



Article scientifique

Article

2015

Published version

Open Access

This is the published version of the publication, made available in accordance with the publisher's policy.

Ravished Armenia (1919) desde la mirada de Walter Benjamin.
Reflexiones acerca de una película-prueba

Garibian, Sévane

How to cite

GARIBIAN, Sévane. Ravished Armenia (1919) desde la mirada de Walter Benjamin. Reflexiones acerca de una película-prueba. In: Istor revista de historia universal, 2015, vol. 15, n° 62, p. 173–187.

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:77278>

Ravished Armenia (1919) desde la mirada de Walter Benjamin

Reflexiones acerca de una película-prueba

Sévane Garibian*

El espejismo ha cesado; vuelvo a ser yo mismo.
Robert Antelme¹

Pensar los genocidios y la cuestión de su testimonio, sus relatos y traducciones multiformes, sus procesamientos o representaciones, su anclaje en el presente es un desafío.² En este aspecto, es útil retornar a los escritos de Walter Benjamin, dado que ellos contienen valiosas herramientas para la construcción de un pensamiento no-lineal, “en alerta”, que emerge de su propia reflexión, fragmentada, des-sistematizada.³ Me propongo aquí

* Quisiera agradecer a Eduardo Karsacian y a Tania Heer, por su traducción al español de este texto publicado en su versión inglesa en Chabor, Joceline *et al.* romp. (2015), *Mass Media and the Genocide of the Armenians: One hundred Years of Uncertain Representation*, Palgrave: Basingstoke, así como también a Ana Arzoumanian y a Roberto Gargarella por su relectura cuidadosa. Agradezco especialmente a Eduardo Kozanlian por su testimonio, su confianza y su gran generosidad, y a Hayk Demoyan, director del Museo del Genocidio en Ereván, por las discusiones compartidas.

¹ *Le mirage a cessé; je recommence à me ressembler*, pasaje de una carta dirigida a Dionys Mascolo (21 de junio de 1945), reproducida en D. Mascolo, *Autour d'un effort de mémoire. Sur une lettre de Robert Antelme*, París, Maurice Nadeau, 1987, pp. 13-18.

² La literatura académica sobre el tema es considerable. Para ejemplos recientes: S. Rollet, *Une éthique du regard*, París, Hermann, 2011; A. Becker y O. Debary (comps.), *Montrer les violences extrêmes: théoriser, créer, historiciser, muséographier*, Grane, Créaphis Editions, 2012. Véase también, para América del Sur, la problemática de la representación del desaparecido: C. Feld y J. Stites Mor (comps.), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires, Paidós, 2009.

³ Michael Löwy nos recuerda que “no hay, en Benjamin, sistema filosófico: toda su reflexión toma la forma del ensayo o del fragmento —cuando no es citación pura y simple—, encontrándose los pasajes arrancados de su contexto al servicio de su propio proceso”, M. Löwy, “Progrès et catastrophe. La conception de l'histoire de Walter Benjamin”, *Historien*, vol. 4, 2003-2004, p. 199: “il n'y a pas, chez Benjamin, de système philosophique: toute sa réflexion prend la forme de l'essai ou du fragment —quand ce n'est pas de la citation pure et simple—, les passages arrachés à leur contexte étant mis au service de sa démarche propre”.

hacer que dialoguen dos de sus obras más importantes: “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1936)⁴ y “Sobre el concepto de historia” (1940),⁵ a través de una película extraordinaria, desconocida u olvidada, que lleva en sí, antes de tiempo, las semillas de la concepción benjaminiana de una historia “cinemática” o del cine como posible modo de “despertar histórico”,⁶ a la vez simulacro y revelación.

Ravished Armenia (*Armenia arrasada* o *Armenia violada*), proyectada en 1919, en el inmediato posgenocidio armenio de 1915 (tema del que trata), es el objeto de un periplo transfronterizo.⁷ Película estadounidense perdida desde de la década de 1920, reaparece en Francia en manos de Yervant Setian, él mismo un sobreviviente del genocidio exiliado en Marsella. Convertido en operador y documentalista tras la inmensa impresión que le causara la visión de la película en una sala marsellesa (1925), descubre por casualidad en París, trece años más tarde, una copia desprovista de título y de clasificación genérica: en posesión de un distribuidor llamado Georges Miller, la copia se encuentra en el fondo de una caja abandonada sobre la cual está inscrito el título *Le martyre d'un peuple* (*El martirio de un pueblo*) con la información de que se trataría de una película basada en el testimonio de una tal Elisa Greyterian (o Elsa Kederian).

Aunque ni el nombre de la película ni el del testigo cuyo relato sería al origen del guión coinciden con *Ravished Armenia*, Setian insiste: al ver las imágenes en presencia de Miller, en el número 5 de la calle des Petites Ecuries, dice identificar sin duda las imágenes anteriormente descubiertas en Marsella —pero sin por ello conocer la historia de la película original o de su protagonista—. Con dificultad logra comprar la copia, que llevará en su equipaje durante su “repatriación” a Armenia en 1947.⁸

⁴W. Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” [1936], en W. Benjamin, *Estética y política* (T.J. Bartoletti y J. Fava, trads.), Buenos Aires, Las Cuarenta, 2009, pp. 81-128.

⁵W. Benjamin, “Sobre el concepto de historia” [1940], en W. Benjamin, *Estética y política*, op. cit., pp. 129-152.

⁶Expresiones tomadas de V.R. Schwartz, “Walter Benjamin for Historians”, *The American Historical Review*, vol. 106, núm. 5, 2001.

