

ARARAT (ATOM EGOYAN, 2002): ESE «ALGO»... Y LA FORMA DE CONTARLO

José Cabeza San Deogracias

Universidad Rey Juan Carlos

El arte no reproduce lo visible, pero hace visible

Paul Klee

El 29 de octubre de 1914, la flota turca ataca puertos rusos en el Mar negro: Turquía se convierte en una ficha más en el tablero de juego de la I Guerra Mundial. En ese instante hay entre 1,3 y 2 millones de armenios dispersos en el territorio otomano que van a sufrir las consecuencias de todo momento de guerra en el que las reglas del juego político, y más aún del humano, se vuelven borrosas y, con frecuencia, inexistentes. Y sin reglas, sólo hay caos, una especie de agujero negro de la memoria y de la responsabilidad humana. El tiempo de guerra parece un tiempo perdido, que no cuenta, que nadie juzga, que, incluso, a veces nadie se atreve a recordar. Al finalizar 1915, sucedió algo en uno de esos instantes que parecen poco vigilados por la historia: más de dos terceras partes de los armenios que habitaban en las provincias que eran conocidas como la Armenia turca fueron asesinados o forzados a tomar el camino del exilio lejos de todo lo que tenían y de lo que consideraban su casa. Su destino era algún lugar fuera de Turquía, donde algunos decidieron que no pertenecían. Así, cerca de un millón de armenios¹ murieron

¹ «Las estimaciones que se aproximan al millón de muertos probablemente no yerran demasiado el tiro». Strachan, Hew, *La Primera Guerra Mundial*, Barcelona, Crítica, 2004, p. 116.

asesinados o perdieron la vida por el hambre o la insolación en el sur de los desiertos de Mesopotamia. Seguramente, sus vidas parecían entonces insignificantes, menores, inferiores. Según Albert Einstein, que sintió en su propia piel lo que significa ser una minoría y ser odiado por una característica inevitable —como en su caso era ser judío—, decía que «es un hecho comprobado que las minorías —sobre todo si sus individuos pueden distinguirse por sus rasgos físicos— son tratadas por la mayoría dentro de la cual viven como pertenecientes a una categoría humana inferior».²

Quizá, en el fondo, no haya otra forma de intentar explicar el genocidio armenio en 1915. En la película, el actor de origen turco que interpreta a *Jevdet Bay*, y que defiende la postura turca de que no existió tal genocidio, reconoce que hubo «algo» que queda cubierto por la excepcionalidad de la guerra. ¿Qué fue ese «algo»? Los turcos dicen que es «la gran mentira»³, los armenios, simplemente genocidio.

Según la versión turca, cuando Turquía se ve envuelta en la I.^a Guerra Mundial los armenios de la zona de la Anatolia Oriental colaboran con las autoridades rusas del Cáucaso y establecen una red clandestina a través de la cual se recluta en aquella zona soldados para el ejército ruso⁴: eran traidores. Sin embargo, las circunstancias históricas nos dan más datos. En 1915, Turquía lucha por una definición como Estado nacional, pétreo y sin fisuras, y ve en los armenios una gran dificultad: no se sienten turcos. La lealtad de los armenios al Imperio Otomano estaba, cuando menos, condicionada: si el Imperio Otomano fallaba al elegir el bando en la I.^a Guerra mundial y salía derrotado

² Einstein, Albert, *Mi visión del mundo*, Barcelona, Tusquets, 2004, p. 76.

³ *La verdad de la propaganda armenia contra Turquía*, s.l., s.n., 1980?, p. 15.

⁴ Price, Morgan Philips, *Historia de Turquía: del imperio a la República*, Barcelona, Surco, 1964, p. 98.

podría ser el momento de poner un nombre nuevo a un lugar que consideraban legítimamente suyo. Así, se crea el miedo —que los turcos manejan como certeza— de que se podían encontrar con un enemigo en la retaguardia, no uniformado y dispuesto a actuar en favor de los rusos si estos lo necesitaran: presumiblemente, había un ejército enemigo en territorio propio.⁵ El historiador armenio Pascual C. Ohanian reconoce como móviles que desencadenan el asesinato en masa de la población armenia el nacionalismo y la seguridad del Estado. Ahora bien —se pregunta— las dudas y recelos turcos, ¿legitiman el genocidio?:

«El nacionalismo turco, viendo que era imposible transformar a los armenios en turcos decidió aniquilar a los armenios; ¿es eso legítimo? ¿Es legítimo desterrarlos, usurpar su territorio nacional? ¿Es legítimo apoderarse de sus casas, escuelas, hospitales, iglesias, bibliotecas públicas, obras de arte en todas sus manifestaciones? ¿Puede el nacionalismo turco legitimar el robo de los dineros particulares, de los muebles, de las ropas, de las obras de arte, bibliotecas privadas, instrumentos musicales, alfombras, colgaduras, adornos, que ornaban los hogares armenios? ¿Acaso hay ley internacional que reconozca la legitimidad a que por su nacionalismo, un gobierno arrebatase las quintas, las chacaras, los viñedos, las plantaciones, los depósitos y las barracas de sus súbditos? ¿Es conforme a la ley la supresión de las artesanías, los dialectos, las culturas de las aldeas, las costumbres lugareñas? ¿Se compadece con el Derecho de Gentes el desarraigo de un pueblo de su territorio nacional? ¿Puede una ideología política forzar a una nación a abjurar de su fe y a convertirse de religión contra su voluntad? Todo eso hizo el Estado turco contra el pueblo armenio, dando muerte a 1.500.000 armenios.»⁶

⁵ Strachan, Hew, *op. cit.*, p. 115.

