

El cine documental israelí: nuevas aproximaciones al conflicto israelí-palestino

Rocío Gabriela Caldentey¹

Resumen:

El establecimiento del Estado de Israel en 1948 significó para el pueblo palestino no solo la ocupación territorial de su país, sino también el memoricidio como práctica cotidiana a través de la cual a lo largo de los últimos 75 años el Estado de Israel intentó borrar cualquier vestigio que sirviera como evidencia de la existencia de otros pueblos. Se basó no solo en el cambio de nombre de los lugares que habían sido capturados y destruidos y la hebraización de la geografía de Palestina, sino también, en la creación de determinados “mitos” o ideas fuertes que se establecen como verdades irrefutables y que buscan imposibilitar la crítica a la política israelí. En el presente trabajo me propongo analizar los mecanismos que implementó el Estado de Israel para llevar a cabo tal memoricidio así como la resistencia a esta práctica por parte de la población palestina a través de artefactos culturales como el cine documental.

¹ Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Historia

El cine documental israelí: nuevas aproximaciones al conflicto israelí-palestino

Introducción

"El término híbrido docudrama es un vívido recordatorio de la tensión existente entre la idea de drama y la de documento, entre el anticlímax y el carácter cuestionable del pasado, y la necesidad del director, lo mismo que la del escritor o el pintor, de adoptar una determinada forma"

Peter Burke

En mayo de 2006, el director de cine israelí Eyal Sivan, reconocido por sus películas comprometidas con la causa palestina como *Route 181*(2004) y *Jaffa: the orange's clockwork* (2009) entre otras, recibía en su casa un sobre que contenía una bala calibre 22 y un mensaje contundente: "La próxima, no va a llegar por correo". La amenaza atribuida a sionistas radicalizados, daba cuenta de que en Israel se estaban haciendo oír voces que querían ser silenciadas.

Según Ilan Pappé² hacia los '90 se percibe una cierta apertura por parte de la sociedad israelí en donde a través de distintas investigaciones se comienza a poner en duda la imagen hegemónica de la historia de Israel. En este nuevo contexto, afirma Pappé, el Israel de antes de 1967 ya no es visto como un pequeño país a la defensiva y como único Estado democrático de Oriente Próximo, sino que es descrito, desde aquel momento, como una estructura de poder que oprime a la minoría palestina, que impone una discriminación contra sus ciudadanos árabes judíos e implementa una política agresiva hacia los Estados vecinos. "*La crítica universitaria salía de su torre de marfil para alcanzar otros medios de difusión culturales como el teatro, el cine, la literatura y la poesía, e incluso, como vimos, los documentales televisivos y los manuales del sistema escolar oficial*"³. Hacia el 2000 esta atmósfera pluralista se derrumba. Sin embargo, podemos observar como queda un sustrato, con escasa difusión, continuamente asediado y censurado, que continúa con su crítica a la política israelí.

² Ilan Pappé. Los demonios de la Nakba. Matanzas y expulsión de los palestinos y las libertades fundamentales en la universidad israelí. Buenos Aires. Editorial Canaán. 2009

³ Idem.

En el siguiente trabajo me propongo estudiar los rastros de una nueva *estructura de sentimiento*⁴ emergente en la sociedad israelí contemporánea, a través del análisis cinematográfico de dos films realizados por directores israelíes: *Z32* (2008) de Avi Mograbi y *Waltz With Bashir* (2008) de Ari Folman. Estas dos películas, junto a muchas otras⁵, son prueba de la necesidad, por parte de un determinado sector minoritario de la sociedad israelí, de tomar distancia de la política llevada a cabo por su país y poner en evidencia los crímenes cometidos por su gobierno.

Para esto, considero al cine siguiendo a Marc Ferro⁶, no solo como producto de la historia sino también como agente histórico. Éste puede intervenir en la historia subordinado al poder hegemónico y legitimando determinadas prácticas o como una fuerza emancipatoria que busca su autonomía e intenta actuar como contrapoder. Me interesa fundamentalmente este segundo tipo de intervención por parte del cine. Según Ferro “*El cine puede alcanzar un mayor dinamismo en su tendencia a volverse agente de una toma de conciencia social o cultural*”⁷, lo que quedaría demostrado si analizamos la importancia que está asumiendo el cine que denuncia las violaciones a los derechos humanos de los palestinos. De esta manera, partimos de la película como hecho o síntoma de una realidad para poder analizar como se van conformando *experiencias discrepantes*⁸ en torno al conflicto israelí-palestino, desde la mirada de los propios israelíes a través del cine.

Por otra parte, intentaré demostrar que producciones fílmicas como *Z32* y *Waltz With Bashir* pueden funcionar como posibles respuestas a la práctica del memoricidio a través de una reflexión sobre el pasado que permite el rescate de lo silenciado, ya que como sostiene Metz, la institución cinematográfica también tienen que ver con el

⁴ Según Raymond Williams al hablar de estructura de sentimiento “estamos definiendo una experiencia social que todavía se halla en proceso, que a menudo no es reconocida verdaderamente como social, sino como privada, idiosincrásica e incluso aislante, pero que en el análisis tiene sus características emergentes”. Raymond Williams. *Marxismo y literatura*, Editorial Península, 1980

⁵ Entre los directores de cine israelíes comprometidos con la causa palestina podemos nombrar a Eran Torbiner con “*Matzpen-Israelíes anti-sionistas*” (2003) y *Madrid antes que Hanita* y a Eyal Sivan con *Route 181: Fragments of a Journey in Palestine-Israel* (2004) y *Jaffa, the clockwork's orange* (2009).

⁶ Marc Ferro. *Cine e Historia*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili S.A., 1980.

⁷ Idem.

⁸ “Al yuxtaponer experiencias, al dejar que jueguen unas con otras, mi meta política interpretativa (en el más amplio sentido) es hacer concurrentes esas visiones y experiencias ideológicas y culturales cercanas unas a otras, que pugnan por suprimir o alejar otras perspectivas y experiencias. En lugar de reducir la importancia de la ideología, la exposición y dramatización de la discrepancia aumenta su importancia cultural: esto nos permite apreciar su poder y comprender la continuidad de su influencia” En Edward Said. *Cultura e imperialismo*. Barcelona, Editorial Anagrama, 1993.

deseo, con el imaginario y con lo simbólico: incide sobre los juegos de identificación y los complejos mecanismos que regulan el funcionamiento de nuestra mente, de nuestro inconciente⁹.

Si fue posible el surgimiento de sectores dentro de la sociedad israelí que ponen en tela de juicio el relato oficial de la historia, ya sean desde una posición académica con la aparición de la “Nueva Historia” o en el cine, esto se debe en mi opinión a la imposibilidad de seguir negando la importancia de las luchas palestinas. Desde 1948, y de las más diversas formas, asistimos a las incesantes demostraciones de resistencia del pueblo palestino. Estas luchas no solo se dan en el plano material cotidiano, sino también en el simbólico. Como sostiene Pierre Bourdieu¹⁰, *“En la lucha simbólica por la producción del sentido común o, más precisamente, por el monopolio de la nominación legítima, los agentes empeñan el capital simbólico que adquirieron en las luchas anteriores”*. Como en su momento, determinados sectores judíos capitalizaron simbólicamente el Holocausto, hoy las luchas del pueblo palestino poseen un poder simbólico que es rescatado por un sector crítico de la política llevada adelante por el Estado de Israel. Como demostró Bourdieu, las luchas simbólicas puede actuar por acciones de representación, individuales o colectivas, destinadas a hacer ver y hacer valer ciertas realidades, pero también, se puede actuar tratando de cambiar las categorías de percepción y de apreciación del mundo social, las estructuras cognitivas y evaluativas: las categorías de percepción, los sistemas de clasificación, es decir, en lo esencial, las palabras, los nombres que construyen la realidad social tanto como la expresan. Veamos, entonces, como el cine crítico israelí lleva a cabo su lucha en ambos planos.