⁷La película fue proyectada principalmente en Estados Unidos, Gran Bretaña y Francia, pero también en América Latina, en Cuba y México, al igual que en Argentina (primera proyección en Buenos Aires, en el cine Callao, el primero de septiembre de 1920).

⁸En 1947 ocurre la primera “repatriación” de cierto número de armenios de la diáspora sobre-

Al llegar, no le queda más que una bobina (o sea, una quincena de minutos sobre los aproximadamente ochenta y cinco totales), habiendo desaparecido las otras bobinas misteriosamente en el curso del viaje, entre el puerto de Batumi (Georgia) y Ereván (Armenia). Este corto extracto, milagrosamente salvado por Setian a finales de la década de 1930, será recuperado en 1994 en Ereván, por Eduardo Kozanlian, un armenio de Argentina. Es en este momento cuando Kozanlian, a la búsqueda de la película desde hacía años, descubre a la vez la existencia del extracto de *Ravished Armenia* (en los Archivos Nacionales) y de Yervant Setian. Lo ubica en la misma época e investiga su historia, muy brevemente reproducida aquí.⁹ Setian, apodado *Cine Seto*, fallece en Ereván el 26 de enero de 1997, después de haber vivido allí sin interrupciones tras su repatriación en 1947.¹⁰

El corto extracto se encuentra ahora disponible en un DVD que circula en el seno de una red de iniciados, y es también accesible en el Museo del Genocidio en la capital de Armenia.¹¹ Circulan igualmente dos otros DVD

vivientes del genocidio hacia la Armenia Soviética, tras un llamado lanzado por Stalin después de la derrota de la Alemania nazi. En total, serán más de cinco mil los armenios de Francia en embarcarse hacia esta “patria” (respecto del tema, véase por ejemplo R. Arnoux, *Arménie 1947: les naufragés de la terre promise*, Aix-en-Provence, Edisud, 2004).

⁹ Los hechos relatados en estos dos párrafos me los contó Eduardo Kozanlian durante una reunión en Buenos Aires, el 8 de noviembre de 2010. Además, fueron desarrollados en algunos artículos de prensa aparecidos en Argentina, retranscribiendo su relato; cf. M. Sánchez, “Imágenes mudas de Armenia”, *Clarín*, 21 de abril de 1996, pp. 10-11; E. Kozanlian, “A propósito del libro *Subasta de almas*”, *Armenia*, 19 de mayo de 1999, p. 7; “A noventa años de *Armenia violada* y *Subasta de almas*”, en *Sardarabad*, 4 de marzo de 2009, p. 8; “El Museo del Genocidio emitió una tarjeta postal en su conmemoración”, *Armenia*, 5 de marzo de 2009, p. 5.

¹⁰ Trabajó como operador para los estudios de cine Hayfilm, y además habría realizado cierto número de documentales. Véase al respecto el homenaje publicado por E. Kozanlian tras el fallecimiento de Yervant Setian, bajo el título “Los ojos de *Cine Seto*”, en el diario *Armenia* del 14 de octubre de 1998, p. 5.

¹¹ Cf. <http://www.genocide-museum.am>. Se debe aclarar que los veinte minutos que se encuentran disponibles en el Museo, con una documentación relativa a la película (recortes de prensa y documentación personal de Eduardo Kozanlian), son el fruto de un montaje realizado por Setian en Armenia, en el cual integró archivos de la Primera Guerra Mundial (se trata de los primeros minutos del extracto) y que nombró *Der Zor*. El destino de la película original y su trayectoria son objeto de diversas y numerosas suposiciones: véanse, más allá de las referencias precitadas, V. Matiossián, “The Quest for Aurora: On *Ravished Armenia* and its Surviving Fragment”, *The Armenian Weekly*, 15 de abril de 2014. Disponible en: <http://asbarez.com/122344/the-quest-for-aurora-on-ravished-armenia-and-its-surviving-fragment/>

que utilizan las mismas imágenes con técnicas de audio y montaje.¹² No se posee, a la fecha, ningún rastro de la película integral.¹³

Las pocas imágenes-vestigio de lo que fue la primera reconstitución cinematográfica de un genocidio narrado por una sobreviviente nos ofrecen un doble testimonio: el de la catástrofe, a través de la puesta en escena del cuerpo-testigo de Aurora Mardiganian, salvada de las masacres y que interpreta su propio rol, y el del interés del enfoque benjaminiano de la historia en la era de la reproductibilidad técnica.

LA BOTELLA AL MAR¹⁴

Ravished Armenia, llamada alternativamente *Auction of Souls* (*Subasta de almas*), es una película única, basada en el relato testimonial de la joven Aurora Mardiganian (nombre verdadero Arshaluys Mardigian),¹⁵ quien llegó a Estados Unidos el 5 de noviembre de 1917, a los dieciséis años de edad.¹⁶ El filme mudo se estructura alrededor del guión de Nora Waln¹⁷ y Harvey Gates,¹⁸

¹² Para estos desarrollos, véase D.L. Frieze, "Three Films, One Genocide. Remembering the Armenian Genocide through *Ravished Armenia*(s)", en N. Eltringham y P. Maclean (comps.), *Remembering Genocide*, Nueva York, Routledge, 2014, pp. 38-53.

¹³ La colección Selig de la Margaret Herrick Library of the Academy of Motion Picture Arts and Sciences incluye algo del material documental relativo al rodaje, guión y subtítulos. En cuanto a los archivos de la Near East Relief Foundation (cf. *infra*), desaparecieron en gran parte durante un incendio en 1964.