⁶ Ohanian, Pascual C, *Turquía, estado genocida (1915.1923): documentos*, Buenos Aires, Akiian, 1986, p. VII.

Tras comprobar la fragilidad de la unión territorial con las guerras balcánicas, los armenios ven la esperanza de conseguir su propia independencia y buscan terminar con lo que consideran «siglos de esclavitud». ⁷ No tienen armas ni apoyo internacional, por lo que su proyecto de tierra propia se queda en una utopía y se limitan a solicitar pequeños avances: el reconocimiento de los seis *vilayets* como legítimamente armenios, su unificación en un solo territorio, la determinación de límites, un status jurídico de mayor bienestar y una autonomía administrativa con el fideicomiso de las potencias europeas. ⁸

Esta situación de incomodidad de la minoría armenia la convierte en sospecha nada más estallar la guerra en Turquía. El miedo —real o imaginario— a que Rusia la respaldara como heredera de una parte de su territorio y forzase a una dolorosa secesión ⁹, una vez ganada la guerra, y el resentimiento hacia los que se niegan a ser turcos crean un estado de opinión contra los armenios que los convierte en lo que el personaje del *Capitán Renault* en *Casablanca* llamaría «los sospechosos habituales». La I.^a Guerra Mundial crea la oportunidad de señalarles como culpables. En definitiva, el miedo a que los armenios dejaran de ser turcos y el odio a que se negaran a serlo dio origen a lo que los más timoratos llaman «uno de los más trágicos resultados» de la I.^a Guerra Mundial o «fenómeno controvertido» ¹⁰, y lo que otros —la mayoría— llaman directamente y sin ambages el «genocidio

⁷ *Ibíd.*, p. II.

⁸ *Ibíd.*

⁹ Según fuentes turcas, ese miedo a la rebelión es lo que motiva la «reubicación» de los armenios para romper la formación de grandes grupos de personas de esta etnia. Gürün, Kamuran, *The Armenian file: the myth of innocence exposed*, Nicosia, Rustem, 1985, p. 204.

¹⁰ Ataöv, Türkkaya, *Hitler y la «cuestión armenia»*, Ankara, Sistem Ofset, 1986, p. 4.

armenio». ¹¹ *Ararat* (Atom Egoyan, 2002) es un intento de hacer historia, es decir, de recordar que todo aquello pasó, y que el argumento del dolor equidistante en una guerra —todo el mundo sufre— no puede servir para olvidar que hay grados de sufrimiento, que sí hay hueco para que haya víctimas y verdugos.

El 25 de mayo de 1915, Talat, ministro del interior, anuncia que se iba a redactar un decreto por el que los armenios que vivían en las proximidades de las zonas de guerra serían deportados a Siria y Mosul. El consejo otomano lo sanciona el 30 de mayo. Según fuentes turcas, este decreto es la coartada de que ese «algo» que pasó en aquellos tiempos fue accidental y provocado por los avatares de la guerra. El decreto tenía una redacción muy humanitaria: se prevén medidas para proteger las vidas y las propiedades de los deportados que lo son por imperativo militar. Estas medidas eran absolutamente idílicas: el imperio Otomano era un estado atrasado y en decadencia que tenía problemas para abastecer a su propio ejército y no estaba en condiciones de organizar una deportación a gran escala. ¹² Tres días después de la aprobación del decreto, el consejo comunica a los comandantes veteranos del ejército que si se encuentran resistencia por parte de la población local tenían «la autorización y obligación de reprimirla inmediatamente y de aplastar sin miramientos todo ataque y toda resistencia». Se creaba la ley y la forma de sortearla:

«A aquellas alturas — finales de mayo de 1915 — el liderazgo turco estaba dispuesto a dar forma al conjunto,

¹¹ Fuentes turcas hablan de un máximo de 300.000 armenios muertos entre 1915-1918 (Gürun, Kamuran, *op. cit.*, pp. 214-215), mientras que Strachan sostiene que cerca de 1 millón de armenios perdieron la vida y apoya el uso de la palabra *genocidio*: «en términos de magnitud de pérdidas esta palabra parece resultar apropiada». Strachan, Hew, *op. cit.*, pp. 115-116.

¹² Strachan, Hew, *op. cit.*, p. 115.

a turquizar Anatolia y a terminar con el problema armenio. Suponer que aquellos que se encontraban en el lugar no tomaron las instrucciones del consejo de ministros como una *carte blanche* para la violación y el asesinato desafía toda probabilidad».¹³

A juicio de Albert Einstein lo peor de verse acorralado por una mayoría es que la minoría empieza a considerarse «efectivamente inferior. Esta segunda parte del problema puede ser evitada por medio de una educación adecuada, único medio para liberar a las minorías»¹⁴. Durante toda la película, Egoyan se preocupa de demostrar que los armenios no son inferiores y que su conciencia de nación está intacta. Tienen su lengua —en los momentos de más tensión de la película *Ani* y su hijo *Raffi* discuten en armenio: aún conservan ese signo de identidad—, su arte, reflejado en sus relieves e iglesias o en la pintura de Gorky, y su historia de nación vieja. *Raffi* recuerda que los armenios no son unos advenedizos cuando le comenta al inspector de aduanas que se enfrentaron a los persas en el 451: «como ya le he dicho tenemos mucha historia». En definitiva, son una nación madura: aún existen, aún sienten su historia y el deseo de conservarla y, sobre todo, aún recuerdan.

