

XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2013.

# **Ararat. Mundos sociales en el cine de Atom Egoyan.**

Zylberman Lior.

Cita:

*Zylberman Lior (2013). Ararat. Mundos sociales en el cine de Atom Egoyan. XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-010/140>

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.*

**XIV Jornadas  
Interescuelas/Departamentos de Historia  
2 al 5 de octubre de 2013**

**ORGANIZA:**

Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional de Cuyo

Número de la Mesa Temática: 17

Título de la Mesa Temática: La violencia colectiva radical y su representación: textos e imágenes en el Viejo Mundo

Apellido y Nombre de las/os coordinadores/as: Lorenz, Federico Guillermo;  
Kwiatkowski, Nicolás; Burucúa, José Emilio

**ARARAT.**

**Mundos sociales en el cine de Atom Egoyan**

*Zylberman, Lior*

*CEG, UNTREF/Conicet*

*liorzylberman@gmail.com*

<http://interescuelashistoria.org/>

## *Cine y genocidio*

Las grandes matanzas poseen una larga historia en lo que a representación visual se refiere, siendo el genocidio uno de los últimos tipos añadidos a la historia visual de los crímenes de masa. Se han escrito numerosos trabajos en torno a los diferentes modos de representación y su relación con la tecnología visual, repasarlos escapa a los objetivos de esta tesis. Sin embargo, resulta sugerente pensar el lugar que tuvo la fotografía, a partir de mediados del siglo XIX, en estas situaciones. En esa dirección, a mediados del siglo XX, y como resultado de los crímenes perpetrados por el nazismo, se reconfigura el uso de las fotografías y el cine. Eso no quiere decir que los usos anteriores hayan sido desplazados, al mismo tiempo que las masacres y guerras continúan desatándose, las imágenes son también producidas tanto para registrar como para, luego, representar ese horror<sup>1</sup>. La fotografía en el campo periodístico y documental alcanzó un importante estatus de autoridad probatoria, lo mismo sucedió con el cine, sobre todo el cine documental. Las imágenes de los campos de concentración y exterminio nazis cambiaron radicalmente el significado tanto de la fotografía (Zelizer, 1998) como del cine documental (Barnouw, 1996) y, a la larga, trajeron un nuevo tipo de “cultural visual” (Zelizer, 2001).

El debate en torno a la representación del Holocausto se expandió a diversas disciplinas extrapolando conceptos de una hacia otras. En algunos casos, estas pugnas alcanzaron el agravio y la ofensa, como fuera el caso de Gérard Wajcman y Élisabeth Pagnoux contra Georges Didi-Huberman (2004); en el fondo, en esta imposibilidad de representación se encuentra profundamente imbricada con la idea de *uniqueness* del Holocausto (Feierstein, 2007: 162 y ss.). Sin embargo, en los últimos años el campo académico ha revisado esta problemática desde otras perspectivas (Baron, 2005; Haggith y Newman, 2005). Una de ellas se centra en torno a la memoria a partir de una simple premisa: ¿cómo aprenderán la temática las generaciones que no tuvieron ningún tipo de relación con los sucesos?<sup>2</sup> Por lo tanto hay un desplazamiento, ya no se interroga por el testigo o por los hijos, y ni siquiera por los nietos, que en muchos casos lograron mantener cierta relación social con sus predecesores. La pregunta entonces, sería por los hijos de los nietos, los que nacieron siendo sus bisabuelos-sobrevivientes “predecesores puros” en términos de Alfred Schutz.

---

<sup>1</sup> Un reciente caso paradigmático, y a la vez complejo, son las fotografías tomadas en la prisión iraquí de Abu Ghraib (Gourevitch y Morris, 2008).

<sup>2</sup> Esta cuestión la he trabajado en Zylberman (2010).

En el campo de los estudios sobre genocidio estas preguntas han comenzado a trabajarse. Investigando en forma multidisciplinaria, la imagen en general y el cine en particular se ha vuelto una importante fuente de estudio en torno a la temática desde diversas facetas: ya sea para estudiar a sus perpetradores, a las víctimas, el exterminio, como también su elaboración (Wilson y Crowder-Taraborrelli, 2012).

Si bien muchos trabajos señalan el Holocausto como el lugar central de la discusión en torno a la representación y la imagen (Huyssen, 2001), la relación entre cine y genocidio posee un origen muy preciso: 1919. En dicho año se estrena en los Estados Unidos *Ravished Armenia*, película dirigida por Oscar Apfel<sup>3</sup>, basada y protagonizada por la joven sobreviviente del genocidio armenio Aurora Mardiganian. La película, adaptación del libro escrito por ella (Mardiganian, 1918), posee un crudo realismo y muchas de sus imágenes fueron utilizadas para ilustrar los crímenes turcos. Esta película, fomentada por el *American Committee for Armenian and Syrian Relief*, tuvo como fin concientizar a los Estados Unidos primero y luego al mundo de lo acontecido al pueblo armenio. Con el tiempo, y dado el material combustible con el que se producía el film, no quedaron copias de este título. Será recién en el 2005, producto de la casualidad, que se encontró una escasa cantidad del metraje que se creía perdido.