⁹ Metz ha integrado el modelo lingüístico con el psicoanalítico, se ha ocupado del cine como dispositivo, de los procesos de identificación y de los mecanismos perceptivos que intervienen en la visión de un film, y de las relaciones entre las configuraciones oníricas y los procedimientos propios del lenguaje cinematográfico, y por otra, e hecho de que la aproximación de tipo semiótico ha enseñado a prestar más atención al texto fílmico, es decir, a la singularidad de las relaciones entre la heterogeneidad de las relaciones y la pluralidad de los niveles de significación sobre la que se constituye cualquier texto. Antonio Costa. *Saber ver el cine*. Buenos Aires. Editorial Paidós, 2010.

¹⁰ Pierre Bourdieu. “Espacio social y poder simbólico”. En: *Cosas dichas*, Buenos Aires: Editorial Gedisa, 1988.

Los documentalistas israelíes: una nueva aproximación al conflicto israelí-palestino

Los films que voy a analizar a continuación podrían incluirse dentro de lo que Robert Rosenston conceptualiza como la “historia como experimentación”¹¹ para dar cuenta de una de las formas posibles de plasmar la historia en el cine. Con esta expresión de lo que se intenta dar cuenta es de una gran variedad de formas fílmicas, tanto de ficción como documentales y a veces, una combinación de ambas, que están realizados sin seguir el estilo de Hollywood, no solo por los temas que tratan sino por como recrean el pasado. Todos combaten los códigos de representación de los films tradicionales y, en definitiva, todos rechazan la consideración de la pantalla como una límpida ventana al mundo real. Por otro lado, este tipo de films no tienen por objetivo dar una explicación acabada de un suceso, sino señalar algunos hechos, establecer un dialogo sobre el pasado o explicar por que la historia tienen un determinado sentido en el presente.

En los últimos 15 años asistimos a la emergencia de directores de cine israelíes que buscan aproximarse a la temática del conflicto israelí –palestino de manera original. Dos figuras resaltan de esta camada de realizadores: Avi Mograbi y Ari Folman. A continuación nos detendremos en el análisis de dos de sus películas más importantes: *Z32* y *Waltz with Bashir*.

“Tápale le cara para que podamos verle”: Z32 de Avi Mograbi

Avi Mograbi nació en Tel Aviv en 1956, estudió filosofía en la Universidad de esa ciudad, entre fines de los ´70 y comienzos de los ´80, tras lo cual se anotó en la escuela de Arte Ramat Hasharon. De 1989 es su primera realización, el corto *Deportation*, que consta de su única escena de 12 minutos, filmada en tiempo real, en la que la cámara registra una deportación. Este corto junto a su medimetro *The Reconstruction* (1994) son los primeros acercamientos a su rica trayectoria como director de cine, que con su film *Cómo aprendí a vencer el miedo y amar a Ariel Sharon* (1997) da un giro fundamental ya que es aquí donde por primera vez Mograbi decide intervenir de manera abierta como personaje en su película, creando otro “Avi”

¹¹ Si bien dentro del clásico debate en relación con el cine y la historia, he optado por la posición de Marc Ferro, me resulta interesante la descripción de los films que realiza Rosenstone y denomina como cine de experimentación. Robert Rosenstone. El pasado en imágenes. Buenos Aires: Editorial Ariel, 1997.

proclive a caer en la tentación del carismático Ariel Sharon¹². A partir de este film y en los sucedáneos (*Feliz Cumpleaños señor Mograbi* (1999), *Agosto un momento antes de la erupción* (2002) y *Z32* (2003)) según Horacio Bernardes, Mograbi sistematiza la concepción del documental como arte de la representación¹³ y la premisa hitchcockchiana de que la forma debe adaptarse a la función. Siguiendo estos lineamientos Mograbi va a trazar un hilo conductor en su filmografía: el análisis de la sociedad israelí, principalmente en relación con el conflicto israelí-palestino.

En *Z32* Mograbi filma, una vez más sin saber bien cual será el resultado, cuestionándose una y mil veces el por qué de sentar en el living de su casa en Israel a un joven ex soldado israelí, quien no quiere decir quien es, pero se presta a contar como disfrutó al participar en la masacre de un grupo de palestinos¹⁴. “Deja de coquetear con el mal” le dice Tammi, su mujer, oponiéndose una vez más al juego en las fronteras que propone el director. Es su conciencia la que habla. ¿Está bien darle voz a un asesino? La película se estructura en diálogos: entre Mograbi y el ex soldado, entre el ex soldado y su novia, quien le reprocha continuamente como pudo sentir placer y no culpa al asesinar a personas inocentes. Y hay un paralelismo en el film, entre Mograbi y su mujer, él con sus ganas de atravesar cualquier frontera y ella estableciendo límites, ya que el soldado “no esta en el mismo bote que nosotros”, y entre el soldado y su novia, él

¹² En un reportaje para el diario Pagina 12 Mograbi comenta “Lo único que logré fue filmar un tipo abierto, simpático y con mucho sentido del humor, incluso consigo mismo. Me pregunte que hacer y la solución que encontré fue inventarme otro yo de ficción, un Avi Mograbi seducido por el carisma de éste político, como forma de darle a la película otra vuelta de tuerca. De allí en más mantuve esta formula para mis siguientes documentales”. Pagina 12 jueves 30 de Abril de 2009.

¹³ “La formula de Mograbi consiste en hacer de si mismo (en realidad no él, sino su doble) el protagonista, contrapunteando aquello que filma con sus propias dudas y tribulaciones, que formula mirando directamente a cámara. A ese personaje caviloso, eventualmente claudicante –en la película sobre Sharon termina convertido a la fe del enemigo, bailando alegremente en un acto de campaña-, se le opone una dura conciencia moral(...) esa conciencia se encarna en su esposa, que aquí se mantiene fuera de campo, en *Z32* aparecerá brevemente en cámara y a quien en *Agosto: un momento antes de la erupción* el realizador personifica, con el simple expediente de atarse un toallón a la cabeza. No es el único personaje que el realizador interpreta allí: Mograbi hace también de su productor que, desesperado porque aquél no termina la película, en algún momento irrumpe en su domicilio y mantiene secuestrada a su esposa (...)El documentalista como actor, uso de la truca y la comicidad, un espectador interpelado, la cámara que lo mira fijo: lo que Mograbi sistematizó fue la concepción del documental como arte de la representación. Una concepción que pone patas para arriba las ideas formadas sobre lo que el documental debería ser”. Pagina 12 jueves 30 de abril de 2009.