Definir con el lenguaje del drama: las emociones

El cine es el lenguaje de las emociones y a través de ellas es como Egoyan explica la historia: las películas se hacen para hacer sentir y, a través de ello, hacer pensar. El director necesita primero conectar con el público en el terreno emotivo. Según Leonardo Da Vinci, «los elementos de las escenas pintadas deben hacer que los que las con-

¹³ *Ibidem*, p. 116.

¹⁴ Einstein, Albert, *op. cit.*, pp. 76.77.

templan experimentan las mismas emociones que aquellos que están representados en la historia; es decir, sentir miedo, pánico o terror, dolor, pesar y lamento o placer, felicidad o alegría (...) Si no lo consiguen, la destreza del pintor habrá sido en vano».¹⁵

Lo que Leonardo consideraba el verdadero propósito de la destreza del pintor, lo es también del director, que debe pensar en imágenes y las emociones que esas imágenes producen. Una película no es otra cosa que una búsqueda continua de la empatía, de llegar al otro, al que ve, escucha y, sobre todo, siente.

La acción de *Ararat* combina diferentes tiempos diégticos, en los que los personajes armenios que se ven envueltos en ellos luchan, cada uno en su forma y acorde con sus limitaciones y época, por su derecho a seguir siendo y sintiéndose armenios. *Ararat* se desarrolla en 4 tiempos diferentes: en los años 30 en Nueva York donde Gorky pinta el cuadro de su madre y utiliza como modelo una fotografía anterior a los días del genocidio, en el Canadá actual mientras se está rodando una película sobre el genocidio armenio, en la aduana de Canadá en la que un inspector sospecha de *Raffi* por querer introducir unas latas de celuloide de su viaje a Turquía y en la ficción de la película que se filma que nos revela lo que pasó en Van durante la I.^a Guerra Mundial.

Sin duda, *Ararat* es una película de guerra atípica: ésta sólo aparece de forma intermitente a través de la película de lo que pasó en la ciudad de *Van* durante la I Guerra Mundial. Así, diseccionada en secuencias sueltas, la guerra pierde intensidad, porque tiene un doble filtro: es ficción dentro de la ficción. Se ven los entresijos del rodaje y

¹⁵ Gombrich, E.H., *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*, Barcelona, 2003, Debate, p. 18-19.

escenas parciales, por lo que esa historia queda un tanto relegada a los ojos del espectador en cuanto a intensidad emocional: hay otros conflictos que desvían la atención. A pesar de ello, Egoyan refleja el territorio mítico de lo que representa una guerra, donde hay buenos y malos, vencedores y perdedores, odio y amor y una sensación de absurdo que casi se puede tocar. Sin embargo, el conflicto no es el de la I Guerra Mundial, que es sólo un referente lejano de cuanto sucede, casi un *atrezzo*, sino que el espacio de guerra lo ocupan armenios y turcos. Una guerra también rara: no hay enemigo contra el que luchar porque el director no desea que los armenios sean definidos como tal.

Quizá la escena más representativa sobre la inconsistencia de los armenios como bando en una guerra es el despliegue del ejército turco por un terreno árido de la Anatolia Oriental. El espacio se llena de soldados que se expanden como si su número fuera infinito, tienen caballería y artillería. Frente a ellos, apenas hay un puñado de armenios armados con mucha voluntad y pocas armas. Los dos personajes colectivos de turcos y armenios marcan su destino y sus ambiciones. Los turcos van perfectamente uniformados y pertrechados para la guerra. No hay duda: son un ejército moderno. Los armenios no llevan uniforme, son guerrilleros: soldados *amateurs*, que están en la guerra por amor a su pueblo, pero son insignificantes en número. Los que van a agredir están preparados, los que van a recibir la agresión, no. Queda claro quién es David y quién, Goliat. Los papeles son designados desde el principio y son inconfundibles. *Raffi* cuenta al inspector de aduanas que hubo un genocidio y que murieron un millón de armenios, cuando a *Ali* le conceden el papel de *Jevdet Bey*, el general turco, le confiesa a un niño que va a hacer de «malo» y el director cuenta cuando se encuentra con la madre de *Raffi* por primera vez que «mi madre fue una superviviente del genocidio. Toda mi vida he deseado hacer

una película que contara su historia, cómo sufrió y ahora por fin la estamos haciendo». Usar la palabra genocidio en vez de guerra es toda una puesta en escena: comporta unos ejecutores y unos ejecutados.

No hay guerra, no sólo porque no podía haberla, *a priori* los armenios no eran los enemigos, como subraya Raffi: «nosotros éramos ciudadanos turcos, también teníamos derecho a ser protegidos», sino porque toda y cada una de las muertes tiene un tono de masacre, de desproporción, de saña. Por ejemplo, la crueldad de aquellos momentos se expresa en la ficción de Egoyan mediante el episodio de la muerte del fotógrafo —*Levon*— y su hijo. A través de un drama individual también se define la actitud de turcos y armenios en esos momentos, al menos en la mirada del director. El fotógrafo que retrata a Gorky y a su madre se ve obligado a hacer una fotografía al General *Jevdet Bey*. El fotógrafo le pide dinero por su trabajo, *Jevdet Bey*, escoltado por su guardia, se indigna: cree que el agradecido debe ser él porque una fotografía suya da prestigio y honor a su estudio. Por lo tanto, el que debe pagar es el fotógrafo: *Jevdet* se conforma con un beso en la mano. El fotógrafo, como el pueblo armenio, está aterrado: siente miedo ante lo que los turcos pueden hacerle y acepta cualquier palabra y cualquier situación. El hijo del fotógrafo se niega a besar la mano de *Jevdet* y él se marcha sin olvidar ese gesto de desprecio del niño. Posteriormente, el niño es atrapado por los turcos cuando quiere hacer llegar la carta que le dio el doctor. Entonces, el propio *Jevdet* ejerce de maestro y explica a sus soldados como torturar bien al niño. Se lo llevan. *Jevdet* se queda hablando con el personaje-niño de *Gorky* y define a los armenios como un pueblo ingrato que se ha aprovechado de los turcos, mientras que éstos sólo les han dado libertad y poder. Pero la conversación es intrascendente; cierto es que relata todos los reproches que los turcos podrían haber hecho a los arme-