¹⁴ Véase Janine Altounian, que designa con estas palabras el diario de deportación de su padre, Vahram Altounian, quien restituye la experiencia de la catástrofe armenia; J. Altounian, "Parcours d'un écrit de survivant jusqu'à son inscription psychique, ou temporalité d'élaboration d'un héritage traumatique", en V. y J. Altounian, *Mémoires du génocide arménien. Héritage traumatique et travail analytique*, París, PUF, 2009, p. 114.

¹⁵ *Arshaluys*, en armenio, significa *aurora* (luz que precede inmediatamente a la salida del sol).

¹⁶ Los elementos biográficos, lo mismo que las informaciones concerniente a la elaboración de la película y su publicidad, encuentran su fuente en la única obra enteramente consagrada a *Ravished Armenia*, elaborada por el historiador de cine británico Anthony Slide, especialista del cine mudo y autor, especialmente, de *The Silent Feminists: America's First Women Directors* publicado en 1996, quien tuvo la oportunidad de encontrarse con Aurora Mardiganian y su hijo Martin. La obra contiene una introducción del autor, la reproducción de las memorias de Aurora, al igual que material fotográfico y documental; A. Slide, "*Ravished Armenia*" and the Story of Aurora Mardiganian, Lanham, Scarecrow Press, 1997.

¹⁷ Secretaria del American Committee for Armenian and Syrian Relief, Nora Waln se ocupa de Aurora cuando ésta llega a Estados Unidos.

¹⁸ Harvey Gates ya trabajaba como guionista en la industria del cine estadounidense desde 1912. Su último guión será el de *Flashing Guns*, en 1947.

editores de las memorias de Aurora, previamente publicadas a instancias de este último. La transcripción y traducción de su testimonio oral —relatado en armenio— es simultáneamente traducido por un intérprete anónimo antes de ser transcrito por Gates.

El testimonio es el resultado de una cadena de circunstancias sorprendentes: exiliada en Estados Unidos en busca de su hermano, también un sobreviviente, pero de quien perdió el rastro, Aurora se hospeda en casa de una familia de origen armenio que publica una serie de anuncios en la prensa a fin de ayudarla en su búsqueda. Estos anuncios dan lugar enseguida a entrevistas a Aurora, que aparecen en *The Sun* y el *Tribune*, en Nueva York. A través de la lectura de estas entrevistas, el matrimonio Gates (Eleanor y Harvey) toma consciencia del extraño destino de la joven, y presintiendo el potencial atractivo de la historia, deciden publicar su relato, que dio origen al guión de la película. Es en este momento cuando la pareja la rebautiza Aurora Mardiganián, para “americanizar” su nombre y cambiar su apellido —la joven se había opuesto firmemente a la “occidentalización” del último—. Se publican primero las memorias, en 1918, con el título *Ravished Armenia* en la editorial Kingfield Press de Nueva York y luego, en 1919, con el de *Auction of Souls* en la editorial Odhams Press de Londres. En 1934 aparece una reedición de 360 mil ejemplares y traducida a varias lenguas.

La película es luego producida por un pionero del cine estadounidense, William N. Selig,¹⁹ para la organización de beneficencia American Committee for Armenian and Syrian Relief (Comité Americano para el Auxilio de Armenios y Sirios), que se convierte en la Near East Foundation en 1930.²⁰ Esta organización de beneficencia se creó en 1915, especialmente tras un llamado de Henry Morgenthau (embajador de Estados Unidos en el Imperio Otomano desde 1913 y privilegiado testigo ocular del genocidio), con el objetivo de recolectar los fondos necesarios para la ayuda de los refugiados y huérfanos armenios de Turquía.²¹ La película es rodada en un tiempo

¹⁹ En 1896, Selig funda en Chicago una de las primeras sociedades de producción de cine, la Selig Polyscope Company; *Ravished Armenia* será su última producción.

²⁰ Véase *Near-East Relief Activities Regarding the Armenian Refugees*, Aix-en-Provence, Edisud, 1981 [1922].

²¹ Sobre las continuas y vivas interpelaciones de Morgenthau ante el presidente Wilson y su calificación, en la época, de los crímenes de masa en cuestión como *race murder*, véase S. Power, “A Problem from Hell”. *America and the Age of Genocide*, Nueva York, Harper Perennial, 2003, pp. 5

récord —menos de un mes— con un elenco prestigioso, decorados hollywoodenses y centenares de extras, casi todos son miembros de la comunidad armenia de Estados Unidos; entre ellos, doscientos huérfanos refugiados en tierra norteamericana. Un detalle no menor: en lo alto del afiche, la misma Aurora, quien por quince dólares semanales²² encarna su propio personaje²³ en este desierto del cual huye, especialmente reconstituido en los Selig Studios en Edendale, tierra del cine mudo.

La película se estrena el 15 de enero de 1919 en el Alexandria Hotel de Los Ángeles.²⁴ Presentada inicialmente como una obra cinematográfica de carácter caritativo —para informar y sensibilizar a la opinión pública, así como recolectar fondos de ayuda para los refugiados—, *Ravished Armenia* es antes que nada una superproducción orquestada para crear un acontecimiento comercial en el cual, al final, se ahoga el testigo inicial, despojado de su relato. La publicidad organizada antes de cada proyección está claramente centrada alrededor de tres temáticas, juiciosamente escogidas para atizar el aspecto emocional, sensacionalista, de la obra: el sexo, la religión, la verdad. El carácter fuera de lo común de este filme que hará época es sistemáticamente subrayado:²⁵ fuera de lo común, en efecto, tanto desde el punto de vista del fondo —el tema que trata, en particular las violencias sexuales, los abusos y el tráfico de mujeres cristianas que constituyen el *leitmotiv* de la obra, como lo insinúa su título—, como de la forma —un guión basado en el testimonio de una víctima directa, quien recrea su propia experiencia inmediatamente después de los hechos.

