáforas es recurrente para explicar complejos modelos de pensamientos; en dicho uso, suele emplearse la tecnología más elevada de la época para efectuar las comparaciones. Por lo tanto, podría pensarse que el uso del flashback surge de una retroalimentación del cine y de las ciencias en el transcurso de la década de 1960: mientras que el cine moderno, el cine de las nuevas olas y las nuevas vanguardias creyeron encontrar modos originales de dar cuenta del funcionamiento de la mente trayendo cronologías fragmentadas y “cines expandidos” (*2001: A Space Odyssey* de Stanley Kubrick estrenada en 1968), las ciencias también tuvieron el mismo objeto de estudio durante el mismo período.

Sin embargo, una estética no siempre pueda dar cuenta, a largo plazo, de las complejidades científicas.

El flashback, como lo hemos visto, es ante todo un modo de ordenar el discurso y, por lo tanto, se mantiene en la instancia discursiva. Mientras que los primeros flashbacks de *The Pawnbroker* pueden asemejarse al funcionamiento de este tipo de memoria, si nos movemos hacia uno de los más largos y más representativos emergen posibles fisuras a este empleo. Este flashback se inicia cuando a Sol se le ofrece la novia de Ortiz, esta prostituta comienza a desnudarse ante él e, inmediatamente, Sol se retrotrae al momento de la violación de su mujer en el campo. Al comienzo, los cortes temporales de esta secuencia son rápidos; luego, nos introduce directamente en el pasado. Con ello el espectador comprende el estado de ánimo de Sol. Sin embargo, mientras en la pantalla nos “remontamos” hacia el pasado, lo revivimos, hay un presente que continúa, que no ha sido “cortado”. ¿Qué sucede con Sol mientras vemos su pasado? Si el flashback, de varios minutos de duración, es una vista de su paisaje mental, ¿acaso Sol queda petrificado ante la mujer? ¿Se lo está narrando? Si se lo narra, ¿cómo se lo narra? Este cuestionamiento, que parecería ser simple, puede complejizarse aún más. Al pensar el retorno del trauma como un flashback, y al pensarlo incluso en los análisis sobre este tipo de películas, implícitamente se estaría pensando en una memoria representacional. Como instancia discursiva, el flashback nos trae el pasado *tal cual*, pero sólo en tanto puesta en escena, a causa de la indicialidad del cine. El flashback, entonces, repetiría, *replicaría*, el pasado histórico en el relato ya que, finalmente el flashback se subordina al orden de la historia como relato. Allí es donde la visión de van der Kolk y Caruth tendrían fuerza. Si el flashback resulta ser una narración, en esa dirección sería una forma de representar el trauma. Sin embargo, por su carácter figurativo, icónico si se quiere, y en tanto adopción de un efecto de realidad, lo traumático, emerge exactamente igual a la realidad.

Si, como sugiere Gerald Edelman (Edelman y Tononi, 2002), los recuerdos, incluso los traumáticos, se construyen en cada preciso instante, en los flashbacks de Sol el pasado se mantiene replicado: no habría diferencia entre el pasado “real” y el pasado “recordado” ya que lo recordado se coloca como representación exacta de ese pasado. Lo que el flashback parecería hacer es mostrarnos una memoria que “proyectaría” las imágenes que tiene archivadas en el cerebro. En ese sentido, gran cantidad de neurocientíficos afirman, a partir de una vasta evidencia, que la memoria no es representacional sino que se encuentra, en consonancia con la plasticidad del cerebro, plástica, en constante recategorización y contextualización (Edelman, 2004; Edelman y Tononi, 2002). En la misma sintonía, Arnold Modell ha intentado pensar el funcionamiento de la mente armonizando la teoría freudiana

con el trabajo del biólogo Gerald Edelman; así, establece que el trauma psicológico es el resultado de aquello que falla en recategorizarse o recontextualizarse en la memoria (Modell, 2003: 38)