Acaso por la negación que envuelve al genocidio armenio el cine no lo ha frecuentado, no es mi propósito estudiar dichas razones. Sin embargo, aunque Atom Egoyan (2002) sugiere que *Ararat* (2002) fue la primera película sobre la temática, no sólo olvidó la película protagonizada por Mardiganian sino también la adaptación de la obra de Franz Werfel<sup>4</sup> en *Forty Days of Musa Dagh* (Sarky Mouradian, 1982)<sup>5</sup>, y la deplorable *Assignment Berlin* (Hrayr Toukhanian, 1982). Ya en la década de 1960 el prestigioso y polémico realizador Elia Kazan había abordado en forma colateral la temática en *America, America* (1963), incluso a las anteriores ya mencionadas en la década de 1990 se produjeron varios títulos sin la repercusión esperada: *Karot* (Frunze Dovlatyan, 1990) y *Mayrig* (Henri Verneuil, 1991).

---

<sup>3</sup> Pionero de Hollywood, Apfel, quien trabajó mano a mano con Cecil B. DeMille, llegó a dirigir más de 100 títulos.

<sup>4</sup> La intención de llevar a la pantalla la novela *Los Cuarenta Días de Musa Dagh* data de 1935, cuando la Metro-Goldwyn-Mayer había comprado los derechos para su adaptación. Para una historia de los periplos de la llegada a la pantalla de esta obra y sobre *Ravished Armenia* véase Slide (1997).

<sup>5</sup> La película tuvo una escasísima repercusión, sólo tuvo su avant premiere y nunca llegó al público, tampoco tuvo críticas por parte de la prensa especializada. Recién en 1987, cuando salió en video, se comprendieron las razones para su ocultamiento: “una triste película que hace poca justicia a su objeto” reseñó la revista *Variety* en aquel año.

Lo cierto es que el film de Egoyan, debido a la propia trayectoria y trascendencia del realizador, trajo al genocidio armenio cierta visibilidad nunca antes tenida. En el mundo del cine, luego de su trabajo, se volvió a abordar la temática tanto en largometrajes de ficción –*El destino de Nunik (La masseria delle allodole*, Paolo y Vittorio Taviani, 2007)– como en numerosos documentales –*Screamers* (Carla Garapedian, 2006) sobre el grupo de rock System of Down y su lucha por el reconocimiento del genocidio armenio–. Como luego se verá, advertido en torno a los debates en torno a la representación del genocidio, Egoyan adopta en su film una posición original que le permite balancear las diversas posturas.

### *Sobre Ararat*

La génesis de *Ararat* se encuentra en un desafío, en una (casi) obligación, impuesta por el productor Robert Lantos. En un encuentro de la comunidad armenia en su Centro de Toronto, en el cual Atom Egoyan era el invitado de honor, el productor lo introdujo a los presentes afirmando que año tras año se realizan películas sobre el Holocausto, pero nunca sobre el genocidio armenio. Afirmando que ya era tiempo de hacer *la* película sobre el tema, convino ante los presentes a Atom Egoyan a aceptar el reto. Años después se estrenaría *Ararat*.

Demás está decir que el Egoyan que recogió el guante de dicho desafío en nada se asemejaba al joven que inició su carrera casi veinte años antes. Desde Rouben Mamoulian<sup>6</sup>, no hubo en Norteamérica un director de origen armenio tan respetado; además de tener el beneplácito de la crítica, Egoyan contaba con varios premios internacionales, incluyendo Cannes y Berlin, y dos nominaciones al Oscar. Sin embargo, se encontraba ante una disyuntiva: sentía que se debía hacer una película sobre la temática pero no sabía cómo hacerla, tampoco se sentía, realmente, capacitado para ello (Egoyan, 2002). ¿Cómo armonizar un cine que abordaba la sexualidad, el deseo, la familia, la tecnología, los problemas de la imagen con el genocidio armenio? ¿Cómo dar cuenta de un suceso histórico de tales características alguien que sólo sabe narrar a partir de la fragmentación? *Ararat* es justamente la respuesta ello, en cierta forma el guión de dicho film nace a partir de esas imposibilidades.

---

<sup>6</sup> Rouben Mamoulian, nacido en lo que hoy es la República de Georgia en 1857 y fallecido en Estados Unidos en 1987, fue un director de cine y teatro armenio-estadounidense. Fue un innovador del cine sonoro, y en Hollywood, además de dirigir musicales, realizó *La reina Cristina de Suecia (Queen Christina*, 1933), *La marca del Zorro (The Mark of Zorro*, 1940) y *Sangre y arena (Blood and sand*, 1941), entre otras.

Como señala el propio director, al encarar este film se le presentaron numerosos problemas teóricos: en torno a la representación y en torno a la narración. La primera se cierne alrededor de un asiduo dilema: cómo mostrar el horror del genocidio sin horrorizar, cómo concientizar sobre un hecho casi desconocido para el gran público sin atemorizarlo. La segunda cuestión tiene relación a las particularidades del cine frente a la Historia, cómo *condensar* en menos de dos horas la historia del genocidio armenio. En ese sentido, Egoyan tuvo que elegir y pensar delicadamente qué estrategias narrativas y estéticas tomar. No es casualidad, entonces, que en reiteradas ocasiones los personajes del film parecieran estar dando lecciones de historia, esos riesgos, sin embargo, debían ser tomados.