La “*Christian girl who survived the great massacres*” se convierte en garantía extraordinaria a la vez de sensaciones fuertes y de autenticidad (“*sensational*

y ss. Véase también el estudio de R.P. Adalian, “L’ambassadeur Morgenthau et l’élaboration de la politique américaine de protestation et d’intervention contre le génocide”, *Revue d’Histoire de la Shoah*, núm. 177-178, 2003, pp. 425-435.

²² A modo de comparación, las estrellas de Hollywood en la época, Hélène Chadwick y Mary Pickford, ganaban respectivamente dos mil y diez mil dólares a la semana, mientras el sueldo de un trabajador medio se situaba entre 15 y 20 dólares semanales.

²³ En el extracto de veinte minutos hoy disponibles, Aurora aparece en el minuto 05:54.

²⁴ A. Slide, *Ravished...*, *op. cit.*, p. 12, donde se encuentra una lista de todas proyecciones.

²⁵ “*I hope that five million people may see this picture and that every one of those five million people may go away stirred by this tremendous tragedy. They must see it as a thing of magnitude. We have a chance here to make a picture that will be epoch-making. We want to have in it an appeal to the mass, as well as to presidents and kings*”, palabras de Harvey Gates, reproducidas en A. Slide, *op. cit.*, p. 10.

story of Turkish depravity” y “*every word is truth!*”).²⁶ Nada en la campaña de comunicación es descuidado o dejado al azar. Ni el hecho de señalar que la protagonista revive, una vez más en el filme, las atrocidades sufridas y revividas una primera vez durante el relato oral necesario para la elaboración de sus memorias (“*every stirring scene through which Aurora lives in the book, is lived again on the motion picture screen*”). Ni tampoco el “certificado de veracidad” que ofrecen los testimonios paralelos de diplomáticos estadounidenses y británicos en funciones en el Imperio Otomano durante la época en que ocurrieron los hechos, quienes corroboran el relato de Aurora (se dice que el propio embajador Henry Morgenthau aparece en la pantalla).²⁷ Ni aun la presencia física de la protagonista en las salas de proyección durante la gira de promoción, requerida por la producción —a tal punto que cuando ella ya no se encuentra en condiciones de mostrarse, a causa de una profunda depresión, son contratadas siete dobles para sustituirla alternativamente y *estar* en su lugar, haciéndole el juego así a los espectadores—.²⁸ La puesta en escena es total.

“*See Aurora, herself, in her story*” dice en letras mayúsculas un anuncio publicitario. Y esto funciona. Las proyecciones son un gran suceso, los artículos y las críticas se multiplican. Desde este punto de vista, es un éxito: el testimonio de quien comienza a ser llamada la “Juana de Arco de Armenia” circula socialmente gracias a una reconstitución por la imagen, que tiene la particularidad de *actualizar* el trauma original a través de la realización de Oscar Apfel.²⁹

La operación es eficaz, pero Aurora se pierde en ella. El mar en el cual su botella se arroja es el espacio público, cinematográfico, en la era de la reproductibilidad, como diría Benjamin. Un espacio que la aplasta. La experiencia ilustra de inmediato todas las apuestas del relato, del tratamiento y de la representación de la catástrofe. La verdad del testigo, una vez revelada, es

²⁶ Las fórmulas en lengua inglesa reproducidas aquí están tomadas de afiches publicitarios difundidos antes de cada proyección y reunidos en la obra de A. Slide.

²⁷ Cf. *supra*, nota 18. Véanse en particular los testimonios de H. Morgenthau, *Ambassador Morgenthau's Story*, Whitefish, Kessinger Publishing, 2010 [1918]; J. Bryce y A.J. Toynbe, *The Treatment of Armenians in the Ottoman Empire (1915-1916)*, Londres, Taderon Press, 2005 [1916].

²⁸ A. Slide, *Ravished...*, *op. cit.*, p. 16.

²⁹ Actor y director norteamericano, Apfel es conocido por haber codirigido, junto con Cecil B. DeMille, *The Squaw Man*, primer largometraje rodado en Hollywood en 1914.

transformada a fin de ser visible, mostrable, creíble —cuando no es censurada—. ³⁰ Como prueba, por ejemplo, la secuencia final de la película, la que si bien es considerada chocante y controvertida (fue cortada en Inglaterra) asegurando no obstante el efecto emocional esperado, no deja de ser una versión travestida de una realidad aun más cruel: la escena de las mujeres crucificadas, cuya desnudez es parcialmente cubierta por una larga cabellera negra, es el producto de un compromiso denunciado ulteriormente por Aurora como resultado de una representación inauténtica y suavizada de las violaciones y empalamientos sistemáticos. ³¹

Instrumentalizada, reificada, aterrorizada por el rodaje-catarsis que la lleva hasta el límite físicamente (se ve obligada a seguir filmando sin interrupciones a pesar de una fractura de tobillo ocurrida durante un accidente de rodaje) y psicológicamente (recordemos la violencia resultante de la “hiperrealidad” de la reconstitución de algunas escenas traumáticas), ³² desamparada, Aurora se retira definitivamente de la escena pública y escapa a un vedetismo involuntario para encerrarse detrás de un muro de silencio. Probablemente una manera de elaborar su supervivencia ³³ (¿la segunda?) como

³⁰ Señalo aquí las interesantes palabras de un juez de Filadelfia que anula una decisión de censura de la Pennsylvania Censorship Board (Oficina de Censura de Pensilvania) argumentando el carácter educativo de las imágenes: “*There is nothing in the scenes which makes them sacrilegious, obscene, indecent or immoral, or of such nature as to tend to debase or corrupt morals. Viewing the picture as a whole, the court finds as a fact that it is educational in character*”, pasaje reproducido en A. Slide, *Ravished...*, op. cit., p. 11.