Pensado el flashback como metáfora de la memoria, podríamos afirmar que con lo expuesto la misma se enmarca dentro de las metáforas *evocativas*; es decir, “un principio de una esfera es transferido a otra” (Rose, 1992: 72). Si al tener en cuenta los recaudos mencionados el flashback queda entonces como posibilidad metafórica de dar cuenta del trauma, ¿significa que éste queda imposibilitado de ser representado cinematográficamente? ¿acaso nos encontramos impedidos de sentir *junto a* Sol? ¿Es el camino de esta analogía y evocación del flashback cinematográfico y psicológico la única vía de acceder la mente de otro? En lo que resta, me dedicaré a pensar a la empatía como una forma alternativa para estudiar los interrogantes aquí planteados.

Sobre la empatía

The Pawnbroker es una película sobre el trauma, sobre el trauma de Sol Nazerman. Nos preguntamos ¿por qué nos afecta visualizar la película? No porque nos traumatice, no porque dejemos de ser nosotros para fundirnos en un otro, no porque nos identifiquemos; sino porque comprendemos a Sol, porque *empatizamos* con él.

El término empatía fue acuñado durante el siglo XIX, proveniente del término alemán *Einfühlung*. Fue introducido por el psicólogo alemán Theodor Lipps para describir la proyección del yo en un objeto de la percepción; para Lipps los objetos de la empatía eran las obras de arte. Sin embargo, ya Giambattista Vico había sugerido que podemos comprender el pasado porque la experiencia de otros se encuentra lo suficientemente entrelazada en la propia experiencia, pudiendo revivirla por medio de la imaginación. Desde David Hume y Adam Smith, pasando por el mencionado Lipps, Edmund Husserl y Edith Stein han pensado y caracterizado la empatía; el psicoanálisis también se hizo eco de la empatía a través de Sándor Ferenczi, y hoy en día la empatía se ha vuelto un tema central en las ciencias cognitivas y las neurociencias trayendo consigo numerosas definiciones y formas de abordar el tema. Con el descubrimiento de las neuronas espejo, el tema ha cobrado mayor ímpetu, algunos sugieren que la empatía es universal y “automática”, como una forma de contagio emocional, pensándola casi como un reflejo.

La empatía no es identificación, el yo no se pierde, ni se funde en el otro. La empatía es un concepto que permite mantener al yo comprendiendo al otro, no se trata de “ponerse en los zapatos del otro” sino comprenderlo. Por lo tanto, la empatía también se basa en la

imaginación. Creemos que si bien puede poseer un sustrato biológico¹⁶, también es cultural. Si la empatía fuera absolutamente natural, no podría haber, por caso, genocidios. ¿Cuál sería la postura del verdugo ante su víctima? La deshumanización, la negativización, de la víctima para que se habilite su exterminio, se efectúa, en parte, por el bloqueo de la empatía, es por eso que ella es también cultural. La empatía puede ser complementada con la tesis de reciprocidad de perspectivas pensada por Alfred Schutz (Schutz y Luckmann, 2003): no sería ser o sentir igual al otro sino presuponer al otro. De este modo, como ha sugerido Amy Coplan, la empatía puede propiciar una actitud ética (Coplan y Goldie, 2011).

En *The Pawnbroker* se conjugan tres elementos que posibilitan la empatía: la narración, el rostro, y la imaginación. Como afirma Fritz Breithaupt (2011), la narración ocupa un lugar fundamental en la vida humana, quien narrativiza recorta elementos del flujo de los acontecimientos, los enmarca, les otorga una perspectiva, plausibilidad y coherencia al relato, la narración transforma los hechos en acontecimientos: “el individuo narrativo no puede dejar de manipular lo que expone...este acceso hace de lo ocurrido una experiencia, un acontecimiento en la vida del individuo” (Breithaupt, 2011: 174). La narración no se remite exclusivamente a relatar sino a la forma de articular pensamientos; en ese sentido, construimos cadenas causales al observar al otro logrando provocar emociones profundas¹⁷. Para Breithaupt la empatía se haría posible cuando podemos narrativizar al otro, porque esa narración no sólo nos permitirá comprenderlo sino, incluso, predecir al otro.