¹⁴ La masacre ocurre cuando, tras la muerte de seis soldados israelíes supuestamente a manos de palestinos, el comandante del escuadrón en donde se encontraba nuestro soldado decide emprender una misión de venganza. Ésta consistía en asesinar, en un lugar determinado que no queda nunca claro en el film, a un grupo de policías palestinos que no tenía ninguna relación con quienes habían matado a los soldados israelíes. El grupo que va a cumplir la “misión”, en donde se encontraba el protagonista, espera escondido hasta que se acerca uno de los policías y comienza una balacera en la cual mueren dos palestinos (aunque el grupo estaba conformado por más, se calcula que entre cuatro y seis, no se da a conocer en la película cuantos muertos hubo en total). Esta historia es narrada por el testigo varias veces a lo largo de toda la película, haciendo foco en los distintos momentos.

tratando de matizar todas las certezas de ella. También es importante el lugar que ocupa en el film la entrevista testimonial, en donde Mograbi en general deja hablar de manera abierta al ex soldado interviniendo de manera acota en algunos puntos centrales.

En Z32 la presencia de la cámara y del “observador” tiene la función de suscitar reacciones y favorecer el proceso de liberación de la interioridad y de los recuerdos de los entrevistados a propósito de su propia experiencia. Según Marc Ferro la entrevista tiene el papel de enfrentar a un personaje (en este caso a un testimonio) del presente con su propio pasado. La entrevista confronta la representación que de ese pasado tiene un testigo con la realidad de dicho pasado

Este procedimiento escritural es lo que da fuerza a la película, al margen de que el espectador coincida o discrepe con su orientación: mientras que tradicionalmente, en una película, la fuerza de las imágenes es superior a la del texto, esta vez se produce el fenómeno inverso, gracias a un nuevo sistema de relaciones entre el texto, el discurso oral, y el discurso de la imagen. La cuasi inexistencia de la música llega incluso a pasar desapercibida¹⁵

Es fundamental que rescatemos esta reflexión de Ferro sobre la entrevista y la relación entre presente-pasado ya que más adelante veremos como esta confrontación impacta de lleno en la interpretación última de la película que propongo en este trabajo.

Si bien es por pedido del soldado Z32 que se invisibiliza su rostro, por miedo a ser reconocido por algún familiar de sus víctimas, el borramiento de su cara (junto a la de su novia) va adquiriendo a lo largo del film otro sentido. Su rostro comienza siendo una mancha en la cual se dejan ver ojos y boca, para luego dar paso, a medida que avanza su “confesión” a una máscara color piel que respeta formas (nariz, mentón, etc.). ¿Por qué un rostro falso, pero que es más preciso que aquel que se presenta al comienzo del film? Probablemente porque Mograbi nos quiere hablar de un develamiento, quizás de la transición de un estado a otro, de contar un suceso de la vida que podría ser de cualquier soldado israelí¹⁶ a narrar la experiencia particular y como impacta en la vida de éste soldado a quien no llegamos a conocer nunca del todo (la máscara no desaparece en ningún momento aunque se va haciendo cada vez más imperceptible) pero al cual

¹⁵ Marc Ferro, Cine e Historia. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 1980.

¹⁶ Esta idea de plantear la problemática desde un caso particular pero que es representativo de muchísimos otros, queda plasmada en el título de la película, Z32, en donde la Z es la letra bajo la cual están clasificados los archivos vinculados a los crímenes de guerra que investiga la ONG Rompiendo el silencio y 32 es el número del caso que rescata Mograbi. Lo que supone que existen z30, z31, z34 etc. Es precisamente la idea de que estamos ante una problemática mucho más vasta que la meramente individual.

podemos acercarnos un poco, corriendo el riesgo de sentir compasión por él. En una de las últimas escenas, Mograbi filma como en un momento determinado ayuda a Z32 a acomodarse el soporte que está en su rostro y que permite que digitalmente se plasme la máscara:

-Mograbi: Se te está saliendo la máscara con el sudor

-Z32: Mi cuerpo quiere ser él mismo. Se rebela contra los intentos de borrar

-Mograbi: ¿De verás?

-Z32: Eso creo

Porque el haber asesinado a una persona y transformarla en un mancha, sin ningún tipo de cuestionamiento a la orden que lo dirigió a matar y sin ningún tipo de reflexión moral sobre lo que estaba haciendo, provocó al mismo tiempo que él viera borrada, manchada su subjetividad, que se transforme en un autómata sin capacidad de decisión. Él no sintió culpa, no reflexionó sobre lo que estaba haciendo.

La mayoría de las escenas están compuestas por encuadre fijos y planos cortos, ya sea en el living de la casa de Mograbi o en alguna de las habitaciones de la casa que suponemos es del ex soldado o su novia. Los primeros planos son preponderantes en el film, con algunos planos detalle/particulares al comienzo de la película. Esto sumado a un ángulo de filmación frontal tiene por función permitir una aproximación más “objetiva” a la realidad. Los únicos encuadres móviles se filman en exteriores con cámara en mano y son los que se utilizan para describir el trayecto hacia el lugar donde ocurrieron los hechos y en el lugar mismo de la masacre. Se trata de tomas objetivas ya que no hay intención por parte del director de que nos acerquemos al testigo de una manera predeterminada: desde el comienzo sabemos que estamos en presencia de un soldado que asesinó a palestinos inocentes y hasta sintió euforia y adrenalina al realizarlo. Predomina un montaje analítico o externo en donde lo que se busca es que la información significativa dentro del plano se dé de manera sucesiva¹⁷

La utilización del fundido-encadenado como procedimiento enunciativo implementado para subrayar relaciones de similitud o de contigüidad entre una escena y otra¹⁸, es interesante porque permite plasmar visualmente el proceso que se da de manera interior en el director, este es la reflexión sobre la narración del ex soldado y su reflexión como director de cine que quiere problematizar esta cuestión.

¹⁷ Antonio Costa. Saber ver el cine. Buenos Aires, Editorial Paidós, 2010.

¹⁸ Idem.

Es importante resaltar que buena parte del film está grabada por el propio ex soldado, quien tras pedirle una cámara al director, la utiliza para grabar las conversaciones más íntimas que tiene con su novia, ya sea desayunando o en alguna parte de su casa. En éstas es recurrente el pedido que hace el ex soldado a su novia, solicitando que ella, que es actriz, le cuente a él, como si fuera ella quién participó de la misión que terminó con la vida de los policías palestinos, cómo ocurrieron los hechos. Esta insistencia en escuchar su propio relato encarnado en otra persona viene a dar cuenta de su imposibilidad de reflexionar sobre sus acciones, una especie de resistencia a entenderse a sí mismo como agente de lo ocurrido. Y este desdoblamiento, donde no puede reunir a aquel que habla sobre lo ocurrido y a aquel que disparó y mató, queda plasmado de manera impactante en el film:

Cuando cargue contra ellos me vi corriendo. Tuve una visión aérea. ¡Guau! ¡Mira como se me mueve el cuerpo solo! BUM, BUM, BUM. Cambio cartuchos, no siento el dolor. Mi cuerpo es como un robot, ¡y es emocionante! Miro alrededor y veo que todos corremos ¡y es divertido! Y estamos sonriendo. No es que decíamos ja, ja, ja, pero todos tenemos un poco de adrenalina. Estamos todos como drogados. Cuando le disparamos a esas piernas fueron disparos de felicidad ta ta ta ta todos sonriendo. Después fuimos al galpón, le disparamos y disparamos y de repente ¡explotó! Nuestra expresión no fue Oh, no! Fue guau! Esa fue nuestra reacción. La atmósfera era...fue como si hubiéramos ido a un parque de diversiones. Fue divertido

La música tiene un lugar interesante en la película. Si bien ésta escapa a su uso más tradicional, es decir, no remarca los momentos más dramáticos del film, su inclusión a través de una orquesta instalada en el living de la casa de Mograbi cumple una función muy importante. El director canta canciones compuestas por él mismo que remiten a la historia que se está contando y a las reflexiones que surgen de él durante el proceso¹⁹. No es una música triste, por el contrario lo que busca es el distanciamiento, como buen lector de Brecht que es Mograbi. La intención es que tomemos distancia del relato del ex soldado, que no nos identifiquemos con él, el director interpela a un espectador crítico que pueda reflexionar sobre los hechos, no intenta sensibilizarlo sino hacerlo pensar. A Mograbi no le interesa dar respuestas sino abrir interrogantes y que el

¹⁹ Aquí transcribo una de las tantas canciones del film:

“Cúbrela la cara para que podamos hablarle/Deja un agujero para la nariz y los dos ojos/para darnos cuenta si sonríe/Dice que debe dejar atrás el pasado/tiene razones como para sentir miedo/y tiene razones como para sentirse excluido/Pero no tiene ninguna razón para sentirse excepcional/Cúbrela la cara para que podamos seguir imaginándolo/Deja un agujero para la boca/para darnos cuenta si sonríe/El no tienen la culpa/que en el no hay maldad/que él es el hijo modelo/dado por sentado por sus padres.”

interlocutor saque sus propias conclusiones. Precisamente por esto es que se lo puede considerar el anti Michael Moore por excelencia. Mientras que éste sostiene una interpretación sobre algún hecho en particular y luego la justifica de diferentes formas, por el contrario, Mograbi evade las certezas, se convierte en el aguijón que nos incomoda continuamente.

Esta intención de hacernos reflexionar por parte del director también puede verse reflejada en el uso del montaje que nos propone. Antonio Costa²⁰ se detiene a analizar la importancia del montaje y sostiene:

El montaje en cuanto reducción del punto de vista operado por los “cortes”, es un procedimiento que predetermina y “cierra” el sentido de la secuencia. Las tomas largas, lo que Bazin llama el “plano-secuencia” permiten, en cambio, que el espectador haga de la obra una lectura más libre y mucho más autónoma.

Más adelante:

(...) la idea de Bazin constituye un intento, rico en implicaciones y futuros desarrollos, de adecuar el cine a las tendencias estéticas contemporáneas, intento que otorga un papel activo al destinatario del mensaje estético y que concibe al texto como una estructura abierta en la que la función de la estructura tecnicoformal consiste en multiplicar los niveles de lectura y evidenciar la ambigüedad (es decir, la movilidad) del sentido.

La implementación del plano-secuencia por parte de Mograbi es también un indicio de lo que busca de nosotros como espectadores. El montaje es muy reducido en el film y es utilizado principalmente para dar cuenta de un cambio en el escenario en donde ocurren los diálogos. Z32 logra lo que el director se propone, abrir interrogantes, rozar múltiples explicaciones que no llegan a cuajar en una lectura unilateral, porque Mograbi lo que nos propone una vez más es señalar la grieta de la sociedad israelí, transitar los márgenes, angustiosos por momentos, de la reflexión sobre la culpa, el recuerdo, la guerra y la política.

La animación del trauma: Waltz with Bashir de Ari Folman

Ari Folman nació en Haifa, Israel en 1962. Con solo 19 años participo en el Ejército Israelí para luego dedicarse a estudiar cinematografía. Su primera película fue *Comfortably Numb* (1991), en la que cuenta de forma cómica y absurda la experiencia

²⁰ Antonio Costa, Saber ver el cine

de sus amigos y parientes durante los ataques de los misiles iraquíes en la Guerra del Golfo. Entre 1991 y 1996 realizó varios documentales para la televisión israelí, sobre todo en los territorios ocupados. Hacia 1996 escribió y dirigió *Santa Clara*, un largo basado en una novela del escritor checo Pavel Kohout. El segundo largometraje que realizó de ficción se llamó *Made in Israel* (2000), y trataba sobre la búsqueda del último nazi en clave cuento futurista. Su primera incursión en el mundo de la animación surge con la serie documental *The material that love is made of* (2004), aunque es con el film *Waltz with Bashir* (2008) con el cual se consagra definitivamente a nivel internacional. En esta película narra como fue su experiencia de rememoración de los sucesos de la guerra del Líbano, ya que a los 19 años de edad Ari Folman formaba parte del Ejército Israelí durante la masacre contra la población palestina de Sabra y Chatila por parte de las milicias cristiano-falangistas con el consentimiento y apoyo logístico del Ejército Israelí. Se trata de un documental animado digitalmente, donde los personajes son personas reales que participaron en la Guerra del Líbano. El personaje principal es el propio director y la problemática que estructura la narración es la de la memoria y los recuerdos.

Una noche Booz Rein-Buskila, amigo de Ari Foldman, lo cita a éste para contarle un sueño que lo agobia, en él 26 perros corren de manera furiosa en medio de la noche, destrozando todo a su paso hasta llegar a la ventana en donde él se encuentra para quedarse allí ladrando insistentemente. Ari le asegura que este sueño viene de alguna parte y Booz confirma que sabe de donde proviene: en el Líbano, cuando el ejército israelí entraba a un pueblo de noche, eran los perros quienes al sentir la llegada de extraños ladraban alertando a quienes tenían que escapar. Booz fue el elegido para matar a los perros y de esta forma callarlos.

-Ari: ¿Cuanto tardaron en aparecer tus sueños?

-Booz: 20 años

-Ari: ¿Has intentado algo, terapia por ejemplo?

-Booz: Te he llamado a ti

-Ari: Pero yo soy cineasta

-Booz: ¿y las películas no pueden ser terapéuticas? Has tratado muchos temas en tus películas.

-Ari: Ninguno como éste.

-Booz: ¿Ningún recuerdo del Líbano?

-Ari: No, en realidad...

En este diálogo aparecen dos ejes importantes de la película. Por un lado la idea de la función terapéutica del cine, por otro, la memoria y aquellas lagunas que se producen en ésta por causa de los hechos traumáticos. El director percibe que ha

perdido buena parte de sus recuerdos sobre la guerra, solo le resta uno: es de noche y se encuentra flotando desnudo en el mar cuando ve en el cielo oscuro la luz que desprenden las bengalas que caen. Se levanta, se viste y comienza a recorrer los despojos de Beirut hasta toparse con una fila de mujeres palestinas vestidas de negro que no hacen otra cosa que llorar y lamentarse. A partir de este momento Ari Folman comienza una incesante reconstrucción de los hechos que su memoria ha anulado, a través de entrevistas con aquellas personas que estuvieron con él en la guerra. En éste caso, como en el anterior, la entrevista juega un rol fundamental al enfrentar a un personaje (en este caso también un testimonio) del presente con su propio pasado, confrontando la representación que de ese pasado tiene un testigo con la realidad de dicho pasado. A medida que transcurre la película los recuerdos van apareciendo y al mismo tiempo va tomando conciencia de los sucesos en los cuales participó.