³¹ Slide nos transmite sus palabras: “*The Turks didn’t make their crosses like that. The Turks made little pointed crosses. They took the clothes off the girls. They made them bend down. And after raping them, they made them sit on the pointed wood, through the vagina. That’s the way they killed – the Turks*”, A. Slide, *Ravished...*, op. cit., p. 6. Es interesante subrayar que en la época del estreno de la película, los abusos sexuales y las violaciones sistemáticas de mujeres comienzan a ser tomados en cuenta nuevamente desde un punto de vista jurídico como forma particular de crímenes de masa. En efecto, los “abusos sistemáticos contra el honor de las mujeres” forman parte de la lista de actos constitutivos de “crímenes contra las leyes de la humanidad” según un informe del 5 de marzo de 1919 preparado en el marco de la Conferencia de Paz de París; cf. S. Garibian, *Le crime contre l’humanité au regard des principes fondateurs de l’Etat moderne. Naissance et consécration d’un concept*, Ginebra, París, Bruselas, Schulthess/LGDJ/Bruylant, 2009, p. 88. Hoy, el Estatuto de la Corte Penal Internacional consagra, expresamente, la inclusión de los crímenes sexuales en la definición del crimen contra la humanidad, artículo 7 del Estatuto de 1998.

³² Cf. S. Avagyan, “Becoming Aurora: Translating the Story of Arshaluys Mardigianian”, *Dissidences. Hispanic Journal of Theory and Criticism*, vol. 4, núm. 8, artículo 13, 2012, disponible en: <http://digitalcommons.bowdoin.edu/dissidences/vol4/iss8/13>

³³ K. Beledian, “Traduire un témoignage écrit dans la langue des autres”, en V. y J. Altounian, op. cit., p. 108.

otros elaboran su bienestar. Se casa en 1929 y da a luz un hijo que lleva el nombre de su esposo, Martin. Fallecerá, sola, en un hospital de Los Ángeles el 6 de febrero de 1994 —el año del descubrimiento de las imágenes-vestigio de *Ravished Armenia* en Ereván. Nadie viene a reclamar el cuerpo, que fue incinerado. De conformidad con la ley californiana, sus cenizas fueron enterradas cuatro años más tarde en una tumba anónima. El 17 de diciembre de 1988, concluía un reportaje (uno de los pocos) que ha concedido al historiador del cine Anthony Slide con estas palabras: “*I hope [...] you will be the one who will bring out the real truth of my life*”.³⁴

EL GRANO DE ARENA QUE EXPLICA EL DESIERTO

¿Qué queda después del alivio? Volviéndola tan próxima, la película mató a Aur(or)a:³⁵ se encuentra aquí la idea benjaminiana según la cual la reproducción técnica sacude la autenticidad de la cosa transmitida, dado que “acercar las cosas, en términos espaciales y humanos, es precisamente un deseo tan apasionado de las masas actuales como lo es su tendencia a una superación del carácter único de cada acontecimiento mediante la acogida de su reproducción”.³⁶ Poco importa, nos diría Marc Nichanian, “el testigo ya estaba muerto”. La esencia misma de todo proceso genocida, ¿no es acaso la muerte del testigo por su obliteración? El testigo que habla no es jamás el testigo integral,³⁷ en realidad no nos habla más que de la imposibilidad de testimoniar,³⁸ y de la imposibilidad de hablar de la catástrofe como de un *hecho*.³⁹

³⁴ A. Slide, *Ravished...*, *op. cit.*, p. 18.

³⁵ Sobre el concepto benjaminiano de *aura*, que “se atrofia en la época de la reproducción técnica”, véase W. Benjamin, “La obra de arte...”, *op. cit.*, pp. 89 y ss.

³⁶ *Ibid.*, p. 92.

³⁷ “Sabemos que no hay testimonio integral, y que ningún relato puede dar cuenta de manera total de la ‘demolición de un hombre’, según la célebre expresión de Primo Levi”, R. Waintrater, “Quand vivre est tout le sacré”, en V. y J. Altounian, *op. cit.*, pp. 160-161: “*Nous savons qu’il n’y a pas de témoignage intégral, et qu’aucun récit ne peut totalement rendre compte de la ‘démolition d’un homme’, selon l’expression célèbre de Primo Lévi*”.

³⁸ G. Agamben, *Ce qui reste d’Auschwitz : l’archive et le témoin*, Pierre Alfieri (trad.), París, Payot et Rivages, 1999.

³⁹ El genocidio, escribe Marc Nichanian, no es un hecho; es la destrucción (o la retención) del hecho. Y la destrucción del hecho, es la muerte del testigo. Véase en particular M. Nichanian, *La perversion historiographique. Une réflexion arménienne*, París, Lignes, 2006.