La resolución a la que arriba es una síntesis de su estilo. En esa dirección podría decirse que *Ararat* es una película sobre imágenes, sobre la familia y sus tabúes, y sobre la identidad, relatada a partir de una compleja estructura narrativa típicamente egoyana. Cabe mencionar que Egoyan no deseaba hacer una “versión armenia” de *La lista de Schindler* (*Schindler's List*, Steven Spielberg, 1993). De hecho, la película toma como base narrativa algunos episodios históricos poco transitados por la academia especializada en el genocidio armenio: la resistencia armada en Van, el asesinato a embajadores y diplomáticos turcos por parte de organizaciones armenias durante las décadas de 1970 y 1980. Es que como en todas sus películas, en *Ararat* no hay héroes ni villanos; además, como Egoyan sugirió, su película no tuvo como objetivo acusar a la actual República de Turquía. Sus intenciones, como veremos, corren en otra dirección.

Es preciso señalar, previamente, que los abuelos de Egoyan por el lado paterno fueron víctimas de los horrores que afectó a la población armenia en el imperio otomano: “toda la familia de mi abuelo, excepto su hermana, fue aniquilada en las masacres, [luego] se casó con mi abuela, que era la única sobreviviente de su familia. No conocí a que ninguna de estas personas. Los dos habían muerto mucho antes de que yo naciera” (Egoyan, 2002: vii). Los Yeghoyan (tal su correcto apellido) emigran a Egipto y luego a Canadá, donde su apellido tomará la forma actual; como ya fue dicho, en Victoria eran la única familia armenia. A los 18 años parte de allí hacia Toronto, para estudiar relaciones internacionales y guitarra clásica. Este viaje es crucial ya que en esa ciudad conoció la *Armenian Students Association* y fue “expuesto” a la comunidad armenia por primera vez. Allí tomó conocimiento por vez primera sobre el genocidio y de las matanzas las diversas organizaciones llevando a cabo. El propio director comenta

que en aquel momento no sabía cómo pensar dichos sucesos, si debían ser vistos como “luchadores de la libertad” o “terroristas armenios”. Esta disyuntiva, años después, será uno de los ejes de *Ararat*.

Por la trascendencia que iría a cobrar la película, la escritura del guión se enfrentó con un gran problema (el problema que subyace a la relación cine e historia), pero aquí con un plus adicional. Las películas sobre el Holocausto, por citar un ejemplo, ya contaban con cierta *tradicón* visual. En cambio para el genocidio armenio no se contaba con ninguna, había que fundarla. Por lo tanto la película se colocaba frente al evento histórico casi por vez primera y debía mostrar algo al respecto: “Vivimos en una cultura popular que demanda imágenes antes de que nos permitamos creer, y no sería imaginable hacer frente a esta historia sin presentar lo que el evento parecía” (Egoyan, 2002: viii). Dado que Egoyan no se sentía capacitado para semejante empresa –*Ararat* la tomó como una gran responsabilidad– puso en escena sus inquietudes en torno a ello, tomando una posición particular a la hora de mostrar el horror. Al mismo tiempo, pensaba que una película “de época” tampoco le haría justicia al suceso. Muy pronto Egoyan comprendió una de las características intrínsecas de un genocidio, el mismo no culmina en la etapa del exterminio sino que continúa en su realización simbólica (Feierstein, 2007, 2012). Para el genocidio armenio, lo peor no es sólo lo que pasó sino su negación. En esa tesis Egoyan encontró la trama de su película: una película sobre el genocidio armenio en tiempo presente. La pregunta que recorre el film recae, entonces, en cómo se dio la sucesión de generaciones en la negación, cómo se convive con una historia de horror, un horror duradero.

*Ararat* posee numerosas capas narrativas que giran en torno a imágenes. La primera, es la película dentro de la película. La segunda, en torno a Arshile Gorky; de este modo, a la par de la negación el film trabaja también sobre la transmisión. Al mismo tiempo, la presencia de un personaje como Ali, el actor que interpreta a Jevdet Bay en la película en cuestión, pone de relieve que no se hará una lectura simple del genocidio armenio sino más bien ríspida, *problematizando muchas cuestiones antes de darlas por sentadas*. Este personaje, de origen turco, llama al espectador “a considerar si podemos juzgar a la gente de hoy por acciones que tuvieron lugar mucho tiempo atrás y que en aquel momento no habían nacido” (Egoyan, 2002: xi), pero también es para advertirnos cómo se socializa el odio, el rencor: Ali descrea de la existencia del genocidio “porque sí”, porque así se lo contaron.