Uno de ellos ocurre el primer día de la guerra, Folman va en un tanque atravesando la ruta que divide el mar de los huertos. No deja de disparar a todos lados, a todo hasta que anochece. Cuando llega al campamento un oficial le dice *“Reúne todos los muertos y heridos. Ve y arrójalos”*. El oficial los había enviado a un lugar donde se concentraban parte de los escuadrones. Allí Folman cuenta *“Bajamos la carga mecánicamente, como si no estuviéramos presentes. Luego nos dimos la vuelta y nos machamos”*. Llama la atención la similitud que encontramos con la experiencia narrada por el ex soldado Z32, el *automatismo* con el que un soldado ejecuta cualquier tipo de orden sin que esto conlleve ninguna reflexión y la sensación de no estar viviendo los hechos *“Me vi corriendo”* dice Z32 en el momento en que comienzan los disparos. Folman se detiene en esta experiencia y hace hablar en su película a una psicóloga especialista en post-trauma, Zahava Solomon:

-Ari: Es posible que no pueda recordar un evento tan dramático?

Solomon: Lo llamamos “eventos disociativos”. Es cuando una persona está dentro de una situación pero se siente fuera de ésta. Una vez vino a verme un joven, un fotógrafo amateur. Le pregunté en 1983 ¿cómo sobreviviste a toda esa guerra? Él respondió “Fue muy fácil, asumí que todo fue un viaje” Se dijo a sí mismo. “Wow que escenas, disparos, artillería, heridos, gritos”. Miraba todo como si fuera una cámara imaginaria. Entonces algo sucedió. Se “rompió” su cámara. Dijo que la situación se convirtió en algo traumático cuando llegaron a las cercanías de unos establos de Beirut.

-Ari: El Hipódromo.

-Solomon: Sí, el hipódromo. Vieron un gran número de cadáveres de caballos árabes sacrificados. “Me rompió el corazón”, me dijo. “¿Qué hicieron esos caballos para merecer este sufrimiento?”. No pudo resistir ver esos caballos muertos o heridos. Había utilizado un mecanismo para moverse fuera de esos eventos como si estuviese mirando una película en vez de participando en una guerra. Eso lo protegía. Pero una vez que fue arrastrado dentro ya no pudo negar la realidad. El horror lo rodeó y se alteró.

Un hilo conductor atraviesa toda la película y se vincula a aquellos recuerdos que son narrados por los ex compañeros de Ejército de Folman. En éstos la fantasía erótica funciona como una evasión de la situación traumática que se está viviendo. Un ejemplo es cuando Folman viaja a Holanda a entrevistarse con Carmi y éste narra uno de sus pocos recuerdos sobre la guerra. En un barco que se dirigía a Beirut hay una especie de fiesta, él recuerda que lo llamaban el “bote del amor”, todos bailan y escuchan música. Pero él, Carmi, se siente descompuesto y se la pasa vomitando. En un momento se encuentra solo en el barco y ve a una mujer gigante completamente desnuda que nada de espaldas acercándose a él. Ésta sube al barco y lo toma entre sus brazos, se arrojan al mar y se lo lleva nadando en su pecho y vientre. Es claro que esto no ocurrió en realidad, pero al preguntarle Folman sobre las causas que lo llevan a Carmi a ir a la guerra, éste no deja de mencionar que la guerra fue la oportunidad que estaba esperando para demostrar su masculinidad. Todos sus amigos salían con chicas y él se sentía excluido: *“Tenía que probarles a todos que era el mejor y también que era un héroe”*. Cuando Ari se entrevista con la especialista en postrauma admite que el único recuerdo que posee, además de aquel en el cual se encuentra flotando en el mar, es cuando le daban permiso para salir a visitar a su familia. Folman insiste en que lo único que le importaba en ese entonces era recuperar a su novia Yaeli, quien lo había dejado justo al iniciarse la guerra. Y recuerda entonces, como seguía la vida de manera normal en su pueblo y específicamente a su novia bailando de manera sensual en una tarima de un club nocturno. Al regresar a la guerra, la brigada se instala en un hotel muy lujoso en las afueras de Beirut y él recuerda a su comandante sentado observando absorto una película pornográfica, insistentemente, una y otra vez. En medio de la noche, con el reflejo del televisor en la cara demacrada, el comandante llama a Folman por teléfono y le informa que han asesinado a Gemayel Bashir líder de la Falange Libanesa y electo presidente. En el viaje en avión de vuelta hacia Beirut Folman recuerda que había tenido pensamientos obsesivos acerca de la muerte porque su novia Yaeli lo había dejado, por eso en caso de que él muriese, esa sería su venganza. En medio del vuelo la ve a Yaeli llorando y caminando detrás del cajón en donde lo enterrarían. Las fantasías adolescentes están presentes en la mayoría de los recuerdos de los ex compañeros de Folman, en ellas la guerra es el telón de fondo de la experimentación de la adrenalina, la velocidad, el miedo.

Luego de entrevistarse con algunos de sus ex compañeros de ejército, Ari vuelve a la casa de uno de sus amigos y le dice que ha llegado a un punto muerto de la reconstrucción de los hechos. No hay coincidencia entre sus recuerdos y los de las otras personas. Por ejemplo, Carmi, que esta en el recuerdo de Folman en donde se ve flotando desnudo en el agua, no recuerda en absoluto haber estado en el mar...y afirma que Ari tampoco lo estuvo. Al director no le queda otra alternativa que dudar de su propio recuerdo.

Slavoj Zizek en *Mirando el Sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*²¹ nos brinda algunas herramientas para poder pensar el conflicto que se genera a causa de estos recuerdos “sospechosos”. Partiendo de la triada lacaniana de lo *real*, lo *simbólico* y lo *imaginario*, el autor se sumerge en el análisis de textos (en su mayoría fílmicos, pero también literarios) de la cultura popular para dar cuenta del esquema filosófico del psicoanalista francés. Uno de los relatos que analiza es *La casa negra* de Patricia Highsmith, en dicho cuento se narra las reuniones que llevan a cabo un grupo de hombres que reviven recuerdos nostálgicos de su juventud. Los hechos recordados transcurrieron en una misteriosa “casa negra”, espacio siniestro que daba lugar a las iniciáticas experiencias sexuales de los protagonistas y al cual no se puede volver ya que recae sobre dicha casa una maldición. Zizek introduce el concepto lacaniano de *espacio fantasmático* para dar cuenta de un de “(...) una superficie hueca, como una especie de pantalla para la proyección de los deseos: la fascinante presencia de sus contenidos positivos no hace más que llenar un cierto vacío”²². Esta noción nos hace pensar en como funciona la guerra en los recuerdos de los compañeros de Ejército de Folman y de él mismo. Los recuerdos están teñidos de sensaciones vinculadas a los deseos de los adolescentes, el sexo, la adrenalina, la buena vida, los excesos, etc. El vacío de lo *real* es la guerra, la cual es evadida a través de estas fantasías, o *fantasmas*. La imposibilidad de realizar una adecuada simbolización de un hecho traumático, es decir, que pueda ser incluido dentro de un relato coherente de sentido, tiene por consecuencia que quienes vivieron esa situación la “rellenen” con sus recuerdos y que ninguno pueda reconstruir parte importante de la experiencia de la guerra. Y aquí la explicación de Carmi de por qué fue a la guerra es interesante: la única manera de

²¹ Slavoj Zizek. *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Editorial Paidós, Buenos Aires, 2004.