Es por eso que la empatía se relaciona con la imaginación. Al observar al otro, puedo imaginar al otro, imaginar cómo puede pensar y sentir, empatizando, de ese modo, con él, comprendiendo y reconociendo al otro. A través de la imaginación podemos comprender los miedos y angustias de Sol en *The Pawnbroker*. Empatizar no significa que “sentamos tal cual”, que nos “coloquemos en sus zapatos”, la empatía no implica pérdida del yo y, por lo tanto, si no cumple una función vicaria, tampoco habría una empatía vicaria.

La forma en que está construida la película guarda un secreto: el trauma de Sol. Sólo nosotros, como espectadores, comprendemos sus sentimientos. Mientras que desde el inicio Nazerman se nos aparece como un personaje despreciable, a medida que avanza la película, y los flashback resultan más extensos, comenzamos a sentir por él: deja de ser para nosotros un personaje despreciable para que podamos sentir *junto* a él. Pero el cine aporta un elemento más para posibilitar la empatía: el primer plano. Muchos autores han teorizado en torno a ello,

¹⁶ Para una postura universal puramente biológica, a pesar de los intentos de llevar sus descubrimientos al ámbito de las ciencias sociales o la política, véase Iacoboni (2009).

¹⁷ Alfred Schutz teorizó esta cuestión en su desarrollo de una teoría de la comprensión intersubjetiva a partir del significado objetivo; es decir, cuando observamos al otro (Schutz, 1993).

y quizá siga siendo el trabajo pionero de Bela Balász el que nos permita comprender esta particularidad. El primer plano nos ha dado la posibilidad de ver el rostro de las cosas, no se ha limitado a mostrarnos objetos nuevos: nos revela, además, sus detalles (Balász, 1957: 44). Al reflexionar sobre el rostro en el cine, el húngaro reparó en las posibilidad de expresión del rostro, elemento emotivo que va más allá de la carne y el hueso: el primer plano del rostro permitiría así ver algo que se encuentra más allá del espacio y del tiempo; es decir, los sentimientos y los estados de ánimo (Ídem: 50); el cine, entonces, permite una aproximación al rostro¹⁸. Con Carl Plantinga, podemos decir que esta película crea “escenas de empatía” (*scenes of empathy*), esta construcción escénica vuelve a traer el lugar de la imaginación en nuestra vida cotidiana y en nuestras relaciones sociales. En el film, los flashback se irán concentrando cada vez más en los rostros, y la concentración prolongada en ellos no sólo permitirá la comunicación sino también generaría emociones empáticas entre las personas. Las expresiones faciales no sólo comunican emoción, si no que del mismo modo puede provocar, aclarar y fortalecer la respuesta afectiva. Tomemos por caso la escena en flashback en la cual Sol es obligado a ver la violación de su mujer, que se inicia cuando la prostituta le dice “mira” (*look*) (Foto 04).



Foto 04

En síntesis, el rostro no sólo es ámbito de comunicación sino también de emoción: observar el rostro del otro, de un altergo, puede ir más allá de la comunicación ya que puede provocar una respuesta emocional por parte del “visualizador”. En ese sentido, el rostro permite el fenómeno de “captura” (*catching*) de las emociones o estados afectivos del otro. Plantinga hace una distinción sugerente entre identificación y empatía, diferencia que ha

¹⁸ Existen numerosos trabajos en torno a la temática del rostro en el cine en particular y a la imagen en general que han tomado como sustento teórico la obra de Emanuel Lévinas o de Gilles Deleuze, al respecto véase el libro de Jacques Aumont (1998).