nios, pero el público está sordo, porque levemente hay un ruido de fondo: los gritos del niño mientras lo torturan. *Jevdet* los oye con normalidad, como si no existieran. La muerte de un niño suele ser un símbolo de la crueldad de toda guerra: la compasión es mayor con aquellos que son aún inocentes de cualquier cosa, porque aún no han empezado a vivir. Y, más aún, es la forma emotiva más potente de marcar a un personaje, en este caso, a toda una nación: los turcos.

Cuando Gorky regresa a la misión se encuentra al fotógrafo en una situación que define a los armenios. Aún está vestido con la camisa con la que trabajaba haciendo fotografías a la gente, ahora está limpiando una ametralladora. Está arrancado violentamente de su normalidad para luchar por su vida. Gorky le entrega el reloj ensangrentado del hijo a su padre y la ira y la impotencia desbordan al fotógrafo. Coge la ametralladora y sin más, sale del refugio y dispara hacia donde cree que están los que han matado a su hijo. Es una acción inútil y absurda, como cualquier posible resistencia armenia. Las balas turcas lo acribillan.

Hay más historias de la crueldad turcas y en ellas Ego-yan se esfuerza por dar pruebas de que lo que dice no es inventado, sino que es histórico: documentos, telegramas, testimonios orales.... En *Ararat*, la conexión con la verdad histórica es el *Diario* del doctor Clarence Ussher. Cuando al actor que interpreta el papel del Doctor Ussher le preguntan el día del estreno qué piensa de los que creen que todo lo del genocidio armenio es una «exageración». *Martin* responde «Todo está bien documentado». Mucho antes, *Rouben*, el guionista, le advierte a *Martin* que estudie el diario del doctor, porque todo ha salido de ahí y *Raffi* lee directamente del mismo diario para contarle al inspector de aduanas la historia de la enfermera alemana que ve cómo humillan y queman vivas a varias jóvenes armenias. La enfermera sólo desea una cosa del Doctor Ussher: «quiero sacarme los ojos, dígame cómo».

Lo que hace Egoyan es documentar el odio: decir que existió e intentar darle forma dentro del drama que construye. Según Aristóteles, el odio no necesita de motivos personales; simplemente con suponer que alguien es de determinada condición ya llegamos a odiarle. Aristóteles dice que se odia lo genérico como a los delatores y a los ladrones, que el odio no se cura con el paso del tiempo y, lo más importante, que los que odian desean que lo odiado no exista¹⁶. En 1915, Turquía se transforma en un territorio de odio. Después de todo el tiempo que ha pasado, el personaje del director, *Edward Saroyan*, aún no entiende cómo se pudo crear ese sentimiento, por qué surgió, qué sucedió, ¿hicieron algo mal? y, sobre todo, por qué continúa vivo ese odio en la constante negación de Turquía de todo lo que pasó:

«Joven, ¿sabe que sigue causando tanto dolor a nuestro pueblo? No es la gente que perdimos, ni la tierra. Es saber que nos odiaban tanto. ¿Quién era esa gente para odiarnos así? Cómo pueden seguir negando su odio y odiarnos, odiarnos aún más».

Cómo representar la verdad en una película: los límites de la Historia

Ararat presenta también una reflexión sobre cómo se representa la verdad histórica en una película, más exactamente, sobre si es necesario o posible mantener una doble fidelidad al hacer una película histórica: ¿se puede ser al mismo tiempo fiel a los hechos históricos y fiel al ritmo de los hechos humanos —el drama—? La respuesta es: depende. Si por hechos históricos se entiende la referencia al texto histórico, a lo que un historiador ha expresado

¹⁶ ARISTÓTELES, *Retórica*, Gredos, Madrid, 1990, pp. 327-328.

en un libro y que hay que trasplantar al cine exactamente igual como si fuera una fotografía hecha con palabras e imágenes de lo que pasó. La respuesta es que no es posible. Primero, porque un texto histórico no es la realidad, sino que es la interpretación de alguien sobre lo que cree que ocurrió según los datos que tiene o selecciona. Como recuerda Robert Rosenstone, la realidad histórica también es una «ficción narrativa»: los relatos históricos son tramas coherentes con un principio y un final y están elaborados para dar sentido al pasado.¹⁷ Y, evidentemente, en tanto que narración se necesita un punto de vista. Cineastas e historiadores son mensajeros y ambos participan del mensaje. Como dice Nietzsche, llevándolo al extremo, «no hay hechos, sólo interpretaciones».

