

ARTÍCULO

ARARAT: CONTAR LA HISTORIA, REINVENTAR HISTORIAS

Rocío García Rey

Ararat: contar la historia, reinventar historias

Esta es la historia que Matilda recuerda en el tren que los lleva desde Mixcoac a la ciudad de México. Fuera. Es de mañana, y por la ventanilla, el paisaje parece iluminado por una luz irreal [...] Joaquín le ha tomado una de sus manos y la sujeta como si se tratara de un ancla. Su rostro todavía no sabe que hacer con la alegría. Matilda no lo ve. En la ventanilla que los protege de la intemperie, hay reflejos, imágenes fragmentarias, colores sobrepuestos sobre el bastidor de un tiempo estático irremediable. Esta es la historia que Matilda se cuenta a sí misma en silencio mientras los dos dejan el manicomio en el olvido. Hay lugares a los que sólo podrán entrar por puertas distintas, palabras que no compartirán con nadie.

Cristina Rivera Garza, "La Diablesa", en *Nadie me vera llorar*.



I. LA PALABRA

El escritor argentino Ricardo Piglia ha dicho que "La literatura es una forma privada de la utopía." Esta afirmación bien podríamos trasladarla a cualquier forma de creación/recreación artística en la que, el producto final, será una especie de sumatoria entre referentes personales (y por lo tanto totalmente subjetivos) y el contexto que, aunque a veces no evidente, hace su aparición en el escenario de la producción.

El hilo conductor de este escrito es la película *Ararat*, dirigida por Atom Egoyan (2002)¹. Trataré de orientar el inicio de mi interpretación tomando como pretexto algunos escritos literarios en los que sus autores han trabajado con el "problema de la historia" o mejor dicho de la construcción de los correlatos históricos.

¿Por qué acudir a textos literarios? Una causa inmediata es que la literatura, como el cine (el arte en general), se vale de ciertas licencias para recrear la realidad. Lo que hace que, al tiempo que podamos usar una parte objetiva de ésta, también pueda ser "distorsionada" sin que eso implique la ausencia de verosimilitud. La otra causa es que: "Las intersecciones entre cine y literatura son

¹ *Ararat*, Director: Atom Egoyan, Canadá, 2002, género drama, duración 118 minutos.

múltiples, y ocurren en ambos sentidos.”²

En el poema “La Fundación mítica de Buenos Aires”, Borges se pregunta: “¿Y fue por este río de sueñera y de barro que las proas vinieron a fundarme la patria?” Al final del mismo poema dejó asentado: “A mí se me hace cuento que empezó Buenos Aires, la juzgo tan eterna como el agua y el aire.”³ El poeta acude a los elementos de la historia imaginaria de Buenos Aires, uniéndolos a ciertos referentes de la historia mayor para finalmente fundar, a través de la palabra, la historia no oficial de su ciudad; pero no por ello inexistente en cierto nivel. Nos enfrentamos así a una forma de correlato en la que confluye un uso particular de la palabra: la recreación de la memoria y la confección de utopías a través de ésta.

Las invenciones de espacios, gente, historias, están implícitamente contenidas en la actividad artística. Borges escribió la “Fundación mítica de Buenos Aires” y Ricardo Piglia, en su cuento “El fluir de la vida”, juega con los tiempos a través de lo que el narrador omnisciente dice que le contó *el Pájaro Artigas*, que al mismo tiempo es receptor de lo que un otro le narró (Lucía Nietzsche). Como en un juego de espejos, las voces se multiplican encontrando un narrador que dé cuenta de ellas. Pero además nos encontramos ante el problema antes mencionado: la verosimilitud.

[...] Quise limpiar las hojas que Lucía había dejado ahí y me levanté para acomodarlas y las páginas que me había estado leyendo eran, en realidad, notas que ella misma había escrito con letra nítida. No había ninguna carta ahí me dice el Pájaro. ¿No es extraordinario? Es extraordinario, dice el Pájaro y se larga a reír. Una lección. ¿No era una lección refinadísima? Esa mujer me enseñó todo lo que sé. Me enseñó a no confundir la realidad con la verdad, me enseñó a distinguir la ficción y a distinguir sus matices. Me leyó cartas apócrifas o verdaderas y me contó historias, las historias que yo quería oír, todo un verano, hasta la noche, dice el Pájaro [...]⁴

La memoria individual y colectiva, es pues, un constructo del que se desprenden los usos que necesitamos darle a los recuerdos y del que se desprende también la manera y las formas en que ese constructo tomará forma, ya con palabras, ya con imágenes o con otro tipo de lenguajes.