²² *Idem*.

asimilar ese suceso es integrándolo a sus expectativas de adolescente que recién descubre el mundo.

Sin embargo lo que nos tiene que llamar la atención es el recuerdo de Ari, porque hay algo que descoloca. Flotando en el agua junto a dos compañeros, ve luces de bengala que caen e iluminan la costa, se levanta, viste y comienza a recorrer las calles de Beirut hasta toparse con una muchedumbre de mujeres llorando desgarradas. Lo extraño y que él no puede entender es su recuerdo de estar flotando en el mar: no solo no le encuentra explicación sino que nadie lo recuerda, ni siquiera Carmi, quien es visto por Folman en el mar. Cuando Ari visita nuevamente a su amigo abogado y le cuenta que ha llegado a un punto muerto de su reconstrucción ya que ninguna de las personas que conoce puede confirmar su “recuerdo”, su amigo comienza a reflexionar que implica el mar en los sueños y lo asocia a las emociones, al miedo específicamente:

-Ari: Llegue a un camino sin salida. No puedo encontrar a nadie que estuviera conmigo durante la masacre. Nadie que estuviera conmigo tiene un recuerdo sólido de los días de la masacre. Solo tengo esta visión. Y Carmi, la única persona en mi visión, niega haber estado ahí conmigo.

- Ori Sivan: Sigue siendo real

-Ari: Es una visión.

- Ori Sivan : Pero es tuya. ¿debo explicar?

-Ari: Sí.

-Ori Sivan: ¿Qué simboliza el mar en los sueños? Miedo, sentimientos. La masacre te asusta, te hace sentir mal. Estviste cerca de ella.

-Ari: Eso no ayuda.

-Ori Sivan: Tu interés en la masacre se desarrolló antes de que sucediera. Tu interés en la masacre viene de otra masacre. Tu interés en esos campos es en realidad acerca de “otros” campos, ¿tus padres estuvieron en uno?

- Ari: Sí

-Ori Sivan: ¿En Auschwitz?

-Ari: Sí

- Ori Sivan: Así que la masacre ha estado contigo desde que tenías seis años. Sobreviviste a la masacre y a esos campos. Tu única solución es descubrir que pasó realmente en Sabra y Chatila.

Si seguimos la argumentación de Zizek, el mar en el recuerdo de Folman es la posibilidad de la *mirada al sesgo*, la posibilidad de llevar a cabo una mirada confundida por nuestros deseos y angustias. No es la mirada que realizamos “de frente”, realista, sino la mirada que nos muestra una imagen distorsionada, borrosa. Ver de frente implica adoptar la mirada del *otro*, una mirada predeterminada a la cual nos tenemos que acomodar. En el caso que estamos analizando, esto sería aceptar el discurso sionista

como propio y dejar de lado cualquier tipo de cuestionamiento sobre las causas de la guerra y el asesinato de personas inocentes. En cambio mirar al sesgo es interponer una mirada teñida por nuestra subjetividad, mostrando las costuras de un discurso que se supone del todo coherente, en este caso el del sionismo, señalando sus fallas e incoherencias. Precisamente al poner en tela de juicio los supuestos sionistas, es que el recuerdo del mar de Folman permite a su amigo asociarlo a la angustia vivida por sus padres en los campos de concentración nazi y explicarle a Ari que se sintió viviendo una situación similar, solo que esta vez los campos eran israelíes y las víctimas, los palestinos. El mar, siguiendo la argumentación zizekiana cumple la función de *objeto a*, es decir, la encarnación o materialización de la distorsión/confusión introducida por el deseo. En palabras de Zizek “Aunque es cierto que el objeto causa del deseo es puro semblante, esto no le impide desencadenar toda una serie de consecuencias que regulan nuestra vida y nuestros hechos materiales, efectivos”²³. Una de las consecuencias, en el caso analizado, es la crítica al rol jugado por Israel en la guerra del Líbano.

Si bien en ambos films encontramos este núcleo de problemáticas comunes, la memoria, el olvido y los eventos disociativos, éstos son tratados de forma diferente. Mientras que Mograbi solo apela a una reconstrucción de los hechos por medio de la entrevista con el ex soldado, Folman recurre a diversas técnicas para recrear el escenario donde ocurrieron los hechos. Las imágenes oníricas y fantásticas recorren toda la película dando margen al director para mostrarnos una perspectiva claramente subjetiva. Aquí no encontramos como sí en *Z32*, una incesante búsqueda de distanciamiento con el personaje principal, quizás esto se deba a que Folman no puede apelar sino a que tengamos una mirada comprensiva con sus vivencias. En este sentido la música cumple un rol importante ya que continuamente busca remarcar el estado anímico del personaje, apelando al rock y al pop, por ejemplo, en los momentos que se quiere describir una situación de exaltación anímica o a la música instrumental cuando lo que se quiere hacer es subrayar el drama. Los *travelings* están presentes continuamente en la película, dándonos la sensación de movimiento incesante, de velocidad y vértigo. Intercala tomas cerradas en las entrevistas con los testimonios, con tomas abiertas cuando narra o describe las sensaciones propias o de sus compañeros en el campo de batalla. Y es significativo que una de las escenas que clausuran el film es una toma real de la masacre de Sabra y Chatila, en donde se muestra de manera desgarradora a sus víctimas a pocas

²³ Idem.

horas de ocurridos los hechos. Como si Folman nos dijera, podemos hipotetizar y recrear todo lo que nosotros queramos, pero siempre va a ver una realidad última a la cual no podemos negarnos y esta realidad consistió en la matanza de personas inocentes en un campo de refugiados. El vals con Bashir, simbolizado en una de las escenas en que un soldado dispara incesantemente como si “bailara” abstraído del peligro que corre en el lugar en el que se encuentra, no es sino el baile con la muerte, el hecho de haber colaborado abiertamente en la masacre. Recién ahí, Folman recupera su memoria: las luces que veía en su único recuerdo eran las bengalas que se dedicó a disparar en la azotea de los edificios para iluminar la noche y permitir que las tropas cristiano-falangistas continúen con el asesinato de personas.

La memoria y los recuerdos o recuperar el instante preciso donde....