El punto de vista existe e influye en las dos formas de representación de la historia, pero en la versión escrita se disimula, se esquiva su presencia para subrayar la inocencia del historiador: los hechos hablan por sí mismos, mientras que en el cine se busca y se exige lo que André Bazin llamó «la mirada del director». Ambos estereotipos tienen que ver con las funciones que la sociedad da al historiador y al cineasta: el primero actúa como una paloma mensajera que trae en la pata anudada la revelación de lo que pasó, mientras que el cineasta es el artista, al que se le exige su mirada para que interprete qué fue lo que pasó. Sin embargo, una película histórica no está tan alejada de un libro histórico, al menos no en cuanto a sus límites. El historiador, como el director, también decide, tiene un *visor* a través del cual debe llamar la atención de algo y va a forzar, voluntaria o involuntariamente, la no-existencia de todo aquello que quede *fuera de campo*, él también tiene un lenguaje que estructura y, por lo tanto, crea y, en conse-

¹⁷ Rosenstone, Robert A., *El pasado en imágenes: el desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Ariel, 1997, p. 36.

cuencia, atribuye significados. El lenguaje audiovisual tiene sus propias reglas del juego —entretenimiento, drama, emotividad, simplicidad también— y su contraste con otra forma de representación de la realidad quizá supone, para algunos, la muerte de la inocencia del historiador.

En *Ararat* se pone a prueba la resistencia de un arquetipo clásico de historiadora: *Ani* desea que el mundo conozca su pasión histórica, en este caso, el pintor armenio Gorky, pero se enfrenta a las manipulaciones de la ficción. Ya se lo advierte *Rouben*, el guionista, cuando solicitan su ayuda como asesora: «queremos convertir a Gorky en un personaje». Ese salto de la historia a la ficción implica cambios. Poco después, se desarrolla una escena que se puede interpretar como una traición al rigor histórico.¹⁸ El director le está mostrando el escenario del hospital de Dr. Usser y se pavonea por su verismo histórico: «todo lo que ves aquí se basa en lo que me contó mi madre». Ella se sorprende cuando ve que en un decorado está pintado el monte Ararat, cuando desde Van, donde sucede la acción, no se podía ver. El director alega que lo sabe, pero «que le parecía importante». Ella reniega de las formas cinematográficas: «pero no es verdad». Y él responde con el espíritu que debe buscar todo director que emprende una adaptación histórica: «Pero es verdad en esencia». Aparece *Rouben* y reconoce la alteración histórica motivada porque el monte Ararat es un símbolo para el pueblo armenio y por eso han «exagerado» la realidad: es una «licencia poética». *Ani* se vuelve sarcástica —«¿Y dónde se consigue eso?»— y siente que ha sido contratada para dar una apa-

¹⁸ «Los historiadores que quieran dar una oportunidad a los medios audiovisuales tienen que comprender que, habida cuenta de cómo trabaja una cámara y el tipo de información que privilegia, la historia en imágenes incluirá elementos desconocidos para la historia escrita». Rosenstone, Robert A., *op. cit.*, p. 37.

riencia de que lo que se dice sucedió, cuando en realidad luego van a contar lo que deseen. Siente que su función como asesora histórica es sólo una fachada.

Posiblemente, no son pocos los historiadores —y no historiadores— que se alinean con esta postura. En la página web de referencia sobre búsqueda de películas en internet —*www.imdb.com*— se puede encontrar la crítica de un internauta que sintetiza bien el disgusto del historiador:

«The film-within-the-film was propaganda. But the way that Egoyan shows how biased people can distort already questionable sources to create an alternate reality that some may mistake for fact should make this film required viewing for history students. Some of the exchanges between the “actors” made clear the disagreements. The Turkish actor (portrayed by a Greek, there’s an irony) and the Armenian teenager argued over the historical sources and veracity of the events. The historian pointed out that one could not see Mt. Ararat from the village where the film-within-a-film takes place. The producer’s answer —that the mountain has such a powerful significance for “our” people— makes a nice metaphor demonstrating that some people are willing to move mountains in the name of “artistic license” while flushing truth and accuracy down the toilet.»

¿Cambiar el monte *Ararat* de sitio es suficiente como para acusar a los responsables de la película de hacer mentiras, es decir, propaganda? Hay que recordar que *Raffi* viaja hasta Turquía porque quiere estar allí, quiere ver el monte Ararat, el legendario lugar de descanso del Arca de Noé y, sobre todo, un símbolo de la identidad armenia y, para conseguirlo, accede a llevar de vuelta a Canadá unas latas de cine que supuestamente contienen celuloide, cuando están llenas de heroína. Ese riesgo que corre *Raffi* demuestra la importancia del monte Ararat, la suficiente como para crear una nueva ubicación y hacerlo aparecer

en plano: lo emotivo, como tantas otras veces, está por encima de lo histórico. Al hacer una película, los datos se organizan, aparecen o se cambian según las necesidades del drama. Así sucede con la historia del pintor Gorky. Está esquilmada por la trama: hay datos que interesan y otros de los que se prescinden. No se dice nada de que Gorky era el tercero de cuatro hermanos, y todos ellos vivieron el genocidio, ni de que tallaba esculturas con arcilla y pintaba probablemente desde los 6 años, ni de que la foto que utiliza como modelo de hecho fue enviada a su padre en América en 1912. En cambio, sí que se utiliza el momento en que él y su madre van a Van a hacerse una fotografía, de ahí sale una escena implícita¹⁹, el orgullo de su madre por sentirse armenia —le dice en la película que no olvide nunca su lengua— y que la figura de su madre le marcó siempre. Los datos que aparecen de Gorky están al servicio de la historia, no de la Historia. Asimismo, la aparición del monte es información emocional: tiene que estar allí. Aunque, en principio, la asesora histórica desafía a los que hacen cine sobre su modo de manipular los datos, ella quiere que se conozca la historia de Gorky, su lucha y su dolor. Al final, entra en el proyecto y ve cómo se inventan acciones para Gorky como ir a coger el fusil de un turco muerto en medio de una refriega o ser el testigo del intento de *Jevdet Bay* por conseguir manipular al doctor Ussher para sortear la protección diplomática de su hospital.