La memoria confronta nuestra existencia porque a partir de ella articulamos el presente. La memoria y los recuerdos pueden entonces ser la noción tácita para la comprensión y ubicación en el mundo. Quizá por ello quienes pretendemos “hacer historia” permanecemos de una u otra manera anclados a aquello que Georges Duby llamó “literatura de evasión.” Este anclaje no se da siempre como una operación de “huida” del presente, sino como una tarea para entender precisamente este presente. ¿Por qué utilizo entonces el término literatura de evasión? Porque me parece que es debido a la subjetividad antes mencionada que deseamos reconstruir el pasado como quisiéramos que hubiera sido, aunque, acudiendo de nuevo a Duby: [...] invento, pero me preocupo por fundamentar

2 ZABALA, Lauro. *Elementos del discurso cinematográfico*, México, UAM, 2003. p. 59.

3 BORGES, Jorge Luis. “Fundación mítica de Buenos Aires”, en *Nueva Antología personal*, España, Bruguera, 1980, pp.14-15.

4 PIGLIA, Ricardo. “El fluir de la vida”, en *Cuentos con dos rostros*, México, UNAM, 1999, p.105.

mi invención sobre los cimientos más firmes posibles, construirlo a partir de huellas criticadas rigurosamente, de testimonios tan precisos y exactos como sea posible. Pero eso es todo.⁵

De esta manera podemos acercarnos a una primera hipótesis: La neutralidad y la objetividad, aun en el trabajo académico, es imposible. Esta imposibilidad es precisamente uno de los puntos importantes en *Ararat*.

II. "¿ENTONCES DE QUÉ SE TRATA LA HISTORIA?"

Frecuentemente habéis querido contarme lo que soy; pero os deteníais y me dejabais en suspenso, diciéndome: "Espera todavía no".

Miranda a Próspero en *La Tempestad*. William Shakespeare.

"¿Entonces de que se trata la historia?" En *Ararat*, esta es la pregunta que el oficial de Aduana le hace a Rafi después que éste le da una primera explicación de lo que contienen los rollos de película; pero además es una pregunta que da la pauta para que el espectador pueda tener una mirada desde la metaficción (la película dentro de la película). Pues es después de 38 minutos de presenciar, a través de imágenes, la reconstrucción que hace Rafi de la historia de "su pueblo", que Egoyan nos devuelve al presente en aquel lugar totalmente simbólico: la aduana. Porque es ahí donde comienzan los periplos de la memoria.

La contraportada del estuche de la película dice: "Ararat narra la historia de dos familias enemigas que luchan por recuperar sus raíces, exorcizar sus fantasmas y lograr la reconciliación." Esta me parece puede ser parte de una interpretación mayor. Porque el conflicto entre las familias no es sino a partir de la historia que cada uno de sus integrantes ha construido, pero más aún, es la reconstrucción que cada uno hace para elaborar (recordando las palabras de Todorov) un tipo de duelo.⁶

En este sentido es interesante tomar en cuenta cómo en el presente de la película, los sujetos que reconstruyen la historia ya por convencimiento, ya inicialmente por causas laborales, en el caso de los actores y del oficial de aduana, tratan de legitimar su presente haciendo un llamado para que "el otro" comprenda y quede convencido de la versión que cada uno presenta. Rafi, tratando de convencer al oficial de aduana; la madre de éste, presentando su versión a través de sus libros; Celia, reconstruyendo para Rafi, su hermanastro, lo que ella cree que pasó con su padre; el guardia del museo, defendiendo ante su padre (el oficial de aduana) la relación de pareja que mantiene con el actor que encarna al turco Jeudet Bay. Cada uno trata, en este sentido, de reinventar y apropiarse

5 DUBY, Georges y Lardreau, Guy. *Diálogo sobre la historia*, España, Alianza, Editorial, 1988, p.43.

6 Todorov, cuando trata el tema de "El buen uso" afirma: "Otra forma de marginación de los recuerdos se produce en el duelo: en un primer momento, nos negamos a admitir la pérdida que acabamos de sufrir, pero progresivamente, y sin dejar de añorar a la persona fallecida, modificamos el estatuto de las imágenes, y cierto distanciamiento contribuye a atenuar el dolor.