## *La tramas de Ararat y de ararat*

Una línea narrativa de *Ararat* sigue a Edward Saroyan<sup>7</sup>, un director de cine consagrado que llega a Canadá a filmar una película sobre el genocidio armenio. La plantea como un homenaje a su madre, sobreviviente, y mucho de que contará en su film estará basado en lo que “recuerda que su madre recordaba”, es decir el recuerdo coherente de alguien será amoldado a otro relato coherente: el de la película. Para llevar adelante su proyecto, *ararat* toma como base para su guión, coescrito junto a Rouben<sup>8</sup>, las memorias del Dr. Clarence Ussher<sup>9</sup>. De más está decir, que las memorias de Ussher son también la base histórica para *Ararat*; vemos así que la *parte histórica* queda en manos de Saroyan, mientras que la *parte “presente”*, en manos de Egoyan. El sitio de Van le permite a los “dos directores” señalar cuestiones históricas: que el pueblo armenio no fue llevado como “oveja al matadero” y que, a partir de la figura de Jevdet Bey el gobernador de la provincia de Van, hubo una clara intención de exterminar a la población armenia. Otro de los personajes centrales en *ararat* es Arshile Gorky de niño. Nacido en Van, el futuro artista sobrevivió y huyó en 1915 con su madre y sus hermanas (que en el film no se ve) a territorio controlado por los rusos, allí presencié la muerte de su madre por inanición como consecuencia del genocidio. Finalmente, en 1920 emigraría a los Estados Unidos, país en el que moriría, suicidándose, en 1948. Gorky, entonces, funciona como bisagra entre los dos mundos: el del cine y el del mundo cotidiano; el vínculo es Ani, una mujer de origen armenio experta en la obra del pintor. Esta mujer, quien publicó un libro y dicta conferencias en torno a Gorky, es contratada como asesora del film.

Hay una serie de personajes que parecen secundarios pero resultan tan fundamentales como el resto. Uno de ellos es David, el agente de aduanas que retiene a Raffi, el hijo de Ani, en el aeropuerto ya que sospecha que el joven trae heroína entre su equipaje. Ante, Raffi no sólo debe contarle los periplos de su viaje, sino la historia del genocidio. Otro personaje es Philip, el hijo de David. Philip es guardia en un museo donde se lleva adelante una exposición de obras de Gorky, entre ellas el cuadro ya

---

<sup>7</sup> De más está señalar el parecido sonoro en el apellido de ambos “directores”.

<sup>8</sup> El personaje, como tantos otros, no poseen apellidos. El nombre del coguionista puede ser leído como un homenaje al ya citado Rouben Mamoulian.

<sup>9</sup> Dr. Clarence Ussher lideró la misión americana en la ciudad de Van, quien trató en vano de interceder ante las fuerzas otomanas bajo el mando de Jevdet Bey, el gobernador de la provincia de Van. El libro de Ussher de 1917 *An American Physician in Turkey* fue la base con la que Egoyan reconstruyó el asedio, tal como se ve en la película dentro de la película.



mencionado. Éste personaje, además, es la pareja de Ali, el actor que interpreta a Bay en *Ararat*. David, lógicamente, se encuentra peleado con su hijo a causa de su orientación sexual, le dice que “no es normal”; la pareja gay le sirve a Egoyan para trabajar la diferencia y el lugar de las minorías, para afirmar que debemos comprender al diferente y sugerir que el genocidio aún hoy es una práctica que se encuentra en el horizonte de posibilidades. Ali, el actor canadiense de origen turco, acepta el papel en la película de Saroyan debido al prestigio de su realizador. Al finalizar su participación en la película, Ali duda por haber aceptado, “le dio culpa” afirma Saroyan. Raffi es enviado a que lo consuele, y ahí el actor afirma su verdad: que fue una guerra lo que allí sucedió, que en ella también murieron turcos. Raffi le responde casi con una lección de historia, cerrando con la frase de Hitler en referencia a los armenios<sup>10</sup>. Ali concluye la conversación afirmando que así fue como se educó: a través de él Egoyan no dirige un dedo acusatorio a los turcos, sino a la educación *en* el odio, educación que, en cierta forma y con gradaciones diferentes, también se encuentra presente en los armenios. *Ararat* sugiere la posibilidad de un puente, de un diálogo posible entre ambas culturas, en tanto reconocimiento del genocidio.

Celia es la segunda representante femenina del elenco. Ella hija del segundo marido de Ani, quien muriera en instancias trágicas. Para Celia, su padre se suicidó cuando Ani lo dejó; para ésta, su pareja murió en un accidente al caerse por un precipicio. Recordemos que el primer marido de Ani, el padre de Raffi, fue acribillado al intentar asesinar a un diplomático turco. Al ver en esa muerte un gesto heroico, Celia quiere que la muerte de su padre trascienda, que su muerte haya sido por alguna “causa”, que deje una huella para la posteridad; de este modo emerge el conflicto entre ambas mujeres, un conflicto por el sentido del pasado. Mientras que Celia afirma conocer la verdad, Ani le recuerda una y otra vez que ella no estaba allí. Es sugerente, entonces, lo que brota en esta disputa dos narraciones coherentes en torno a un mismo hecho, dos modos, si se quiere, de recordar el pasado, de nombrarlo. Raffi, con quien Celia mantiene una relación amorosa cuasi incestuosa –marca egoyana–, también se pregunta al respecto, no sabe cómo pensar/recordar a su padre cómo un terrorista o cómo un héroe. Para tomar venganza de Ani, Celia decide boicotear las diversas presentaciones del libro de ésta, interrumpiendo y generando escándalos en sus conferencias. Agotados dichos recursos, Celia decide atacar a Ani donde más le duele:

---

<sup>10</sup> En el discurso pronunciado el 22 agosto de 1939 Adolf Hitler, al referirse a unas órdenes dadas a las S.S., se preguntaba “¿Quién habla todavía del exterminio de los armenios?” (Piralian, 2000: 125).

atentando contra el cuadro de Gorky; al atacar a la imagen, ataca a Ani. Justo antes de clavar su cuchillo sobre el cuadro, Philip la detiene.