Cuando *Ani* lee el guión y las peripecias que el joven Gorky hace por exigencias del drama está desconcertada: «no estoy acostumbrada a leer guiones», pero sí le gusta lo

¹⁹ En las adaptaciones de obras de ficción, una escena implícita es aquella que se crea a partir de un detalle que se expresa en el texto original, pero que allí no encuentra su desarrollo. Seger, Linda, *El arte de la adaptación: cómo convertir hechos y ficciones en películas*, Madrid, Rialp, 1993, pp. 137-138.

que representa: acepta la invención como representación de la realidad o del espíritu de una realidad. A *Ani* le gusta el resultado, porque a pesar de las invenciones, no se pierde el sentido: la representación del genocidio que Gorky también vivió. *Ararat*, o la película que se está haciendo dentro de *Ararat*, no es propaganda en el sentido que esta palabra adquirió a partir de la I.^a Guerra Mundial: difusión de ideas sesgadas o utilización de la mentira. Más bien, *Ararat* es propaganda en su sentido primigenio. El primer uso documentado de esta palabra se lo debemos al Papa Gregorio XV cuando crea la Sagrada Congregación para la Propagación de la Fe en 1622. Por entonces, la iglesia hace guerras santas para ganar adeptos a la fe. Gregorio XV percibe que las armas son muy limitadas e inapropiadas para que la iglesia consiga su propósito y crea la propaganda papal como medio para lograr la aceptación «voluntaria» de la fe cristiana. El término propaganda adquiere un significado negativo para los países protestantes, pero una connotación positiva en los países católicos: algo similar a *educación* o *predicación*.²⁰ En este sentido, *Ararat* sí es propaganda, es decir, la comunicación de un punto de vista —radicalmente subjetivo— con la finalidad última de que el destinatario del mensaje lo haga suyo y actúe en consecuencia. El internauta llama propaganda a *Ararat* simplemente porque hay manipulación y creación de sentido: ambas inevitables cuando se hace cualquier lectura de la realidad. Toda mentira implica manipulación, pero no toda manipulación se puede reducir a una mentira.

¿Por qué?

El protagonista, *Raffi* es un joven al que se le ve desconectado de la historia del pueblo armenio: no lo siente

²⁰ Pratkanis, Anthony y Aronson, Elliot, *La era de la propaganda. Uso y abuso de la persuasión*, Paidós, Barcelona, 1994, p. 28.

más que por inercia y, sobre todo, no entiende por qué su padre pudo morir por una idea: como dice el personaje de *Celia*, su fantasma le persigue. En la película, dependiendo del punto de vista, se le etiqueta de terrorista o de héroe. *Celia* y el inspector de aduanas le consideran terrorista, la madre de *Raffi* habla de las grandes palabras, las que lleven a los hombres a la guerra: «tu padre murió por algo en lo que creía». Tenía una causa. *Raffi* no lo entiende: «Ojalá yo supiese qué era». Su hermanastra *Celia* le anima a que vaya a ver la tierra arrebatada que movió a su padre a actuar así, volver a los orígenes a descubrir por qué. *Raffi* hace cualquier cosa en la película para encontrar un sentido a lo que hizo su padre y al final lo hará y así se cerrará el círculo: *Raffi* representa la generación más joven de armenios, la que tiene que seguir construyendo su identidad. Sin embargo, el otro porqué que flota en el aire también tiene mucha trascendencia: ¿por qué los turcos hicieron aquello?

En la aduana, *Raffi* le cuenta al inspector que no es fácil filmar en Turquía —es «políticamente delicado»—, porque las autoridades no admiten lo que sucedió. El inspector le pregunta por qué no y *Raffi* deja la duda en el aire, lo cual favorece aún más lo absurdo de cualquiera de las respuestas posibles a esa cuestión: «pregúnteselo a ellos». Aún así, *Raffi* busca esa respuesta durante la película. Egoyan lo utiliza como instrumento para plantear las divergencias entre lo que cuentan los armenios y lo que los turcos dicen que pasó, en la que se muestra radicalmente subjetivo. El director no quiere que el choque de versiones sea un duelo justo, no cree que deba ser así. *Ali*, el actor que actúa como *Jevdet Bey* y que tiene ascendientes turcos, representa la versión turca. *Raffi* es la versión armenia. *Ali* se dirige al director *Edward Saroyan* para intentar discutir si cree de verdad que existió el genocidio armenio. Después de haberse «documentado» para la creación del

personaje, cree que los turcos tenían razones para ver en los armenios a un enemigo por la proximidad de Rusia y entonces formula la coartada: «era una especie de guerra». Sitúa en un mismo plano los muertos turcos y los armenios de aquella época. El director no le deja hablar y cierra la conversación con un adusto «gracias de nuevo... por su trabajo». Egoyan devalúa la versión de los turcos. *Ali* es un actor, y que vive apurado por encontrar papeles, él hace una «investigación» que aparece vaga y producto de algunas lecturas. En el otro bando, el guionista ha estado 5 años trabajando en el tema y da muestras durante la película de profundos y claros conocimientos de cómo fue la Historia y *Ani* es historiadora del arte. Así, gracias a quién apoya cada una de las versiones, la credibilidad turca es frágil, la armenia, inatacable.