Una de las características principales del discurso cinematográfico tradicional, es que intenta, en muchos casos, borrar los rasgos de enunciación y crear la ilusión de constituirse en la historia pura. En palabras de Metz

“(…) la película tradicional se presenta como historia, no como discurso. Sin embargo, si hacemos referencia a las intenciones del cineasta, a las influencias que ejerce en el público, etc.: aun así, lo típico de este discurso, y el principio mismo de su eficacia como discurso, consiste precisamente en que borra los rasgos de la enunciación y le disfraza de historia.”²⁴

Eliminar cualquier marca de que se trata de un discurso estructurado que se propone alcanzar determinados fines y favorecer al máximo la impresión de que se trata de pura narración, pura historia, es lo que hacen películas como *Éxodo* (*Exodus*, 1960, Otto Preminger) y *La sombra de un gigante* (*Cast a gigante shadow*, 1966 de Melvill Shalverson) analizadas por Gabriel López²⁵. Al mismo tiempo, el análisis fílmico no solo permite decodificar determinadas construcciones narrativas, sino también reflexionar sobre la percepción del tiempo histórico.

²⁴ Antonio Costa. *Saber ver el cine*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2010

²⁵ Gabriel López. Apología de 1948: *El memoricidio de la Nakba a través de los Films sionistas “Éxodo” y “La sombra de un gigante”* en Actas del VI Encuentro sobre Genocidio, coordinado por la Cátedra Libre de Estudios Armeniod, Edición digital: <http://www.rebelión.org/noticias.php>

Se podría decir, entonces, que el discurso fílmico de determinadas películas como *Éxodo* y *La Sombra de un gigante*, contribuyen a la creación de una percepción del tiempo que se podría caracterizar como homogénea-vacía siguiendo la conceptualización de Walter Benjamín. En Benjamín el análisis sobre la percepción del tiempo y junto a esto del rol del historiador, ocupó gran parte de su producción teórica. En sus *Tesis sobre la filosofía de la historia*²⁶, el autor plantea que es indispensable erradicar las interpretaciones historicistas de las reflexiones sobre el pasado. Éstas se caracterizan por reducir el análisis del pasado a un nexo causal entre diversos momentos históricos y desembocar en la “historia universal”, la cual se conforma a través de un proceso aditivo, repleto de hechos que no hacen más que llenar el tiempo homogéneo-vacío. Con ésta última noción, Benjamín intentó dar cuenta de la representación temporal que había impuesto la clase dominante sobre la historia. La historia pasa a ser concebida como una concatenación de hechos causales que llevan a un determinado progreso, a una evolución inevitable. Frente a este tiempo homogéneo-vacío, el filósofo plantea la necesidad de “apoderarse de la imagen que relumbra en el instante de un peligro”, es decir, la necesidad de peinar la historia a contrapelo, de rescatar el instante, el recuerdo, quizás, de lo silenciado, de lo que no constituye parte significativa del *continuum* creado por una percepción del tiempo que no hace más que convalidar una posición de clase. Articular históricamente lo pasado no significa conocerlo “tal y como verdaderamente ha sido”, sino adueñarse de un recuerdo ya que la verdadera imagen del pasado transcurre rápidamente. Al pasado solo puede retenerse en cuanto imagen que relampaguea, para nunca más ser vista, en el instante de su cognoscibilidad, fundamentalmente porque la imagen del pasado amenaza con desaparecer con cada presente que no se reconozca mentado en ella.

La historia es objeto de una construcción cuyo lugar no está constituido por el tiempo homogéneo y vacío, sino por un tiempo pleno, “tiempo-ahora”. El rescate del tiempo-ahora, del acontecimiento, implica hacer saltar el *continuum* de la historia, y esto es, para Benjamín, la misión de las clases revolucionarias en el momento de su acción.

Retomando lo que decía anteriormente, los film sionistas tradicionales que buscan legitimar el accionar del estado de Israel, mostrando como natural e inevitable, contribuyen a generar una noción del tiempo homogéneo-vacío. En el caso de *Éxodo*

²⁶ Walter Benjamin. *Ensayos*. (Tomo I). Madrid: Editorial Nacional, 2002.

esto se vería reflejado en la idea de que la creación del Estado de Israel aparece como una consecuencia necesaria de la Shoá. Por otra parte, también podemos ver cómo hay un planteo de la historia de Israel como puramente aditiva y progresiva, en donde los sucesos se encadenan de manera tal que determinan el triunfo necesario del progreso frente a la barbarie. Donde hubo desierto, de ahora más habría población, donde hubo atraso, hay desarrollo económico, antes salvajismo, ahora civilidad. Se ve así, como se intenta crear la idea de un *continuum* ascendente en la historia de Israel. Es interesante como este proceso de imposición de una percepción particular del tiempo histórico vienen acompañado de otro paralelo: la caracterización del tiempo del otro-árabe como un tiempo estanco, circular, sin evolución alguna²⁷.

Por el contrario en películas como *Z32* de Avi Mograbi y *Waltz with Bashir* de Ari Folman vemos una reflexión y representación completamente distinta del tiempo histórico. Ambos films se centran en la narración por parte de un testimonio de una experiencia traumática. Dicha experiencia imposibilita la reconstrucción completa o fidedigna de los sucesos vividos, llegando a generar olvidos o incongruencias en los recuerdos. En el caso de *Z32*²⁸, la reconstrucción de la serie de hechos que llevan al soldado israelí a asesinar a un grupo de árabes, en el caso de *Waltz with Bashir*, la amnesia del propio director y de aquellas personas que compartieron la experiencia traumática de la guerra son los hechos del pasado que hay que recuperar para al mismo tiempo, recuperar la identidad.

El núcleo central de los films, entonces, lo podemos relacionar con el concepto de trauma. La idea de trauma remite según Hugo Vezzetti²⁹ a una doble temporalidad, la primera relacionada al momento en el cual se produce el choque traumático y su efecto inmediato y la segunda, posterior, que es precisamente cuando se hace necesario el retorno del recuerdo. Porque para que se recuerde es fundamental, un olvido precedente. Los films que hemos analizados narran situaciones traumáticas que contribuyen a poner de manifiesto esta doble temporalidad. Y es precisamente este rescate de temporalidades diversas lo que nos imposibilita pensar, en términos de Benjamín, en una percepción del tiempo como homogéneo-vacío, ya que en estos films no se busca perpetuar una visión

²⁷ Edward Said. *Orientalismo*. Madrid: Libertarias, 1990.

²⁸ Es interesante notar que, significativamente, la Organización no gubernamental en la cual se archiva el caso del soldado que es retomado por Avi Mograbi para realizar la película, se llame Rompiendo el Silencio. Silencio que es inevitable asociarlo al recuerdo reprimido.

²⁹ Hugo Vezzetti “La figura del trauma histórico en la formación de la memoria pública”, ponencia presentada en Jornadas Internacionales “Historia, memoria y patrimonio. Las conmemoraciones y el Bicentenario entre reflexión y experiencias”

del tiempo lineal-ascendente, sino por el contrario mostrar como el pasado es campo de intervención continua desde el presente. Con la rememoración hacemos saltar el *continuum* de la historia al plantear que un acontecimiento, en todo su esplendor como diría Benjamin, no puede ser atrapado en una sucesión necesaria de hechos. Este proceso de búsqueda de los recuerdos nos permite recuperar todas las temporalidades diversas en las que se sitúa el acontecimiento.