Aurora, “presentándose ante el aparato”,⁴⁰ deviene un accesorio de sí misma reproducible al infinito —“*she was actually to copy a copy of herself, giving birth to an extraordinary icon*”,⁴¹ “por primera vez —y ésta es la obra del cine— el hombre se pone en la situación de tener que obrar en vivo con toda su persona pero renunciando a su aura”, cuya representación no posee ninguna reproducción posible, escribirá Benjamin.⁴² A través de la imagen, pero también a través de los cuerpos de otras mujeres venidas a sustituirla (las siete *look-alikes*), Aurora se vuelve múltiple. Un producto de mercado. Es esta *prueba* extrema, abusiva de una traducción brutal de la memoria y del testimonio que cuestionan el cineasta canadiense de origen armenio Atom Egoyan y el artista videasta turco Kutlug Ataman, cuando se inspiran en este hecho para crear una videoinstalación titulada *Auroras/Testimony*, expuesta en 2007 en Toronto y luego en Estambul. Construida alrededor de siete pantallas, la primera parte pone en escena siete “Auroras”, actrices filmadas mientras recitan, sobre pantallas que rodean al público, siete pasajes de las memorias de Aurora Mardiganián. Sus monólogos se suceden o se superponen, se completan o se mezclan alternativamente. En la segunda instalación se proyecta simultáneamente una entrevista realizada por Ataman de una mujer de cien años, guardiana de su infancia y de la de su padre. Él descubrió mucho más tarde que es una sobreviviente del genocidio de 1915: pero frente a las fotos y preguntas que le presenta el artista, ella no se acuerda de nada; perdió la memoria.⁴³

A pesar de todo, Aurora dirige su historia a un público, este “examinador que se divierte”,⁴⁴ que no deja de ser el tercero garante del “pacto testimonial de recepción”,⁴⁵ sin el cual el testimonio no puede ser entregado. La época, más allá de la cuestión de la reproductibilidad, no es anodina: el

⁴⁰ W. Benjamin, “La obra de arte...”, *op. cit.*, p. 103.

⁴¹ S. Avagyan, *op. cit.*

⁴² W. Benjamin, “La obra de arte...”, *op. cit.*, pp. 104-105, donde Benjamin remite a Luigi Pirandello, quien habla del actor “en el exilio [...] exiliado no sólo de la escena sino de su propia persona [...] con un oscuro malestar intuye el vacío inexplicable, debido a que su cuerpo se convierte en un fenómeno contingente que se desvanece, porque se le priva de su realidad, de su vida, de su voz y de los ruidos que ocasiona al moverse para transformarse en una imagen muda, que vibra en la pantalla por un instante y luego desaparece en el sosiego”.

⁴³ S. Avagyan, *op. cit.*

⁴⁴ W. Benjamin, “La obra de arte...”, *op. cit.*, p. 125.

⁴⁵ R. Waintrater, *op. cit.*, p. 154.

contexto de la recepción (más o menos benevolente) y su temporalidad son importantes por varias razones.

En primer lugar, se trata de recordar que el contexto nacional que rodea el testimonio de Aurora en Estados Unidos es inicialmente favorable para la denuncia de la política exterminadora del Imperio Otomano contra su minoría armenia. Mientras que el 24 de mayo de 1915 Francia, Gran Bretaña y Rusia son cosignatarias de una declaración que condena los “nuevos crímenes de Turquía contra la humanidad y la civilización” y aunque Estados Unidos rehúsa unirse a esta declaración,⁴⁶ el acontecimiento merece la primera plana de *The New York Times*, que el mismo día titula “*Allies to Punish Turks Who Murder*”.⁴⁷ Comienza la mediatización del genocidio y el acontecimiento entra inmediatamente en el espacio público estadounidense, lo que facilita la ulterior recepción del testimonio —tan sólo el citado diario publica ciento cuarenta y cinco artículos sobre el tema durante 1915—. ⁴⁸ A fines de 1918, el rodaje de *Ravished Armenia*, posterior a la publicación de las memorias de Aurora en Nueva York, coincide con una proclama presidencial (29 de noviembre de 1918) invitando a los ciudadanos estadounidenses a contribuir para un fondo de treinta millones de dólares destinado a ayudar a los refugiados armenios. Pero se debe también subrayar, como lo hace Shushan Avagyan, que la traducción “domesticada” del testimonio, tanto en el papel como en la pantalla, y su importante difusión llevan la marca del movimiento evangélico americano y de un género heredado de la antiesclavitud cristiana.⁴⁹ Por último, “*it was not unusual for Hollywood in its formative years to produce films on ‘distant places and eras [...] as part of a broader attempt to elevate the cultural legitimacy of the motion picture industry’*”.⁵⁰

⁴⁶ Sobre esta declaración, que marca la primera aparición oficial del concepto “crimen contra la humanidad” a escala internacional, y sobre la actitud de Estados Unidos, véase S. Garibian, *op. cit.*, pp. 82 y ss.

⁴⁷ *The New York Times* del 24 de mayo de 1915, p. 1.

⁴⁸ S. Power, *op. cit.*, pp. 5 y ss.

