

Una mirada sobre *Ararat*

Carlos E. F. Gutiérrez*

Universidad de Buenos Aires

En las diferentes vías de comprensión del testigo puede aislarse aquella que refiere a quien ha visto. Este es el acento que los griegos ponían en la figura del testigo. Partiendo de esta noción, queremos introducir al testigo en una sucesión: aquel que ha visto al que vio.

Esta vía es especialmente notoria en el film *Ararat* de Atom Egoyan. Film construido de un modo peculiar respecto al tiempo, ofrece distintos niveles históricos, de escenarios y, por último, alternando lo ficcional con lo documental. En todo film, el montaje supone el film mismo. Pero en este *collage* que es *Ararat*, el montaje será crucial para el resultado final en el que está en juego no sólo una estética sino una decisión del realizador que define el alcance mismo del filme.

Ararat es un film que incluye a otro: la historia presenta a sus protagonistas filmando una película sobre el exterminio de los armenios en Turquía en 1915. El genocidio perpetrado por los turcos a través del terrorismo de Estado fue el primero del siglo XX y constituyó un anticipo siniestro de otros que vinieron no mucho después (especialmente el perpetrado por los nazis sobre eslavos, judíos, gitanos y polacos).

En *Ararat*, las escenas del film que se está rodando son exhibidas con imágenes del *back stage*: junto a la escena que se rueda vemos el trabajo de los técnicos que la llevan a cabo. Pero no siempre. A medida que la obra progresa esas escenas aparecen como un film en sí mismo: el dramatismo de las escenas nos alcanza no ya como la *tarea* fílmica de los personajes de *Ararat* sino como aquellas que muestra a personajes que nos conmueven en su dolor, en su tenacidad, en su crueldad. A través de esas escenas el espectador de *Ararat* asiste al “otro” film, y de algún modo, anticipa al futuro espectador del film que allí se está rodando. Los tiempos del espectador actual y futuro quedan allí confundidos en uno solo.

Ararat está construido sobre el fondo de una historia, la de Arshile Gorky, pintor armenio, residente en EE.UU. y sobreviviente del genocidio quien, siendo un niño, vio morir a su madre de inanición en las largas marchas de la muerte

* cguiterr@psi.uba.ar

organizadas por los turcos. Gorky conserva, además de sus corrosivos recuerdos, una foto junto a su madre y un botón que su madre cosió en el saco que lleva puesto en esa imagen. La mirada de esa foto da lugar a un boceto y luego a la pintura que reproduce esa foto. En esa pintura, los grandes y redondos ojos de su madre miran eternamente. Los ojos del pequeño Arshile, ligeramente desviados hacia abajo, delatan la pesadumbre de esos días.

Entre las múltiples situaciones que este film presenta, hay una secuencia que nos interesa en particular y a la que nuestra mirada se dirige para este análisis. No es sencillo describirla para quien no ha visto el film. La dificultad para su comunicación reside en que el montaje cambia los tiempos a que nos tenía acostumbrado el relato de situaciones contemporáneas intercaladas con situaciones históricas. Mejor dicho, en determinado momento advertimos que ese montaje es más complejo de lo que creíamos. Intentaremos presentarlo del modo más descriptivo para hacernos entender.

Uno de los personajes, Raffi –hijo adolescente de una historiadora armenia, asesora del film que se está rodando– viaja a Turquía. A su regreso a Canadá –sitio donde se desenvuelven los hechos actuales y se rueda la película histórica– es interrogado largamente por el inspector de la aduana acerca del contenido de una latas que se utilizan para rollos de cinta de filmación. Raffi dice que las latas no pueden ser abiertas: el film expuesto que contienen se velaría a la luz del día. El inspector inicia entonces una serie de preguntas para verificar si la historia que Raffi cuenta es verdadera. Este interrogatorio se presenta a lo largo de todo el film. Se inicia en los primeros minutos de la obra y la atraviesa paso a paso, fragmento a fragmento, hasta el final. El espectador no logra encontrar un lugar temporal claro para lo que transcurre en esa escena.

En un pasaje de ese interrogatorio el montaje lo mezcla con escenas de la película histórica. En esta última, el personaje central es el médico estadounidense Clarence Ussher, jefe de una misión humanitaria en Van, ciudad que habitan los armenios y sitiada por el ejército turco.

Raffi explica al inspector que hizo el viaje a Turquía para filmar los escenarios originales del exterminio y que esas tomas serán utilizadas para la película que se está rodando. Para acentuar su relato, saca un texto que se dispone a leer a su interlocutor. Se trata del diario de memorias del Dr. Clarence Ussher.