tenido un gran consenso entre los investigadores de la empatía. La primera suele ser la operación que se piensa que efectúa el espectador ante una película, cuando sigue las peripecias o los sufrimientos de algún personaje. Sin embargo, la identificación es engañosa porque implica “una pérdida del yo en el otro, en el que nuestra identidad como un individuo separado momentáneamente se pierde o se debilita en la medida en que nos identificamos con un personaje en la pantalla” (Plantinga, 1999: 244). Por eso este autor prefiere hablar de “compromiso” (*engagement*) antes que de identificación ya que éste permitiría la empatía y “ciertamente no implica fusión de mentes o identidades” (Ídem). La empatía nos permite repensar el lugar de la imaginación en nuestra relación con el otro; en ese sentido, gran parte de los estudiosos de la empatía afirman (Breithaupt, 2011; Coplan y Goldie, 2011; Modell, 2003) que la imaginación posee un rol de suma importancia en la comprensión empática del otro. Sin embargo, resulta sugerente que estos autores no hayan reparado en Lev Vygotsky. El psicólogo bielorruso sugirió cuatro formas básicas que permitirían anclar la relación entre imaginación, empatía, experiencia y conocimiento del otro.

La primera forma de relación entre imaginación y realidad se sustenta en que la primera siempre se *construye con “materiales” tomados del mundo real*, la imaginación nunca crea de la nada o sin fuentes de conocimiento distinta de la experiencia pasada¹⁹. A partir de las huellas, la imaginación puede crear nuevos grados de *combinación*, mezclando primeramente elementos reales, combinando después imágenes de fantasía (la sirena, los elfos, etc.) y así sucesivamente. La segunda forma resulta ser una combinación diferente. Ya no se da entre elementos de construcción imaginativa y la realidad, sino entre productos preparados de la imaginación y algunos fenómenos complejos de la realidad. Vygotsky (2009: 19) lo ejemplifica de este modo: “cuando yo, basándome en los estudios y relatos de los historiadores o de los viajeros, me imagino el cuadro de la gran Revolución Francesa o del Desierto del Sahara, en ambos casos el panorama es fruto de la función creadora de la imaginación”. Aquí, la imaginación no se limita a reproducir lo asimilado en pasadas experiencias, sino que partiendo de ellas, crea nuevas combinaciones. La tercera forma de vinculación entre la función imaginativa y la realidad es el *enlace emocional*. Esta forma influye de manera notoria en las posibles combinaciones entre realidad e imaginación ya que todo lo que nos provoca un efecto emocional coincidente tiende a unirse entre sí pese a que no se vea entre ellos semejanza alguna ni exterior ni interior: así, resulta una combinación de imágenes “basada en sentimientos comunes o en un mismo signo emocional aglutinante de

¹⁹ Vygotsky (2009: 16) señala que “sólo las ideas religiosas o mitológicas acerca de la naturaleza humana podrían implicar a los frutos de la imaginación un origen sobrenatural, distinto de la experiencia anterior”.

los elementos heterogéneos que se vinculan” (Vygotsky, 2009: 21). Las combinaciones se producen no porque hayan sido dadas juntas con anterioridad, ni porque percibamos entre ellas relaciones de semejanza, sino porque poseen un *tono afectivo común*. La cuarta y última forma de la imaginación se vincula con las anteriores pero a la vez difiere de ellas. Consiste en que la imaginación puede representar algo completamente nuevo, no existente en la experiencia ni semejante a ningún objeto real, pero que luego se conviertan en objeto y cobre realidad. Vygotsky ejemplifica esta forma a partir de cualquier aditamento técnico, cualquier máquina o instrumento. No es la *pura* imaginación, sino la imaginación creadora.