⁴⁹ Para el desarrollo, véase S. Avagyan, *op. cit.*

⁵⁰ Dominique Bregent-Heald, “Women in Between: Filmic Representations of Gender, Race, and Nation in *Ramona* (1910) and *The Barrier* (1917) During the Progressive Era”, *Frontiers: A Journal of Women Studies*, vol. 31, núm. 2, 2010, p. 146, *apud* D.L. Frieze, *op. cit.*, p. 42, véanse también pp. 44 y ss. sobre el énfasis puesto en la violencia sexual; L. Torchin, “*Ravished Armenia: Visual Media, Humanitarian Advocacy, and the Formation of Witnessing Publics*”, *American An-*

En segundo lugar, la historia de Aurora se cuenta en el momento en que, del otro lado del mundo, los vencedores escriben la historia oficial. La primera proyección de *Ravished Armenia* en Estados Unidos, el 15 de enero de 1919, se verifica tres días antes del comienzo de la Conferencia de Paz de París, la que llevará a la elaboración, entre otros, del Tratado de Sèvres de 1920 sobre la paz entre Turquía y los Aliados. Este tratado prevé la creación de una jurisdicción internacional para juzgar a los responsables de las “masacres” de los armenios; toda una revolución en el derecho internacional, destinada, sin embargo, a expirar sin resultados.⁵¹ No obstante, lo que allí se construye sigue siendo fundamental: los trabajos de la época contienen las premisas de lo que será, un cuarto de siglo más tarde, el nuevo derecho para juzgar los crímenes contra la humanidad aplicado en Núremberg para el juicio de los criminales nazis. De paso, sin embargo, a partir de la década de 1920 se borra la cuestión armenia de la escena internacional, hecho que coincide con la misteriosa desaparición de la película y, debemos recordarlo, con el inicio de la política negadora del Estado turco.⁵²

En fin, *Ravished Armenia* se rueda y luego se exhibe precisamente cuando en Turquía ocurre un doble fenómeno: por un lado, la aparición de avisos en los periódicos armenios exhortando a reunir documentos, pruebas y testimonios oculares para reconstruir “nuestra historia”, apenas producida la capitulación del Imperio Otomano en 1918.⁵³ Por otro lado, la paralela destrucción de gran parte de los archivos del *Ittihad ve Tirakki* (Comité Unión y Progreso), movimiento nacionalista y liberal de los Jóvenes Turcos

thropologist, vol. 108, núm. 1, 2006, pp. 214-220; y M. McLagan, “Introduction: Making Human Rights Claims Public”, *American Anthropologist*, vol. 108, núm. 1, 2006, pp. 191-195.

⁵¹ Respecto de este tema, al igual que sobre la posición de Estados Unidos durante los debates relativos a la cuestión armenia en la Conferencia de Paz de París, véase S. Garibian, *op. cit.*, pp. 87 y ss.

⁵² Para ulteriores desarrollos, véase S. Garibian, *op. cit.*, pp. 95 y ss.

⁵³ “Debe probarse el martirio armenio” titula, por ejemplo, un diario armenio de Constantinopla el 22 de noviembre de 1918; el llamado, lanzado por el Comité de Ayuda a los Deportados, se dirige directamente a los sobrevivientes y presenta un cuestionario preciso que plantea el esquema general de la mayor parte de los testimonios de entonces. Krikor Beledian recuerda que “al final del llamado, se puede leer una pequeña frase deslizada en el texto sin ninguna explicación: ‘Las respuestas deben ser escritas de una manera incisiva (*gdruk*) y sin adornos (*ansetheveth*)’”, K. Beledian, *op. cit.*, p. 111: “à la fin de l’appel, on peut lire une petite phrase glissée dans le texte sans aucune explication: ‘Les réponses doivent être écrites d’une manière incisive (*gdroug*) et sans fioritures (*ansetheveth*)’”.

y perpetrador del genocidio, mientras se preparan los juicios de Constantinopla de 1919-1920⁵⁴ —preludio del negacionismo políticamente organizado, iniciado por la Turquía kemalista en 1920, y cuyos sucesivos gobiernos son, hasta hoy, sus fieles herederos—. “Los dominadores de cada época son los herederos de aquellos que alguna vez vencieron”, dirá Benjamin.⁵⁵

Desde entonces, el testimonio está destinado a transformarse en prueba.⁵⁶ El de Aurora, como tantos otros, responde a este imperativo que marca la inevitable transformación de la memoria viviente en memoria archivada, tan criticada por Nichanian.⁵⁷ “desde hace 90 años, probando, haciendo funcionar el testimonio como prueba, respondo al orden del verdugo. Él me sujeta”.⁵⁸ Esta es la catástrofe del sobreviviente, “prueba viviente de su propia muerte [...] el testimonio es la vergüenza”.⁵⁹

En este contexto Aurora ofrece, a pesar de todo, *otra voz*. Ella permite “cepillar la historia a contrapelo”,⁶⁰ aprehenderla desde el punto de vista de los vencidos y salir, aunque sea un poco, de la impotencia de la historia de la que nos habla Nichanian.⁶¹ Su relato representa la historia-fragmento construida por los oprimidos,⁶² captada aquí por el cine que supone la exi-

⁵⁴ Sobre los juicios, véase V. Dadrian, *Autopsie du génocide arménien*, M. y M. Nichanian (trads.), Bruselas, Complexe, 1995, y R. Kevorkian, “La Turquie face à ses responsabilités. Le procès des criminels Jeunes-Turcs (1918-1920)”, *Revue d'Histoire de la Shoah*, núm. 177-178, 2003, pp. 166-205, donde el autor demuestra hasta qué punto estos juicios, si bien de una importancia indiscutible desde el punto de vista histórico, traducen la preocupación “de evitar y a la vez poner de manera muy directa ante el público los homicidios de masas, como mencionar especialmente al grupo víctima y ubicar los debates en un terreno previamente preparado por los verdugos para justificar sus actos”; p. 170: “éviter à la fois de mettre trop directement sur la place publique les meurtres de masse, de mentionner nommément le groupe victime et de placer les débats sur un terrain préalablement préparé par les bourreaux pour justifier leurs actes”. Véase también: V. Dadrian y T. Akçam, *Judgment at Istanbul, The Armenian Genocide Trials*, Oxford, Nueva York, Berghahn Books, 2011.