Con el personaje de Ussher, la película de Saroyan oprime a su posible audiencia con un peso moral, tiene que mostrar el sufrimiento y los vejámenes en forma explícita. De hecho, este film, el de Saroyan, recorre algunos de los típicos *clichés* de esta clase de cine, como la escena de Ussher con la bandera de los Estados Unidos de fondo y una música incidental solemne: un plano paródico al cine de Hollywood. Es que a pesar de los elementos “sonoros” en común que poseen Saroyan y Egoyan, no funcionan como alteregos; de hecho, el segundo parecería rechazar la película del primero. Sólo lo emplea como medio para evacuar la problemática de la representación, y en esa dirección Egoyan alcanza una solución un tanto “cómoda”, esquiva, pero sumamente interesante. No es Egoyan el que filma las escenas más crueles sino Saroyan; *nosotros* vemos algunas de ellas cuando vemos su película. En cambio, cuando vemos la de Egoyan, en vez de mantenerlas en cuadro quedan fuera de campo a partir de un paneo o algún otro movimiento de cámara para recordarnos que asistimos a un film dentro de un film, que asistimos a una representación, a la construcción de imágenes. A través de Saroyan y Rouben, Egoyan externaliza el complejo pasaje de un evento histórico al ámbito del cine. Una escena es crucial: mientras hacen los preparativos para el día de rodaje, Ani nota que en el set de Van se ve el monte Ararat, a lo cual ella le dice a Rouben y luego a Saroyan del error histórico; éste le responde que sabe del error, pero que el cine puede tomarse licencias poéticas. Diálogos similares en torno a este de licencias se da cuando discuten en torno a la vida Gorky: el cine no es la verdad, crea *efecto* de verdad. Lo importante, para Egoyan no sería si la representación es “fiel” o no, para él lo valioso radica en las emociones y los conocimientos que se pueden obtener como también las experiencias por fuera del cine, por fuera de la película; es decir, en el mundo de la vida cotidiana. Ese lugar es el que le corresponde a Raffi.

Si dejo a este personaje para el final de este apartado es porque detrás hay un motivo singular. Además de ser el personaje que estimo más rico, el propio Egoyan declaró que de todos los de este film, él se encontraría más cercano al joven. Raffi es un joven que vive con su madre, Ani. Ella parece ser una figura respetada y comprometida con la cultura armenia en Canadá, su primer esposo, el padre de Raffi, murió por la causa armenia. En la casa se habla tanto armenio como inglés o francés. Sin embargo, el joven desconfía. *Sabe* sobre su pasado, pero no lo *siente*.

Con ello, Egoyan nos sugiere que más allá de las imágenes, lo que prima es la narración. Resulta inspirador uno de los últimos diálogos, cuando David ya sabe que *Ararat* tiene su *première* en esos momentos y que Raffi fue a Turquía por motivos personales. El joven le cuenta que tomó contacto con un turco y fue él el que le dio las latas; al mismo tiempo que sucede el interrogatorio, Raffi le muestra en su videofilmadora las imágenes que registró en la tierra natal de Gorky, en Turquía, como también el monte Ararat. David le pregunta “¿por qué no me dijiste esto antes?”, “porque necesitaba contarle la otra historia” (la de su familia), le responde Raffi. Cuando el inspector afirma que “no hay forma de corroborar que todo lo que me contaste sea verdad”, entre líneas podemos entender que se remite también al genocidio armenio, ya que Raffi le responde que todo lo que le contó es exactamente lo que pasó, que le tenía que contar toda la historia, “porque significa algo para mí”. Ese viaje a la tierra de Gorky le permitió a Raffi conectarse con el pasado, al narrar para David el joven cerró “el viaje”, descubrió quién es; en su relato Raffi, constituyó su identidad narrativa.

Desde la perspectiva del genocidio, Egoyan logró plasmar sus efectos en la vida cotidiana; en el mismo nivel, planteó la imposibilidad de acceder al hecho “tal cual”, sino por medio de representaciones: *Ararat* nos plantea que para relacionarnos con el pasado, relación problemática claro está, no existe un modo único. Cada personaje no sólo posee diferentes representaciones del pasado, incluso antagónicas, sino que también diversos soportes: imágenes, objetos (la semilla de granada que Saroyan suele comer en honor a su madre, la fotografía de su madre y Gorky de joven, como también su botón del saco en *Ararat*), y relatos. Siempre nos aferramos a algo para conectar con el pasado, y el film de Egoyan nos advierte sobre la imperiosa necesidad de aferrarnos a algo pretérito para que el pasado posea significatividad en el presente. Pero aún hay más, *Ararat* plantea otro tema sustancioso: el problema de las generaciones.