Con lo dicho, la empatía consiste en la capacidad o disposición para conocer, sentir y responder congruentemente a lo que otro está sintiendo. En este proceso intervine la imaginación, ya que no necesitamos imaginar *ser el* otro sino imaginar *al* otro. A partir de nuestro acervo de conocimiento podemos imaginar, por ejemplo, el orgullo o la tristeza del otro, e incluso narrativizar el trauma del otro, y responder así en forma solidaria hacia el alterego: el uso del flashback en *The Pawnbroker* es lo que nos permite imaginar a Sol. A partir de un uso metafórico del flashback, pero como herramienta para narrar el pasado de este personaje, la película nos muestra cómo el cine puede volverse como lugar por excelencia de la empatía. El flashback no nos expone el trauma tal cual es sino que nos permite sentir cómo invade, como traumatiza, el pasado a Sol. Lejos de contagiarnos su trauma, la película nos permite acercarnos a él, a comprenderlo. No sentimos *su* dolor pero por las combinaciones de la imaginación podemos sentir una aproximación a él. En ese sentido, y a riesgo de contradecirme, el final que propone la película resulta más sugerente que el de la novela. Sin “contagiarnos” el trauma, el grito silencioso de Sol implica también nuestro grito, por la vía de la construcción empática escuchamos ese grito, lo imaginamos, llegando a sentir todo lo que implica el dolor de Sol. El final abierto, negativo, que propone el film nos permite, entonces, un acercamiento ético hacia Sol. El cine se vuelve así una “prótesis cognitiva” tal como el telescopio o el microscopio (Smith, 2011). La confluencia de una representación indicial y una narración aumentan la empatía, reforzando la imaginación.

A modo de cierre

Este trabajo tuvo como fin revisar algunos de los usos del trauma para el análisis de las imágenes. Al esbozar una crítica a los estudios del trauma y la imagen, intenté demostrar una de las riquezas que pierden: al centrarse en la imagen como texto, pierde la fuerza que caracteriza a la imagen, la imagen como relación social.

Al ingresar el concepto de empatía se pudo alcanzar una aproximación del lugar de la imaginación en nuestra relación con el otro y con el pasado. Por otro lado, la empatía y la imaginación permitieron pensar una forma de estudiar la representación del trauma.

En torno a la empatía aún queda mucho por indagar; lo cierto es que como sugieren los investigadores del tema, resulta una noción abierta a la multidisciplinariedad. Abordando el estudio de la intersubjetividad se abre la posibilidad de comprender al otro, ya sea nuestro contemporáneo o nuestro predecesor. Este trabajo, entonces, intentó ser una primera aproximación, de carácter explorativa, para continuar pensando esta cuestión y, al mismo tiempo, cómo estas discusiones pueden insertarse en los debates sobre la representación de los genocidios.

Bibliografía

- Assmann, Aleida, (2011), *Cultural Memory and Western Civilization*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Aumont, Jacques, (1998), *El rostro en el cine*, Barcelona: Paidós.
- Balázs, Béla, (1957), *El film. Evolución y esencia de un nuevo arte*, Buenos Aires: Losange.
- Baron, Lawrence, (2005), *Projecting the Holocaust into the present. The changing focus of contemporary Holocaust cinema.*, Maryland: Rowman & Littlefield Publishers.
- Berger, John, (1998), *Mirar*, Buenos Aires: De la Flor.
- Bettelheim, Bruno, (1981), *Sobrevivir. El holocausto una generación después*, Barcelona: Crítica.
- Breithaupt, Fritz, (2011), *Culturas de la empatía*, Madrid: Katz.
- Brown, Roger, y Kulik, James, (1982), "Flashbulb Memories", en Ulric Neisser (Ed.), *Memory Observed*. San Francisco: W. H. Freeman and Company.
- Caruth, Cathy, (1995), *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Caruth, Cathy, (1996), *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Coplan, Amy, y Goldie, Peter, (2011), *Empathy. Philosophical and Psychological Perspectives*, New York: Oxford University Press.
- Chatman, Seymour, (1978), *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca: Cornell University Press.
- Edelman, Gerald, (2004), *Wider than the sky*, New Haven: Yale University Press.
- Edelman, Gerald, y Tononi, Giulio, (2002), *El universo de la conciencia. Cómo la materia se convierte en imaginación*, Barcelona: Crítica.
- Freud, Sigmund, (1979), "Más allá del principio de placer" en *Obras Completas Vol. XVIII*, Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, Sigmund, (1993), "Duelo y Melancolía" en *Obras Completas Vol. XIV*, Buenos Aires: Amorrortu.
- García Jiménez, Jesús, (1993), *Narrativa Audiovisual*, Madrid: Cátedra.
- Gombrich, E.H., (2010), "La imagen visual: su lugar en la comunicación", en Richard Woodfield (Ed.), *Gombrich esencial*. Londres: Phaidon.