En ese momento, un corte nos ofrece otra escena. Vemos a Ani, la madre de Raffi, discutir llena de ira con el guionista de la película histórica. Se encuentra indignada y ofendida porque el cuadro de Arshile Gorky ha sido atacado. Dice que ese cuadro es depositario de la historia Armenia, un código sagrado que explica la identidad de los armenios. Se le explica que ese film es ajeno a esa ofensa. No oye las razones que se le ofrecen y decidida a renunciar se encamina enérgicamente al set de filmación. Arrastrada por su ira, atraviesa la escena en pleno rodaje. El actor que

encarna al Dr. Ussher se encuentra arrodillado junto a una víctima ensangrentada a quien intenta reanimar. Ani pasa a su lado y enfrenta al director en el *back stage*: “¡Necesito hablar contigo!”. El director, perplejo, le señala que están filmando. El plano muestra a Ani y al director en el *back stage*; sobre esa imagen suena la voz en *off* del Dr. Ussher diciendo enérgicamente:

“¿Qué es esto? ¡Maldición! Estamos rodeados por los turcos, no tenemos comida, vamos a morir. Necesitamos un milagro. Este niño se está desangrando. Si lo salvo, nos dará ánimo para continuar. Este es su hermano. Violaron a su hermana embarazada frente a él y apuñalaron al bebé que llevaba en el vientre, al padre le arrancaron los ojos y se los hicieron comer. A la madre le arrancaron los pechos y la dejaron morir desangrada... ¡¿Quién mierda eres tú?!”

Ani queda tan sacudida como el espectador. De un solo golpe los distintos tiempos del relato se pulverizan. Como una banda de Möebius temporal, las dos caras de pasado y presente son una sola.

En ese momento, un nuevo corte vuelve a la pantalla la escena de Raffi quien, frente al inspector, ahora sí, comienza a leer con tono grave las memorias de Ussher:

*“En un campo donde agonizaba la vida armenia, una alemana, conteniendo el llanto, me relató muchos horrores:
‘Le contaré lo que vi para que se sepa de qué es capaz el hombre. Fue un domingo. El primer amanecer sobre los cadáveres. Vi cómo una multitud azotaba a un grupo de mujeres. Un animal humano gritó: “¡Bailen al compás de los tambores!” Las azotaron con furia y las mujeres empezaron a bailar en ronda. “¡Bailen hasta morir! ¡Bailen con los pechos desnudos!” Luego las rociaron con kerosene. “¡Como en un ritual, bailen! Aquí está el perfume más dulce”. Y les prendieron fuego. Hasta calcinar sus cuerpos.’
La mujer me miró y dijo: ‘¿Qué haré con mis ojos? ¿Qué haré?’ ”*

Raffi termina de leer estas preguntas mirando fijamente al inspector.

Detengámonos en esta secuencia de escenas. Es imprescindible señalar que no son contemporáneas entre sí. En efecto, sobre el final, el interrogatorio del inspector termina en una comunicación telefónica con la madre de Raffi quien, en una limusina y acompañada del director y el guionista, se dirige a la *avant premier* de la película. Todo ese interrogatorio se produjo entonces en las horas previas al estreno.

¿Por qué Egoyan decide ese montaje? ¿En qué se sostiene la decisión de construir el relato de tal modo? Por supuesto, hay razones que están en directa relación con amores y desamores entre los personajes. Sin embargo, no creemos que el realizador esté usando la historia del genocidio como telón de fondo de rencillas

familiares. Por el contrario, esas rencillas tienen una historia –dolor y sangre– en la que cada uno se encuentra y desencuentra a su modo. No, entendemos que ese montaje está en una dirección distinta a cualquier golpe de efecto. Ofrezcamos aquí una interpretación posible.

El hilo que une estas escenas es la mirada del testigo.

Raffi, utilizando la filmadora, da a ver al inspector las escenas filmadas. Para afirmar su relato lee luego las memorias de Ussher, quien da testimonio de un suceso que él no ha visto, que le es relatado por la testigo que ha mirado el horror, que lo ha visto al punto de lo insoportable: *¿Qué haré con mis ojos?*

Esa pregunta que la enfermera alemana enuncia ante el médico es un interrogante lacerante para quien se lo formula. Pero es también la ocasión que encuentra el realizador del film para transformarlo en una interpelación al espectador. Espectador que ha perdido toda tranquilidad luego de la escena en que Ussher –de algún modo– salta de la pantalla para decirle (para decirnos) que eso no es un film; que eso está sucediendo, que nuestras preocupaciones pasajeras, nuestros problemas cotidianos y hasta las iras vanidosas como la de Ani, le dan la espalda a ese asunto cuando creen estar en un cine, cómodamente sentados, con algo de emoción, sí, pero dispuestos a retirarse en algunos minutos, rumbo al restaurant en el que comentaremos las cualidades del film como ya lo hemos hecho con tantos otros. Pero esa rutina de placer ya no es posible porque Egoyan ha desbaratado ese confort. Para lograrlo no apela a enunciar ninguna doctrina ni a enaltecer alguna moral militante. Lo hace a través del médico que salta de la pantalla para tomar al espectador del cuello y enrostrarle la pregunta: “¿Qué vas a hacer con tus ojos?” Se trata, según entendemos, de una decisión artística formidable. No es un golpe bajo. Es un golpe que nos da en pleno rostro quien sostiene que no se puede caminar por encima de esa escena, como lo hace Ani con la indolencia de su afectación. En su grandilocuencia, Ani, creyendo hacer un gran gesto en defensa de la historia armenia, pasa por encima del *relato* de esa historia. Egoyan lo impide con una invención en la que el relato de lo sucedido se mezcla con la ficción que porta esa verdad. De este modo, el realizador encuentra el modo artístico de escenificar lo verdadero de una ficción.