#### *Generaciones y mundos sociales en Ararat*

De los múltiples temas que aborda la película, claramente el problema de las generaciones es uno de ellos. En principio, en esta película, la temática se aborda desde unas coordenadas temporales particular: la diáspora armenia, ningún personaje representa a un armenio *nativo*, incluso Gorky, como sobreviviente del genocidio aparece como una figura en la frontera que, por las características del film, es abordado como una excusa para centrarse en las generaciones del presente. Lo que sí nos

demuestra Egoyan por medio de sus personajes es que la identidad armenia contemporánea, sobre todo la diaspórica, se conformó en torno al genocidio; de hecho, a lo largo del film no vemos otros parámetros culturales puestos en relieve o en cuestión, como la lengua o la religión. Tampoco hace mención a la República de Armenia, país conformado en 1991 a partir de la caída de la Unión Soviética.

Con lo dicho anterior, y a favor de Egoyan, podemos decir que dada la magnitud que debía alcanzar la película, la misma necesitaba de un público medianamente conocedor de las temáticas; no del genocidio, sino un público con el cual lograr empatía. Si el film se ubicaba en Armenia o como reconstrucción de época, otro hubiera sido el resultado artístico. Por eso Egoyan optó por lo “simple”, remitirse a lo que conoce: el presente, Canadá, la diáspora armenia. Por otro lado, si nos centramos en “el diseño dramático de los personajes” (Weinrichter, 2010: 141) comprenderemos que detrás de ello subyace una *lógica generacional* casi esquemática que explica las elecciones de Egoyan. Como sugiere Kristina Bagramyan (en Weinrichter, 2010: 141-142), las generaciones se numeran a partir del origen de la diáspora, no de la llegada al país de destino; de este modo, en *Ararat* podemos encontrar tres generaciones. La *primera generación* representa a quienes vivieron directamente el genocidio: la madre de Saroyan y la madre de Arshile Gorky. La *segunda generación*, la primera criada en la diáspora, está representada por Saroyan y Gorky, marcados de por vida, son los que intentan, con sus obras (pintura o cine) absorber la *obligación* de narrar el pasado, recordar, de dejar una huella. Como explica Ani al referirse al cuadro de Gorky, la intención del pintor era salvar “a su madre del olvido, sacarla de una pila de cadáveres para colocarla en un pedestal de vida”. La *tercera generación* parece tener la misma obligación de la segunda pero como *herencia*, como cultura, como acervo de conocimiento, y no como experiencia directa. Es la generación de Ani, interesada en la vida de Gorky, pero es también la de su primer marido, abatido a tiros cuando intentaba atentar contra un diplomático turco. Finalmente, la *cuarta* generación se encarna en Raffi: él creció oyendo historias de las *tres* generaciones anteriores, oyendo que su padre fue o un terrorista o un “luchador por la libertad”. Si bien ambos se encuentran intensamente ligados, su relación con el genocidio pareciera encontrarse en un segundo lugar, colocando su fuerza en resolver el dilema paterno.

El tema de las generaciones resulta una herramienta teórica sugerente para complementar la estructuración del mundo social de Alfred Schutz. A los diferentes

niveles y graduaciones entre los contemporáneos (semejantes y meros contemporáneos) y los predecesores, el enfoque de las generaciones planteado por Karl Mannheim (1993) puede arrojar más luz a la teoría schutzina. Para continuar con el análisis de *Ararat* tomo la noción de *posición generacional* pensada por el sociólogo de origen húngaro; esta idea envuelve, además de implicar una comunidad de fechas de nacimiento, un *ámbito socio-histórico compartido*. El vínculo potencial de una posición generacional se haría efectivo en dicho compartir y también mediante la participación real en un destino común (Mannheim, 1993: 221). Con Alfred Schutz, se podría agregar que la efectivización de la posición generacional debe estar dada también al compartir un sistema de significatividad. Un mismo acontecimiento histórico, por lo tanto, no tiene el mismo sentido para un individuo joven que para otro cuyas vivencias anteriores le han hecho adquirir una distinta imagen del mundo desde las que incorpora nuevas vivencia. La sugerencia del destino por parte de Mannheim hace pensar en torno al origen compartido pero también a la significatividad actual del pasado.

Observemos a Raffi. Como parte de esa cuarta generación, el pasado le queda muy distante, el genocidio es algo que *conoce* pero que no lo siente como propio. Ha sido puesto en una generación tan sólo por haber nacido en determinada coordenada temporal (la generación en un sentido positivista, diría Mannheim). El pasado le es significativamente impuesto por su madre que le desea trasladar su herencia tal cual; como si ese pasaje se diera en forma automática Raffi debe sentir lo mismo que ella. Aquí Egoyan abre una puerta para pensar una línea más: conocer el destino no necesariamente hace que éste sea asumido, hace falta algo más. Arriesgo a decir que ese algo más se encuentra en el campo de la experiencia, el viaje de Raffi no significa otra cosa que ello, que el pasado *pase* de ser una significatividad impuesta a una significatividad intrínseca.