Los hechos olvidados o silenciados, que los son precisamente porque no pueden incluirse en el relato hegemónico por diversas razones, constituyen en el caso del conflicto israelí-palestino la raíz del memoricidio. El memoricidio es el proceso por el cual a lo largo de los últimos 75 años el Estado de Israel intentó borrar cualquier vestigio que sirviera como evidencia de la existencia de otros pueblos. Se basó no solo en el cambio de nombre de los lugares que habían sido capturados y destruidos y la hebraicización de la geografía de Palestina, sino también, en la creación de determinados “mitos” o ideas fuertes que se establecen como verdades irrefutables y que buscan imposibilitar la crítica a la política israelí. Un ejemplo de esto es el mito del “éxodo voluntario” de la población palestina que se va de sus tierras por el supuesto llamado de sus dirigentes árabes, luego de la Resolución 181. Esta fábula creada por la cúpula israelí no tienen sustento como demostró Walid Khalidi³⁰, quien no encontró el menor rastro de órdenes de evacuación en el bando árabe, por el contrario, las emisiones árabes habían dado instrucciones a los palestinos para que permanecieran en sus casas. Los archivos no recogen ningún llamamiento nacional, ni árabe ni palestino, tampoco hay ninguna prueba de que los países árabes o el Alto Comité Árabe promovieran un éxodo³¹.

El rescate del recuerdo que intentan films como *Z32* y *Waltz with Bashir* pone en cuestión la práctica del memoricidio al intentar una reflexión sobre el tiempo histórico que critica el discurso hegemónico³² del Estado de Israel. Esta intervención desde el presente que recupera lo silenciado, movimiento similar al que ejercieron los “nuevos historiadores israelíes”, pueden tomarse como evidencia del surgimiento de una nueva *contrahegemonía*.

³⁰ Khalidi, Walid. ¿Por qué se marcharon los palestinos? - *Revista Estudios Árabes*, Año 1 N°4, Octubre-Diciembre 1982, Fundación Argentino Árabe. Bs. As.

³¹ Demonios de la nakba

³² Entiendo a la hegemonía como un proceso dinámico³², el cual debe ser continuamente renovado, recreado, defendido y modificado. Al mismo tiempo, la *hegemonía* es continuamente resistida, limitada, alterada y desafiada, por esto es indispensable pensar la hegemonía junto a la *contrahegemonía* y la *hegemonía alternativa*, ya que son elementos reales y persistentes en la práctica.

Conclusión

“Hay que concebir un poder de la verdad que ya no fuera la verdad del poder, una verdad que liberara líneas transversales de resistencia y no líneas integrales de poder”
Joan Copjec³³

“Mograbi, Bitton y Folman representan a una corriente de intelectuales israelíes que están cuestionando la política exterior de su país, considerada belicista, y cuyos métodos represivos son similares a los sufridos en el Holocausto. Sus films asumen un *mea culpa* colectivo y ponen en crisis la lógica del estado de guerra permanente, y las lesiones morales que los crímenes de guerra dejan en sus combatientes, valiéndose de creativos recursos para la reproducción del horror y su memoria”.
Josefina Sartora³⁴

El cine, como agente histórico, puede intervenir de diversas maneras. La expresión de una nueva subjetividad individual como colectiva, la definición de un nuevo lenguaje y de nuevas tipologías pueden contribuir a reflejar los cambios que se producen al mismo tiempo que provocar o acelerar procesos de transformación política. En esto radica para Costa, la ideología progresista del cine “moderno”.

Los dos films que hemos analizado son expresión de una nueva *estructura de sentimiento* emergente en la sociedad israelí. Ésta se caracteriza por la crítica a las políticas llevadas a cabo por Israel y por dejar en evidencia los crímenes cometidos por este Estado. Me he detenido específicamente en la concepción del tiempo histórico que desarrollan estas películas y las diferencié del cine tradicional israelí en donde el componente nacionalista y propagandístico es preponderante. La elección de temas y las formas de abordarlos, en ambos casos presenciamos a testimonios de la guerra que hablan sobre el trauma que ha generado en ellos esta experiencia, conllevan a que se entienda al pasado como un campo abierto a la intervención desde el presente. El entender al pasado de Israel como algo que puede ser *deconstruido* consiste en mi opinión, una de las novedades que impulsan los nuevos documentalistas israelíes poniendo en cuestión la práctica del memoricidio.

³³ Joan Copjec. Imaginemos que la mujer no existe. Buenos Aires: Editorial Fondo de Cultura Económica, 2006.

³⁴ Josefina Sartora, El conflicto en el cine israelí en Le Monde Diplomatique. Febrero de 2010, edición argentina.

Esta reflexión puede enriquecerse con los aportes que ha realizado Bourdieu sobre la importancia de las representaciones simbólicas. En palabras del sociólogo “Para modificar la realidad es necesario cambiar las maneras de hacer del mundo, es decir la visión del mundo y las operaciones prácticas por las cuales los grupos son producidos y reproducidos”, y es aquí donde el cine juega un papel importante al permitir diversificar las visiones que tenemos sobre determinados sucesos. Por otra parte, la eficacia simbólica depende del grado en que la visión propuesta esta fundada en la realidad, en el caso del cine analizado que incursiona en la problemática del conflicto israelí-palestino queda demostrada que la elección del tema es sumamente significativa. De esta manera el cine ejerce un fuerte poder simbólico, al ser un poder de hacer cosas con las palabras, un poder de consagrar o de revelar cosas que ya existen.

El cine es fundamental como creación artística y por las implicancias políticas que conlleva, no solo en términos de un director que propone una lectura determinada de diferentes sucesos, sino también por lo que implica las condiciones de posibilidad de emergencia de una película de las características de las que hemos analizado.

Bibliografía

Walter Benjamin. Ensayos. (Tomo I). Madrid: Editorial Nacional, 2002.

Pierre Bourdieu. “Espacio social y poder simbólico”. En: Cosas dichas, Buenos Aires, Editorial Gedisa, 1988.

Joan Copjec. Imaginemos que la mujer no existe. Buenos Aires: Editorial Fondo de Cultura Económica, 2006.

Antonio Costa. Saber ver el cine. Buenos Aires, Editorial Paidós, 2010.

Marc Ferro. Cine e Historia. Barcelona, Editorial Gustavo Gili S.A., 1980.

López Gabriel. Apología de 1948: El memoricidio de la Nakba a través de los Films sionistas “Éxodo” y “La sombra de un gigante”, en Actas del VI Encuentro sobre Genocidio, coordinado por la Cátedra Libre de Estudios Armenios, (En prensa) Edición digital: <http://www.rebellion.org/noticia.php>

Ilan Pappé. La limpieza étnica de Palestina. Barcelona, Editorial Crítica, 2008.

Ilan Pappé. Los demonios de la Nakba. Matanzas y expulsión de los palestinos y las libertades fundamentales en la universidad israelí. Buenos Aires. Editorial Canaán. 2009

Robert Rosenstone. El pasado en imágenes. Buenos Aires: Editorial Ariel, 1997.

Edward Said. Cultura e imperialismo. Barcelona, Editorial Anagrama, 1993.

Edward Said. Orientalismo. Madrid: Libertarias, 1990

Raymond Williams. Marxismo y literatura, Editorial Península, 1980

Khalidi, Walid. ¿Por qué se marcharon los palestinos? - Revista Estudios Árabes, Año 1 N°4, Octubre-Diciembre 1982, Fundación Argentino Árabe. Bs. As.

Slavoj Zizek. Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular. Buenos Aires: Editorial Paidós: 2004.