Se demuestra en la falta de intensidad de *Ali* en responder a los argumentos de *Raffi*. Sólo sabe enrocarse en la posición de que hay que olvidarlo todo:

«Yo nací aquí, tú también, ¿no? Este es un país nuevo. Olvidemos la puta historia y sigamos adelante. Nadie va a destruir tu hogar, nadie va a destruir tu familia. ¿Vale? Vamos dentro a descorchar esto y a celebrarlo».

Raffi no quiere ese pacto. Frente a la opinión de *Ali* de que el genocidio no existió, *Raffi* es la posición armenia: existió, hubo un plan para hacerlo y hay documentos que lo demuestran. Y es entonces cuando *Raffi* habla de Hitler: «¿Sabe lo que dijo Hitler a sus comandantes para convencerles de que su plan iba a funcionar? ¿Quién recuerda la exterminación de los armenios?» *Ali* le contesta: «Y nadie se acordaba. Nadie se acuerda». Según el director, esa es la prueba de que el viejo *adaggio* de que la historia la escriben los vencedores es tan real como eficaz. Turquía ya interpretó aquel hecho histórico y es esa interpretación la que ocupa el lugar del conocimiento: los hechos son

inocuos en espera de la lectura del vencedor. Egoyan deja a la versión turca como una historia prostituida, hecha para crear una realidad no para intentar recuperarla. De ahí el recurso a Hitler y a su esperanza de que siendo el vencedor la historia no le juzgaría, porque él haría la historia. Utilizar el holocausto judío y su solución final es un intento una vez más de atribuirle un significado, una definición, un nombre que se niega a lo que sucedió.

En definitiva, *Raffi* no encuentra la respuesta a la pregunta de por qué lo hicieron.

Hacer ver, hacer sentir

La primera escena de la película se desarrolla en el Estudio del pintor armenio Arshile Gorky en Nueva York. Es 1934. La primera imagen del film es la de la fotografía del propio artista y su madre tomada en 1912 en su tierra natal que utiliza Gorky para pintar su cuadro, toda la película gira en torno a la producción de una película sobre el genocidio armenio que se filma en la actualidad y *Raffi* es detenido en la aduana cuando quiere introducir en Canadá lo que presumiblemente son latas de celuloide. Se puede hablar de cuatro espacios temporales y todos ellos están unidos por la imagen: la imagen como recuerdo, como memoria, como creadora de sentido, es decir, de historia. *Ani* dice durante la película refiriéndose al cuadro de Gorky: «el cuadro explica quiénes somos y por qué estamos aquí».

Sin embargo hay una gran diferente entre la imagen fotográfica y la cinematográfica. Si la fotografía parece presentarnos algo que ya ha ocurrido, un *haber-estado-ahí*, el cine se aproxima más a la sensación de *estar-ahí-en-vivo*. *Ararat* no es sólo una historia para hacer ver, sino, sobre todo, para hacer sentir a todo el mundo lo que pasó en aquel momento y en aquel lugar.

En esencia, una película hace ver realidades que no están al alcance del público. Así sucede en la primera época del cine. El auge de los noticiarios surge por el deseo de mostrar cosas que nunca antes se habían visto²¹: la realidad se extiende ante el público y ese es el mayor espectáculo. La cámara era el gran hermano que todo lo veía y que hacía posible a otros, de alguna forma, estar allí. En un artículo publicado en París, Hemingway confesaba que ni iba a ver *Tierra española* (Joris Ivens, 1936) ni iba a escribir sobre ella; él ya había vivido la España en guerra y no necesitaba ver su recreación en las pantallas. Hemingway había estado allí y no necesitaba del cine, ahora bien para aquéllos que físicamente no había podido ver la *verdad* española, el Nobel americano creía que en la cinta de Ivens encontrarían esa verdad: «if you weren't there I think you ought to see it».²² Después,

²¹ En las películas de ficción también se refleja esta demanda del público por ver lo que nunca antes había visto. *Las nuevas aventuras de Tarzán* (Edward Kull-W.F. Mc Gaugh, 1935) comienza exhibiendo un cartel descomunal que cruza toda la pantalla: «ÁFRICA». Es la promesa de lo que se puede esperar: África en estado puro. En este sentido, aparte de los animales como cocodrilos o leones que están involucrados directamente en la acción al enfrentarse a Tarzán, hay varias secuencias que se acercan más a un documental científico o antropológico que a una película de ficción. *Las nuevas aventuras de Tarzán* dan tiempo al público para que disfrute viendo unas cataratas en un plano fijo y lejano de una expedición cruzándolas durante 1 minuto y 5 segundos. Otra secuencia de 4 minutos 28 segundos es un recorrido completo al zoo africano: aparecen monos, elefantes, leones, pitones, cebras, ciervos, leopardos, panteras, caimanes, ñus, hipopótamos e imágenes aéreas de una manada de elefantes o de unos ñus en estampida. Cuando Tarzán decide viajar hasta Guatemala para encontrar a un amigo explorador desaparecido en el territorio de una antigua civilización maya, la cámara se entretiene 3 minutos 41 segundos en mostrar desde una canoa cocodrilos, unas orillas rebosantes de vegetación e indígenas bailando y saludando.

