laFuga

Waltz with Bashir

Al encuentro (horroroso) de las imágenes

Por Catalina Donoso Pinto

Waltz with Bashir es una película particular desde varios puntos de vista. Es una película de animación, pero es también un documental. Es una película de animación documental que incluye también imágenes, cómo llamarlas, ¿reales?, ¿documentales? Llamémoslas "de archivo" no animadas. Es una película documental de animación cuya propia realización es parte fundamental del relato. Es también una película documental de animación que narra los intentos de un ex miembro de las fuerzas militares israelíes por recuperar la memoria de su presencia en el ataque al Líbano en 1982, específicamente en la invasión conocida como la "masacre de Sabra y Shatila". Si bien la matanza fue perpetrada por miembros de un grupo cristiano armado libanés, ésta fue llevada a cabo gracias a la complicidad y anuencia de la milicia israelí que controlaba los campos de refugiados invadidos. Es, entonces, desde esta perspectiva, la mirada del victimario, del atacante, que intenta entender, que no justificar, qué hacía allí y cómo.

Realizado en 2008, el filme obtuvo varios premios y nominaciones en festivales internacionales. Fue, como toda película proveniente de Israel, prohibida en los países árabes, aunque al parecer buena parte de la población joven se las ha arreglado para conseguirla pirateada o verla en Internet. En su país de origen no tuvo demasiada audiencia en cines pero según una encuesta realizada por el periódico Haaretz, fue elegida como la tercera película favorita del público. Tras su estreno, las críticas se dividieron entre quienes la consideraron una obra de arte imprescindible, los que vieron tras su realización un intento por blanquear la imagen de Israel, o los que por el contrario, la consideraron atentatoria contra los valores del pueblo judío (en una escena uno de los personajes compara los campos de refugiados palestinos con los campos de concentración nazi, y ya sabemos cuán sensibles son las autoridades israelíes a este asunto). Es esta aparente contradictoria recepción, que radica en su ambigüedad semántica, la que la hace una película, aun cuando terrible, extremadamente interesante y rica en significados. Esta discusión me recuerda un poco a algunas voces surgidas a partir del estreno de **Los rubios**, de Albertina Carri, que por su postura más honesta, menos militante, obtuvo severas críticas de parte de sectores de izquierda más radicales. También me la recuerda en su intento por difuminar los límites del documental y la ficción, no tanto como un mero ejercicio estilístico, si no como una estrategia necesaria para entrar en los pasillos oscuros de la memoria. En este punto, ambas se insertan en lo que plantea Jacques Rancière, cuando en su texto sobre el cine de Chris Marker se refiere a la las imbricaciones de la ficción y el documental: "La memoria es obra de ficción. (…) Una película 'documental' no es lo contrario de una 'película de ficción' porque nos muestre imágenes captadas en la realidad cotidiana o documentos de archivo sobre acontecimientos verificados en lugar de emplear actores para interpretar una historia inventada. Simplemente, para ésta lo real no es un efecto que producir, sino un dato que comprender". Así, tanto Albertina Carri en busca del recuerdo de sus padres asesinados, o Ari Folman en el de sus propias imágenes del pasado, echan mano de recursos ficcionales que se cruzan, que convergen, que alimentan aquello que estamos acostumbrados a llamar "documental". En el caso de la directora argentina a través de su propia personificación por una actriz, del uso de las pelucas al final del filme, o de los muñecos playmobil que utliza para relatar hechos especialmente traumáticos; en el caso de Folman, a través de la representación en dibujos animados del recorrido real –e imaginario- que emprende tras los retazos de su recuerdo atrofiado.

La animación documental no es un género nuevo –se considera a **El hundimiento del Lusitania** de Winsor McCay (1918) la cinta pionera en este campo-, y últimamente ha recuperado cierta notoriedad

tras el éxito editorial de **Persépolis**, la novela ilustrada de Marjane Satrapi, cuya versión cinematográfica fue estrenada con escasa distancia temporal respecto de **Waltz with Bashir**. Sin embargo, hay dos aspectos que me llevan a destacar el trabajo de Folman por sobre otras cintas animadas documentales y a querer hablar sobre ello. Dos aspectos que son en verdad dos niveles. Uno que llamaría el viaje personal por la recuperación de los recuerdos (marcado, como veremos, por un componente colectivo) y el nivel de la recuperación de las imágenes.

En este primer nivel, la película hace explícitas referencias al tema de la memoria –al fin y al cabo de eso se trata- y su construcción o recuperación como imágenes creadas. No sólo la memoria del protagonista no le pertenece sólo a él, sino que es un puzzle de aproximaciones, que incluyen también a sus amigos, a sus colegas en el frente, y a otros protagonistas de los hechos, que se mezclan a su vez con la fantasía, los sueños, y sobre todo, la negación. De alguna manera hacer la película es recordar, el propio filme es la memoria de unos sucesos que tuvieron lugar en otro tiempo presente; memoria a la que se aproxima conociendo, y poniendo en escena, su hibridez, su carácter escurridizo, su maleabilidad, su ficcionalidad. También a eso hace referencia el filme. Es una película que se reconoce como analogía de su propia función terapéutica. Un par de ejemplos. La psicóloga que el director-protagonista entrevista le cuenta de uno de sus pacientes que pudo sobrellevar los horrores de la guerra durante mucho tiempo gracias a que asumía que los hechos a su alrededor no eran sino una película que se proyectaba ante su ojos. Eso le ayudó a tomar distancia, a "ver" aquello que de otra manera no habría podido resistir. Sin embargo, en un momento "su cámara se rompió" y toda la realidad que había estado reprimiendo saltó y lo penetró con mayor fuerza aún. Otro. En uno de los enfrentamientos en los que toma parte la cuadra a la que pertenece el director-protagonista, uno de los testigos nos cuenta que la gente miraba desde sus departamentos "como si estuvieran viendo una película". El cine, su distancia como protección ante el horror, -pero al mismo tiempo, por su blindaje- como camino hacia el abrir los ojos ante que aquello que aterra.