- Hirsch, Joshua, (2004), *Afterimage: film, trauma, and the Holocaust*, Filadelfia: Temple University Press.
- Iacoboni, Marco, (2009), *Las neuronas espejo*, Buenos Aires: Katz.
- Kansteiner, Wulf, y Weilnböck, Harald, (2008), "Against the Concept of Cultural Trauma", en Astrid Erll & Ansgar Nünning (Eds.), *Cultural Memory Studies*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Kaplan, E. Ann, (2005), *Trauma Culture. The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*, New Jersey: Rutgers University Press.
- Krystal, John, Southwick, Steven, y Charney, Dennis, (1995), "Post Traumatic Stress Disorder: Psychobiological Mechanism of Traumatic Remembrance", en Daniel Schacter (Ed.), *Memory Distortion*. Cambridge: Harvard University Press.
- LaCapra, Dominick, (2005), *Escribir la historia, escribir el trauma*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Leys, Ruth, (2000), *Trauma: A Genealogy*, Chicago: University of Chicago Press.
- MacCann, Lisa, y Pearlman, Laurie Anne, (1990), *Psychological Trauma and the Adult Survivor: Theory, Therapy, and Transformation*: Taylor & Francis Group.
- Modell, Arnold, (2003), *Imagination and the meaningful brain*, Cambridge: Mit Press.
- Münsterberg, Hugo, (2005), *El cine. Un estudio psicológico*, Buenos Aires: Asociación Cultural Toscana de Buenos Aires.
- Neisser, Ulric, (1982), *Memory observed*, San Francisco: W.H. Freeman and Company.
- Plantinga, Carl, (1999), "The Scene of Empathy and the Human Face on Film", en Carl Plantinga & Greg Smith (Eds.), *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Rapf, Joanna E., (2006), *Sidney Lumet Interviews*, Jackson: University Press of Mississippi.
- Rose, Steven, (1992), *The Making of Memory*, New York: Anchor Books.
- Rosenblum, Ralph, y Karen, Robert, (1980), *When the Shooting Stops... the Cutting Begins*, New York: Penguin Books.
- Schacter, Daniel, (1996), *Searching for memory: the brain, the mind, and the past*, New York: Basic Books.
- Schutz, Alfred, (1993), *La construcción significativa del mundo social*, Barcelona: Paidós.
- Schutz, Alfred, y Luckmann, Thomas, (2003), *Las estructuras del mundo de la vida*, Buenos Aires: Amorrortu.
- Smith, Murray, (2011), "Empathy, Expansionism, and the Extended Mind", en Amy Coplan & Peter Goldie (Eds.), *Empathy. Philosophical and Psychological Perspectives*. New York: Oxford University Press.
- Walker, John, (1997), "Context as determinant of photographic meaning", en Jessica Evans (Ed.), *The Camerawork Essays: Context and Meaning in Photography*. London: Rivers Oram Press.
- Wallant, Edward Lewis, (1989), *The Pawnbroker*, New York: Harvest.
- Wieviorka, Annette, (2006), *The era of the witness*, Ithaca: Cornell University Press.