Precisamente de una ficción toma su título el film: el guión indica que se vea el Monte Ararat desde la ciudad de Van, de donde es imposible verlo por razones geográficas. La historiadora plantea su objeción, “No es verdad”, y el director responde “pero su espíritu lo es”.

Agreguemos algo más en esta dirección. Contra toda pretensión documentalista de la verdad –al modo de la que exige el procedimiento judicial–, un pasaje del interrogatorio que el inspector dirige a Raffi desestima el dato y acentúa a la verdad como relato:

Raffi: ¿No suelen usar perros para estas cosas?

Inspector: Sí, pero me privaría de lo mejor de este trabajo, la posibilidad de entender la mente humana. Un perro ladraría y eso significaría que aquí hay droga (...) *No digo que no sería importante pero hay otras cosas importantes.* Cosas que un perro no puede evaluar. (...) ¿Te vinieron a buscar?

Raffi: No.

Inspector: Mejor. Estarían preocupados. Yo lo estoy.

Raffi: ¿Por qué?

Inspector: Por ti. ¿Qué puedo hacer? No hay contactos para hablar. *No hay manera de confirmar si todo lo que dices es verdad.*

Raffi: Le dije exactamente lo que sucedió.

(destacado nuestro)

La imagen cambia y muestra *lo que sucedió*: la marcha en el desierto, los asesinatos al paso, la muerte por hambre y fatiga, aquello que Egoyan nos relata.

Ese relato sigue una travesía que nos involucra.

En efecto, este es el punto en el que el testigo se desdobra una y otra vez hasta incluirnos: la enfermera alemana relata a Ussher lo que ha visto, Ussher lo relata en sus memorias, Raffi lee esas memorias que a su vez relata al inspector, Egoyan nos lo relata a nosotros. Ante eso, ¿qué haremos con lo que vimos? ¿Qué haremos con nuestros ojos?

Quizás no sea necesario decir que el film histórico que se está rodando se llama *Ararat*. El film dentro del film es un pliegue sobre sí mismo uniendo los tiempos de aquello que no puede olvidarse, que sigue en pie como crimen impune por el silencio de Turquía que esconde su responsabilidad hasta nuestros días. Ese silencio en ocasiones tiene soportes insospechados, incluso para las buenas conciencias que se horrorizan ante esos hechos. Ese silencio quizás reciba alguna impensada contribución de nuestra parte. Volvamos a una de las escenas. Cuando Ussher se dirige a Ani, le describe distintos horrores entre los que menciona algo que refuerza el hilo que une las escenas mencionadas: los genocidas han arrancado los ojos de una víctima y se los hicieron comer. El perpetrador busca borrar su delito y borrar la memoria que los ojos del testigo atesoran. Arrancando los ojos del testigo se busca el silencio que se exige con sangre. No es una empresa por completo fracasada: el esfuerzo de los negociacionistas tiene también sus frutos amargos en la falsificación de la historia. No obstante, el relato no se detiene. Precisamente allí está Egoyan construyendo un relato que no consiste en la narración del dolor. Egoyan arma un relato en el que, a su modo, formula un desafío ético bajo la forma de una pregunta: ¿qué haremos con nuestros ojos? ¿Los comeremos junto con la cena?

Resumen

Una mirada sobre *Ararat*

Ararat, el film de Atom Egoyan, está construido de un modo peculiar respecto al tiempo, ofrece distintos niveles históricos, de escenarios y, por último, alternando lo ficcional con lo documental. Es un film que incluye a otro: la historia presenta a sus protagonistas filmando una película sobre el exterminio de los armenios en Turquía en 1915.

En el escrito se toma una secuencia de escenas de la película para articular el hilo que las une: la mirada del testigo. En las diferentes vías de comprensión del testigo, se puede aislar aquella que refiere a quien ha visto; y partiendo de esta noción, se introduce al testigo en una sucesión: aquel que ha visto al que vio.

A partir de una pregunta que hace un testigo que ha mirado el horror, que lo ha visto al punto de lo insoportable: “¿Qué haré con mis ojos?”, nos encontramos con un interrogante lacerante para quien se lo formula, y a su vez con la ocasión que encuentra el realizador del film para transformarlo en una interpelación al espectador.

Palabras clave: Genocidio armenio - Testigo - Interpelación - Ararat