Pertenecer a una generación es otorgarle significatividad a un plan de acción, a un *destino*, esa pertenencia se vuelve, en términos de Schutz, tanto un motivo-porque como un motivo-para. Es decir, porque pertenezco a determinada generación llevo adelante mis acciones; pero también, para pertenecer a determinada generación realizo ciertas acciones. Lo vemos en Raffi, quien al pertenecer a la mencionada cuarta generación su viaje a Turquía es motivado porque se sabe perteneciente a dicha generación; pero también, sus acciones (el viaje como la “lección de historia” que

imparte ante Ali) son motivadas para pertenecer a dicha generación. Como sea, la pertenencia generacional *necesita de acción*.

Por otro lado, ¿cómo conjugar la posición generacional con las realidades múltiples? ¿La posición generacional es también un ámbito finito de sentido? ¿Cómo se relaciona con la vida cotidiana? Decir “soy un sobreviviente”, o “soy hijo de un desaparecido” o “soy familiar de una víctima del genocidio” es afirmar una identidad y, a la vez, una pertenencia. ¿Pero se relaciona eso con la acción? Estas afirmaciones identitarias, necesarias lógicamente para el posicionamiento generacional, tensionan de un modo particular las realidades. ¿En cuáles ámbitos finitos se sentido esta afirmación identitaria posee más fuerza? En el caso estudiado, Raffi se identifica en dicha generación en forma “positivista”, pero hasta que no realiza acciones en torno a ello no puede afirmar su posición. Por lo tanto, al asumir mediante acciones su posición generacional, interpretará y actuará en los diversos ámbitos finitos de sentido como tal. Es por eso que necesita relatarle a David sobre su viaje, su lugar generacional no se encuentra en su identidad personal sino en su identidad narrativa.

Asumida su posición generacional, ésta orientará a la persona *en ciertos* ámbitos finitos de sentido. Saroyan, por ejemplo, por más que se asuma como hijo de sobrevivientes, dentro del ámbito finito que el cine es, deberá subsumirse a sus *reglas* de realidad. Resulta sugerente volver al momento en que Martin, el actor, ve *ararat*. A pesar de que sabe que lo está viendo es una imagen, se lleva a la boca su mano como gesto de horror. No es que confunda la realidad sino que no sabía, hasta no ver la película completa, qué había ocurrido en el pasado. Al mismo tiempo, debemos tener en cuenta que Saroyan quizá es también padre, esposo, hermano, etc. ¿Cómo influye (o afecta) su posición generacional en sus roles? *Ararat* nos plantea así tres cuestiones. Que en numerosas ocasiones la generación anterior intenta imponer a la siguiente su historia de experiencia y transmitir el acervo de conocimiento “tal cual” (aunque sabemos que eso es imposible), que la relación entre generaciones suele generar tensiones, y que la generación siguiente necesita de experiencias propias para recibir el *legado* de la anterior: la relación entre Ani y Raffi, entre madre e hijo, se resume bajo estas tres ideas. En síntesis, la posición generacional una vez confirmada en acciones, se continúa en el sistema de significatividad, orientando planes y futuras acciones, y también en el acervo de conocimiento, como modo de interpretar y conocer el mundo.

Ahora bien. Hablar de generaciones pareciera sugerir una idea de *corte*, comienzo de algo y fin de otra cosa. Si bien a su interior esto es así, en el cambio temporal la relación entre predecesores y sucesores se vuelve un poco más problemática. Por otro lado, al referirme a las generaciones no lo he hecho en torno a su relación con el pasado. Es por eso que se debe pensar que la relación entre generaciones, entre predecesores, contemporáneos y sucesores es una relación dinámica y fluida, con límites en ocasiones difusos.

Volvamos a *Ararat*. Raffi quiere entender el sentido de la suicida misión de su padre. El viaje de Raffi le permite filmar en paisajes abiertos, pero también le permite estar y filmar frente al legendario monte Ararat que en la película de Saroyan sólo es un telón de fondo y pintado. Su imaginación se ha activado, ahora posee, incluso, una vinculación emocional con su pasado. Lo confirmamos cuando Raffi le cuenta a David su desoladora conclusión: “no hemos perdido solo la tierra, sino la posibilidad de recordar. No queda nada aquí que demuestre lo que pasó”. Raffi ha encontrado una pista mejor que esa imagen vacía de sentido de la *tierra madre* en un viejo bajorrelieve que muestra a una Madonna con su hijo: lógicamente que esta imagen ancestral ofrece una analogía con la foto que se hace Gorky con su madre en 1912, y que luego le sirve como modelo para el cuadro del artista con su madre que pinta en 1934, que a su vez sirve como eje de las investigaciones de Ani, y que a la vez sirve de imagen primara para la película que Egoyan filma en 2002.

Esta transformación de imágenes (y aquí apelo al sentido bien amplio) y de variabilidad de soportes, le permite a Raffi, finalmente, afirmar que ha sentido el *fantasma*, la imagen, de su padre, se ha conectado con él en forma íntima. La afirmación de su identidad, como antes se señalara, lo hace con David, quien proyecta sobre él la relación que no puede mantener con su hijo. La sensación que deja la película a partir de la resolución del conflicto de Raffi, es que Egoyan se siente por una vez obligado a convertirse en portavoz de la historia de su pueblo, pero al mismo tiempo, por lo ya expuesto, no parece sentirse cómodo en dicho lugar. Por otro lado, tal como sugiere Weinrichter (2010: 148) al decantarse por una historia individual, la de Raffi, Egoyan parece admitir implícitamente que no existe la memoria histórica en abstracto sino tan solo memorias personales.