⁵⁵ W. Benjamin, “Sobre el concepto...”, *op. cit.*, p. 137.

⁵⁶ K. Beledian, *op. cit.*, p. 111.

⁵⁷ Marc Nichanian habla de los “efectos propiamente catastróficos” de esta transformación, desarrollados y analizados en sus páginas sobre Zabel Essayan, quien publicó en febrero de 1917 el primer testimonio del genocidio de los armenios (retranscripción de las palabras de un sobreviviente), M. Nichanian, *La révolution nationale*, Ginebra, Métis Presses, 2006, pp. 215-274.

⁵⁸ M. Nichanian, *op. cit.*, pp. 211-212 (“Depuis 90 ans, en prouvant, en faisant fonctionner le témoignage comme preuve, je réponds à l'injonction du bourreau. Il me tient”).

⁵⁹ M. Nichanian, “De l'archive. La honte”, en C. Coquio, (comp.), *L'histoire trouée. Négation et témoignage*, Nantes, L'Atalante, 2003, pp. 103-122.

⁶⁰ W. Benjamin, “Sobre el concepto...”, *op. cit.*, p. 138.

⁶¹ M. Nichanian, *La perversion historiographique...*, *op. cit.*

⁶² W. Benjamin, “Sobre el concepto...”, *op. cit.*, p. 139.

gencia misma de la reproductibilidad —“la reproductibilidad técnica se funda directamente en la técnica de su reproducción. Ésta no sólo posibilita de manera directa la difusión masiva de la obra de arte, sino, más bien, la fuerza”—.⁶³ Esto resulta aun más interesante que el cine, para Benjamin es una herramienta de transformación útil para la historia. Según él, precisamente con la reproductibilidad, o sea con la pérdida del aura, la obra de arte adquiere una función política, un valor de exposición: “en el momento en que falla el modelo de autenticidad en la producción artística se ha revolucionado toda la función social del arte. Su fundamento no aparece en el ritual, sino en una praxis diferente: a saber, su fundamento aparece en la política”.⁶⁴

Entonces el cine —y la película-*prueba Ravished Armenia*— beneficiarían a la historia, permitiendo el despertar, ampliando el mundo de lo visible, ofreciendo una “profundización de la apercepción”, es decir, de la percepción acompañada de una reflexión y de una conciencia.⁶⁵ “gracias a [la cámara] nos acabamos de enterar del inconsciente óptico, como gracias al psicoanálisis nos enteramos del inconsciente pulsional”.⁶⁶ Además, en el ideal benjaminiano no habría necesidad de decir, solamente de *mostrar*. En efecto, la imagen es central en su concepto de historia: “la imagen verdadera del pasado pasa fugazmente. Sólo el pasado puede ser retenido como imagen que fulgura, sin volver a ser vista jamás, en el instante de su cognoscibilidad”.⁶⁷

Ángel cuyas alas son atrapadas por la tormenta: Aurora, como el célebre *Angelus Novus* de Paul Klee al que nos remite Benjamin, materializaría en definitiva el lazo entre progreso y catástrofe.⁶⁸ Su historia participa de la

⁶³ W. Benjamin, “La obra de arte...”, *op. cit.*, pp. 94-95.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 96. Sobre el paso del valor cultural al valor de exposición: pp. 100 y ss.

⁶⁵ “De hecho, el filme enriqueció nuestro mundo perceptivo con métodos que pueden ser ilustrados con la teoría freudiana [...] Ésta aisló cosas y, al mismo tiempo, las hizo analizables, ya que antes nadaban desapercibidas en la ancha corriente de lo percibido. En todo el espectro del mundo óptico perceptivo, y también del acústico, el cine tuvo como consecuencia una similar profundización de la percepción”, W. Benjamin, “La obra de arte...”, *op. cit.*, p. 117.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 119.

⁶⁷ W. Benjamin, “Sobre el concepto...”, *op. cit.*, p. 135.

⁶⁸ “Hay un cuadro de Klee llamado *Angelus Novus*. En él se representa a un ángel que parecería estar a punto de alejarse de algo que lo aterroriza. Sus ojos y su boca están abiertos de forma exagerada y sus alas, extendidas. Este debe ser el aspecto del ángel de la historia. Es el ángel que ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a *nosotros* se nos aparece una cadena de acontecimientos

comprensión del vínculo entre la modernidad y la barbarie, en el corazón del pensamiento benjaminiano.⁶⁹ Un pensamiento que ayuda, tal vez, a salvar al testigo. Y romper con la acedia, esa tristeza que hace enmudecer y que “desalienta a apoderarse de la auténtica imagen histórica que fulgura fugazmente”.⁷⁰ ❧

tos, *él* ve una única catástrofe que constantemente amontona ruinas sobre ruinas, arrojándolas a sus pies. Este ángel querría detenerse, despertar a los muertos y reunir lo destrozado. Pero desde el Paraíso sopla un huracán que, como se envuelve en sus alas, no lo dejará plegarlas otra vez. Esta tempestad arrastra al ángel irresistiblemente hacia el futuro, que le da la espalda, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él de la tierra hasta el cielo. *Este* huracán es lo que nosotros llamamos progreso”, W. Benjamin, *ibid.*, p. 140.

⁶⁹ Se puede leer sobre la tumba de Benjamín el siguiente epitafio, extraído de “Sobre el concepto de historia”: “No hay nunca un documento de la cultura que no sea, a la vez, uno de la barbarie”, p. 138.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 137.