TODOROV, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*, España, Paidós, 2000, pp.24-25.

de la memoria a partir de la verosimilitud que adquiere su relato ante los otros, pues esto es parte de la operación para obtener legitimidad.

Rafi, por ejemplo, cuestiona a su madre diciéndole: “¿Por qué quieres darle un nuevo giro a la historia?”, después de que ella desapruera la relación que él mantiene con Celia. Pero llega un momento en que también la madre cuestiona otros giros de la Historia cuando le afirma al director de la película: “No se puede ver el monte Ararat desde Van”. Nos enfrentamos entonces a los usos que podemos darle a los relatos históricos desde nuestro particular horizonte de expectativas. Un relato, una construcción, puede ser verosímil pero no cierta. Un espectador que ignore la geografía del territorio armenio jamás pondría en duda la presencia del monte Ararat en la película.

¿Ararat es la historia del genocidio armenio? ¿Es la narración de las relaciones madres-hijos? ¿Es el pretexto para mostrar los entrecruzamientos, a veces invisibles, entre los individuos? ¿Es un llamado de atención acerca de la importancia de bregar por mantener la memoria? Me parece que no hay una sola respuesta, porque cada espectador puede hacer su particular interpretación de los sucesos. Sin embargo, esto no impide que podamos encontrar algunos hilos para hacer un ejercicio de interpretación.

Armenia 1912: un futuro pintor y su madre. Un niño (Sorayan) que es testigo de la fotografía que su padre le toma a aquellos. Una imagen como detonante para la sucesión de otras imágenes y palabras que van armando una especie de rompecabezas del pasado, que inevitablemente se entrecruza con el presente porque es a partir de éste que la historia es reconstruida.

Tiempo presente: un futuro cineasta (Rafi) y su madre, que desde el estudio del arte hace la arqueología de Gorki y la historia de un espacio particular: Armenia. Un trabajo de arqueología que pasa por el filtro de la búsqueda de identidad individual y colectiva. Aparecen así las preguntas que pretenden indagar acerca de las identidades: ¿Cuál es mi origen? ¿De qué historia provengo?

La historia de Gorki y la historia del genocidio armenio, hemos dicho, se entrecruzan con las historias de los personajes del presente que bien podrían ser interpretados como una especie de *alter ego* de los personajes del pasado. Tomemos en cuenta, por ejemplo, que un punto de coincidencia importante entre Gorki y Rafi es la ausencia del padre.

No está de más decir que la película no tiene una secuencia lineal, pues hay dos planos temporales: Pasado/presente. ¿Pero cómo es construido el relato? ¿Cómo se enlazan las historias? Son varias las estrategias narrativas que podemos observar en Ararat. Por un lado es importante tomar en cuenta que la película se abre con la imagen de Gorki y su madre, pero no es aquella imagen fotográfica, es la transformación de ésta en una pintura. La cámara recorre entonces parte del estudio del pintor, presentándonos lo que podríamos llamar, las fuentes de esa historia particular: bocetos, dibujos, fotografías. Vestigios materiales para tener la certeza de que “algo” ocurrió. Aparece así el primer código escénico: la pintura y la fotografía de Gorki y su madre.

Las imágenes conservadas parecen ser el arma más poderosa contra el dolor que hay en el otrora niño que miró a su padre tomar aquella fotografía y que en el presente, como director de

cine, expresa: "perdimos cualquier forma de recordarlo", refiriéndose al genocidio armenio.



Armenia. Atrás, el monte Ararat Foto de Tamara Areshian

La utilización de los diferentes discursos, como el pictórico, el fotográfico y el histórico, hacen que Ararat presente, como otro recurso narrativo, la intertextualidad. De esta manera podemos observar que:

Un texto puede llegar a ser una especie de "collage" de otros textos, algo como una caja de resonancia de muchos ecos culturales, y puede hacernos recordar no sólo temas o expresiones, sino rasgos estructurales característicos de lenguas de géneros, de épocas, etc., pues, en efecto, otras lenguas y otros textos entran en un nuevo texto ya sea como citas (copiados) ya sea como recuerdos, ya sea entre comillas o como plagios.⁷

Este quizá sea un punto para reflexionar en torno a la riqueza que podemos hallar en la creación artística, pues mientras la Historia debe ceñirse a un sistema de convenciones para relatar y reconstruir el pasado, las producciones artísticas pueden jugar y acudir no sólo a distintos discursos sino que pueden abiertamente nombrar la subjetividad que toda reconstrucción lleva implícita.