La memoria personal, el viaje individual del director, está forjada en base a entrevistas y versiones de otros –su recuerdo está despedazado, hueco-, y aquí vuelvo a Rancière: "La memoria debe constituirse, pues, contra la superabundancia de informaciones tanto como contra su ausencia. Debe construirse como vínculo entre datos, entre testimonios, de hechos y rastros de acciones, como ese 'ordenamiento de acciones' del que habla la Poética de Aristóteles y que él llama muthos; no 'mito', el cual remitiría a algún inconsciente colectivo, sino fábula o ficción". Es interesante que esta concepción de la memoria sea personal a la vez que comunitaria, edificada en un nivel intermedio de intercambios con las propias memorias indóciles de los otros. Así, el protagonista-director va de un lado a otro, entrevistando, conversando, nutriéndose de las ficciones ajenas, y de la falibilidad de cada una de ellas.

El otro nivel, el que en un primer visionado más me conmovió (seguramente a causa de que el componente personal que acabo de describir conforma también parte sustancial del filme), es el que llamé "de recuperación de las imágenes", y que desde mi perspectiva hace alusión a la recuperación de tales imágenes como documento (de la barbarie, diría Benjamin), como presencia vicaria de una realidad a la que hace referencia. Vivimos en una sociedad sobrepoblada de imágenes. A causa de ello, lo que en un principio causó admiración o perturbación, puede causar hoy por hoy simple indiferencia. Así lo describió Susan Sontag en su canónico Sobre la fotografía. Todo el horror y el dolor de los otros se va atenuando por una epidermis demasiado acostumbrada a recibir estímulos. En su libro Ante el dolor de los demás, Sontag volvió sobre el tema para abordarlo desde una óptica diferente. No tanto el exceso de imágenes conspiraría como anestésico para una audiencia adormecida, si no que la misma apropiación de dichas imágenes por parte de sus receptores se vería afectada por una suerte de alteración del sentido de realidad. Ya no son las imágenes la prueba de una realidad fuera de ella, si no que representan ellas mismas la realidad, una realidad autónoma, sin referente. Y lo que puede parecer interesante en términos de análisis teórico, es una señal de alarma en términos éticos. Es curioso que Sontag escribiera "debemos permitir que las imágenes atroces nos persigan" y que, en el caso de la película, sea el propio director quien corra tras las imágenes atroces que le faltan.

Ari Folman pidió a su equipo de dibujantes mantener un estilo realista, que centrara la atención en los hechos narrados. Sin embargo, aun cuando es reconocible esta opción por el realismo en términos generales, la estética de los fondos, la narrativa que convoca tanto hechos reales en presente (como las entrevistas), con ensueños, sueños, representación de ideas (a la manera que lo haría una

infografía pero en movimiento) y la estructura misma del relato y el montaje, coquetean permanentemente con la traición de esa promesa realista, generando aun más potencia significante a las imágenes. La técnica de la animación impregna las entrevistas y los encuentros con sus interlocutores de una atmósfera onírica que a ratos recuerda **Waking Life** de Richard Linklater, y que potencia aún más la coloratura inconsciente del proceso.

De esta manera, asistimos durante más de una hora y cuarto, a un desfile de la realidad –el aspecto documental- vestida con atuendos que no son del todo realistas, y exhibida, en primer lugar, como una animación. Lo valioso es que la apuesta formal de Folman nos traslada permanentemente desde y hacia la ilusión de verdad y la autorreferencia documental, recordándonos siempre que se trata de un filme, pero a la vez seduciéndonos con el estilo de la animación. Poco a poco vamos entrando en ese pacto de realidad-irrealidad, en el que las imágenes dibujadas van consolidando su estatus de discurso autónomo. Pero todo esto para que al final, cuando por fin el protagonista recomponga el cuadro de su recuerdo fugitivo, seamos testigos también del trance a la imagen documental no animada. No sólo Ari Folman puede, por fin, estar dentro del recuerdo de su entrada a Sabra y Shatila después de la matanza, por fin saber cuánto dolor y cuánta culpa habían estado sellando sus recuerdos para que no pudiera habitar en ellos, y habían puesto en su lugar un fantasma; sino que también nosotros, espectadores, podemos recuperar, después de tantos noticieros y periódicos, después de tanta indolencia y de tanta anestesia, nuestra propia mirada. Sólo para saber, durante poco más de un minuto de metraje cinematográfico, -gracias a la imagen, antigua y gastada, repetida y descolorida, traducida por el ojo de la cámara- que podemos estar por una vez al menos en ese lugar imposible, que podemos estar ante el dolor de los demás.

Como citar: Donoso, C. (2010). Waltz with Bashir, *laFuga*, 11. [Fecha de consulta: 2026-10-14] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/waltz-with-bashir/415