²² Hemingway, Ernest, *The Heat and the Cold: Remembering Turning the Spanish Earth*, en Verve, París, primavera de 1938, en Cunningham, Valentine (Editor), *Spanish front: Writers on the Civil War*, Oxford University Press, Oxford-Nueva York, 1986, p. 208.

el cine de ficción también puede hablar de la verdad. Aunque la existencia del montaje nos recuerda que hay una realidad creada, subjetiva y propia del director, de alguna forma, la ilusión se llega a aceptar como «verdad en esencia», según recuerda el personaje de Saroyan. Las imágenes suministran evidencia. De alguna forma, lo que muestra la cámara incrimina.²³

La ficción también es eficaz para hacer estar allí y sentir lo que pasaron las personas que lo vivieron para poder comprender la indignación y el dolor, para ponerse en la situación del otro y entender.²⁴ La escena de la película que mejor representa esta lucha por llegar al otro es cuando *Ani* interrumpe al actor en el momento en el que él está rodando una de las escenas más dramáticas. El actor no es armenio, es más, el guionista duda en una escena de su capacidad para imbuirse del espíritu del Dr. Ussher y de su impotencia y dolor al ver lo que los turcos estaban haciendo con la población armenia. Le ofrece nuevamente los diarios del doctor para que los estudie como si fuera a pasar un examen: el examen de la verosimilitud. El guionista tiene miedo de que no transmita lo suficiente. Esta duda queda planeando en el aire, sobre todo, porque al ser una ficción dentro de la ficción nos creemos mucho menos su personaje. La película nos saca de la «ilusión» de que estamos viendo lo que realmente sucedió, advirtiéndonos que es una película. Sin embargo, el actor sí entiende lo que significa lo que van a hacer los turcos.

²³ Sontag utiliza estas frases para referirse sólo a la fotografía. Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1981, p. 15.

²⁴ Burke cita al caballero Jaucourt y al artículo sobre la pintura que escribió en la Enciclopedia para hablar de la relación de imágenes y emociones: «en todas las épocas, los que han gobernado han utilizado siempre la pintura y la escultura para inspirar en el pueblo los sentimientos adecuados». Burke, Peter, *El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2005, p. 76.

Ani irrumpe en el plató y cruza en medio del rodaje de una escena dramática en la que el *Doctor Ussher* está rodeado de heridos. Cuando *Ani* empieza a hablar y el director apenas llega a explicar que está filmando, *Martin*, el personaje que actúa en el papel del *Doctor Ussher*, se deja invadir por el espíritu de aquel hombre que fue testigo del genocidio y habla sintiendo y haciendo sentir:

«¿Qué pasa aquí, maldita sea? Estamos rodeados de turcos. No tenemos provisiones. La mayoría morirá. El público necesita un milagro. Este niño se desangra. Si puedo salvarle la vida, quizá tengamos ánimos para continuar. Este, este es su hermano. Su hermana embarazada fue violada delante de él antes de que la abrieran en canal para rajar a su hijo. A su padre le sacaron los ojos y se los metieron en la boca. Arrancaron los pechos de su madre y dejaron que se desangrara. ¿Quién coño eres tú?

Ani no sabe qué hacer o qué decir. En el epígrafe de *Por quién doblan las campanas*, Hemingway cita un texto del poeta inglés John Donne que habla del dolor universal:

«Nadie es una isla, completo en sí mismo; cada hombre es un pedazo del continente, una parte de la tierra; si el mar se lleva una porción de tierra, toda Europa queda disminuida, como si fuera un promontorio, o la casa de uno de tus amigos, o la tuya propia; la muerte de cualquier hombre me disminuye, porque estoy ligado a la humanidad; y por consiguiente, nunca hagas preguntar por quién doblan las campanas; doblan por ti».²⁵

El actor ha llegado hasta el personaje del *Doctor Ussher* y siente verdaderamente su dolor: no es armenio, como tampoco lo era el doctor, pero sabe que las campanas sí doblan por él. El sufrimiento del pueblo armenio es su

²⁵ Hemingway, Ernest, *Por quién doblan las campanas*, Barcelona, Planeta, 1968.

sufrimiento. Ese es el objetivo de *Ararat*: irónicamente es el mismo objetivo de la película dentro de la película. En el rodaje de ficción, el *Doctor Clarence Ussher* desea que un niño lleve una carta para que el mundo sepa lo que está pasando, *Ararat* —toda la película en sí— es esa carta. Al final cuando se está proyectando el filme y tiene lugar la dramática escena final donde los turcos violan y asesinan a los que antes han forzado a ser nómadas, *Martin* es el único que llora. Así, se generaliza el dolor, su llanto es la prueba de que ese «algo» pasó y de que todos deben ser capaces de sentirlo como propio.

Ararat es el recuerdo de cómo fue todo. A Egoyan le duele el olvido. Cuando *Raffi* va a escondidas a Turquía ya lo dice: «no hay nada que demuestre que haya pasado». Y cuando *Ani* termina su conferencia en el museo sobre la obra de Gorky interpreta cuál es la razón por la que el artista quiere pintarla: «salvaba a su madre del olvido, arrancándola de una pila de cadáveres para situarla en un pedestal de vida». Creo que eso es *Ararat*: el deseo de no olvidar y de convencer a otros para que no olviden.

Ficha técnico-artística

Título original: *Ararat*. Producción: Cameo Media (Canadá-Francia, 2002). Director: Atom Egoyan. Guión: Atom Egoyan. Productor: Robert Lantos y Atom Egoyan. Dirección Artística: Philip Barker. Montaje: Susan Shipton. Música: Mychael Danna. Dirección de fotografía: Paul Sarossy, CSC, BSC. Intérpretes: David Alpay (*Raffi*), Charles Aznavour (*Edward Saroyan*), Eric Bogosian (*Rouben*), Brent Carver (*Philip*), Marie-Josée Croze (*Celia*), Bruce Greenwood (*Martin Harcourt*, actor que interpreta a *Clarence Ussher*), Arsinée Khanjian (*Ani*), Christopher Plummer (*David*)