Son varios los "giros de la historia", pues toda convención está sujeta a lo que Ricœur nombró *espacio de la experiencia*, señalando que es el *habitus* en el que se ha convertido la suma de la historia:

El termino espacio evoca posibilidades de recorridos de acuerdo con múltiples itinerarios, sobre todo de reunión y de estratificación en una estructura de capas que hace que el pasado acumulado de este modo escape a la simple cronología".⁸

7 BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2004, p. 269.

8 RICOEUR, Paul. "Hacia una hermenéutica de la conciencia histórica", en Françoise Perus (compiladora), *Historia y Literatura*, México, Instituto Mora, 1997 (Antologías Universitarias), p.72.

Este espacio de apertura ayuda a insertar los acontecimientos y hechos subjetivos que permean una y otra etapa, como un desdoblamiento de otros espacios de experiencia que pueden ser horizontes de espera.

En Ararat este horizonte parece estar habitado por el anhelo de darle legitimidad a la historia no oficial en la que se inserta el genocidio armenio. Legitimidad que dentro de la película es confeccionada a través del otro relato cinematográfico, el que vemos cómo es construido a lo largo de la película.

III. LOS PERIPLOS DE LA MEMORIA

Ha venido ahora el instante. Ha llegado el minuto en que es necesario abrir tus oídos. Obedece y está atenta. ¿Puedes recordar el tiempo en que aún no habitábamos en esta gruta? No creo que puedas, porque entonces no tenías más que tres años.

Próspero a Miranda en *La Tempestad*. William Shakespeare.

Hemos dicho que en la película, la aduana es el lugar simbólico de mayor importancia, porque físicamente es desde ahí que Egoyan nos presenta la historia a través de Rafi como uno de los principales sujetos de enunciación, pero no el único. El sujeto de enunciación mayor está en las imágenes del pasado y presente que se entretajan hasta formar una suerte de palimpsesto. Pues a pesar de que casi a lo largo de toda la película los planos de secuencia presentan cortes temporales, llega un momento en que es imposible entender un tiempo sin vincularlo al otro, ya se trate del pasado o del presente.

Es así como un discurso contiene la huella de otro discurso en una sucesión casi infinita. Con esta sucesión y entrecruzamientos de discursos podemos mirar también la fuerza que puede adquirir una creencia. Ya lo afirmó Ortega y Gasset: “El hombre, en el fondo, es crédulo o, lo que es igual, el estrato más profundo de nuestra vida, el que sostiene y porta todos los demás, está formado por creencias.”⁹

Es precisamente la creencia de hacer lo correcto, en términos de moralidad, lo que hace que el actor que representa a Jeudet Bay crea que su personaje hizo lo correcto, pero al mismo tiempo, es su creencia de lo efímero de la historia lo que lo lleva a decirle a Rafi: “Olvidemos la maldita historia y sigamos adelante.”

Es la creencia en que el encuentro con la historia es una forma de hallar la calma lo que hace que Rafi emprenda un viaje hacia Armenia. Lo que representó también un viaje al interior de sí mismo, por ello, la imagen en *zoom* que miramos de la virgen y el niño. ¿No es esta una mirada hacia la relación entre Rafi-Gorki y la madre? Quizá por las implicaciones que tiene un exilio interior, las imágenes que toma en Armenia están presentadas a través de un movimiento suave de la cámara siguiendo la narración que él mismo hace en off.

⁹ ORTEGA y Gasset, José. *Ideas y creencias*, México, Espasa Calpe, 1986 (Col. Austral 151).

Como Lucía Nietzsche, en el cuento de Piglia, Rafi gana la batalla ante el oficial de aduana. "¿Por qué lo dejaste ir?", le pregunta su hijo, quien además parece ser el receptor del relato de Rafi, en la voz del padre. "Él estaba convencido de lo que decía", afirma el padre.

Y la historia se pulveriza en el contenido real de los rollos. La heroicidad quedó convertida también en un constructo. La parte axiológica, que se supone, ha sido el anhelo de la sociedad occidental, también se pulveriza.

Es en la búsqueda del origen y de la razón de ser individual y colectiva que se cumple aquella sentencia de Simone de Beauvoir: "La gente feliz no tiene historia. En el desconcierto, la tristeza, cuando uno se siente quebrantado o desposeído de sí mismo, experimenta la necesidad de narrarse."