Con todo, lo que también vemos en *Ararat* son las tensiones entre lo colectivo y lo individual, entre el *deber*, lo impuesto, y las necesidades intrínsecas. Mientras que a

través de Saroyan apreciamos el discurso ético que envuelve a la memoria, la imaginación permite una conexión particular sobre el pasado sobre todo cuanto más lejano éste es<sup>11</sup>. El deber de recordar colectivo emerge como mandato ético por parte de Ani hacia Raffi; sin embargo, será sólo a partir de esa conexión emocional, por medio de la imaginación, con el pasado que ambos puedan tener recuerdos en común.

#### *A modo de cierre*

*Ararat* se ubica en un lugar particular como producto cultural. Por la falta de *tradicción* cinematográfica, el film no disputa ningún pasado en particular<sup>12</sup> sino que se centra sobre las disputas en torno a la transmisión. Resulta sugerente pensar que en una película sobre las imágenes, al único que no se ve es al padre de Raffi: no hay videos, no hay fotografías, ni *recuerdos* visuales (como el flashback de Ani al momento de la muerte de su segundo marido). El padre es como una presencia ausente, Raffi debe hacer así un puro trabajo de imaginación para lograr pensarlo y comprenderlo. Por otro lado, esta relación entre padre e hijo puede ser vista como una *derivación* de los *efectos* del genocidio. Si pensamos que el eje de un proceso genocida es la destrucción de la identidad, eliminando y transformando la identidad del grupo oprimido e imponer la identidad del grupo opresor (Lemkin, 2009), en la cuarta generación los efectos, si bien relacionados con ello, son otros. De hecho, el genocidio articula la identidad actual, la afirma como tal. Con todo, en forma soslayada, Egoyan sugiere que la falta de justicia – causa, entre otras, por las cuales murió el padre de Raffi– sigue alterando a dicha identidad, que el genocidio continúa realizándose.

---

<sup>11</sup> En ese sentido, algunas de las ideas volcadas por Alison Landsberg (2004) en torno a la transformación de las relaciones con el pasado a partir de la cultura de masas merecen ser repensadas en torno al lugar de la imaginación. La incorporación de material audiovisual en muestras, exposiciones y otras actividades culturales han permitido compartir experiencias pasadas en una forma totalmente diferente a épocas pretéritas.

<sup>12</sup> Al afirmar esto no me refiero a la disputa en torno a la negación del genocidio armenio, aquí aludo al interior de la comunidad armenia o al núcleo familiar.



## Bibliografía

- Barnouw, Erik, (1996), *El documental. Historia y estilo*, Barcelona: Gedisa.
- Baron, Lawrence, (2005), *Projecting the Holocaust into the present. The changing focus of contemporary Holocaust cinema.*, Maryland: Rowman & Littlefield Publishers.
- Didi-Huberman, Georges, (2004), *Imágenes pese a todo*, Barcelona: Paidós.
- Egoyan, Atom, (2002), *Ararat. The shooting script*, New York: Newmarket Press.
- Feierstein, Daniel, (2007), *El genocidio como práctica social*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Feierstein, Daniel, (2012), *Memorias y representaciones. Sobre la elaboración del genocidio*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Gourevitch, Philip, y Morris, Errol, (2008), *Standard Operating Procedure*, New York: The Penguin Press.
- Haggith, Toby, y Newman, Joanna, (2005), *Holocaust and the moving image. Representations in film and television since 1933*, Londres: Wallflower Press.
- Huyssen, Andreas, (2001), *En busca del futuro perdido*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Landsberg, Alison, (2004), *Prosthetic memory. The transformation of American remembrance in the age of mass culture*, New York: Columbia University Press.
- Lemkin, Raphael, (2009), *El dominio del Eje en la Europa ocupada*, Buenos Aires: Prometeo.
- Mannheim, Karl, (1993), “El problema de las generaciones”, en *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, número 62 , Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Mardiganian, Aurora, (1918), *Ravished Armenia: The Story of Aurora Mardiganian, the Christian Girl, Who Lived Through the Great Massacres* New York: Kingfield Press.
- Piralian, Hélène, (2000), *Genocidio y transmisión*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Slide, Anthony, (1997), *Ravished Armenia and the Story of Aurora Mardiganian*, London: The Scarecrow Press.
- Weinrichter, Antonio, (2010), *Teorema de Atom. El cine según Atom Egoyan*, Madrid: T&B.
- Wilson, Kristi M., y Crowder-Taraborrelli, Tomás F., (2012), *Film & Genocide*, Madison: The University of Wisconsin Press.
- Zelizer, Barbie, (1998), *Remembering to Forget: Holocaust Memory through the Camera's Eye*, Chicago: University Of Chicago Press.
- Zelizer, Barbie, (2001), *Visual Culture and the Holocaust*, New Jersey: Rutgers University Press.
- Zylberman, Lior, (2010), “Cine y Shoá, los debates actuales”, en revista *Nuestra Memoria*, N° 33. Buenos Aires: Museo del Holocausto.