

# VALS CON BASHIR: DOCUMENTAL, ANIMACIÓN Y MEMORIA

JAVIER MORAL MARTÍN

## I. INTRODUCCIÓN

---

Hecho insólito hasta el momento en la historia de los prestigiosos premios otorgados por la academia de la cinematografía norteamericana, en 2009 compitió por el Óscar a la mejor película de habla no inglesa *Vals con Bashir* (*Waltz with Bashir*, Ari Folman, 2008), un documental de animación israelí basado en un oscuro episodio de la guerra del Líbano de 1982: la matanza de cientos de palestinos en los campos de refugiados de Sabra y Shatila. Aunque el Óscar finalmente lo consiguió la japonesa *Despedidas* (*Okuribito*, Yōjirō Takita, 2008) el éxito y proyección social del largometraje israelí, que además de la nominación a los Óscar logró otra nominación a los premios BAFTA y consiguió un Globo de Oro, pone de relieve la extraordinaria repercusión que están logrando en la actualidad aquellos proyectos situados en la órbita documental que recurren a la animación como estrategia de representación.

Al respecto, *Vals con Bashir* puede ser analizado como un extraordinario ejemplo en el que cristalizan algunas de las más relevantes modulaciones que están aconteciendo en el entorno del audiovisual contemporáneo en general y del documental en concreto. Por un lado, pone en evidencia el desbordamiento de la categoría documental en ese espacio mucho más difuso pero a la vez más inclusivo que es el territorio de la no-ficción. Apoyado en la revolución derivada del generalizado uso de la tecnología digital, el film de Folman se sitúa en el momento decisivo en la quiebra del tradicional pacto de verdad que el documental había establecido con el acontecimiento en virtud de un supuesto contacto directo con la realidad. Y es que, como subrayó Jeffrey Skoller, el documental de animación parece haber demostrado una «profunda conciencia de que la verdad proclamada por las formas de no-ficción no se encuentran localizadas ya en los “efectos realidad” de la huella fotográfica» (Skoller, 2011: 207). No en vano, el film israelí

se asienta sobre unos modos de participación de la imagen animada que, como ha señalado Honess Roe, sitúan el debate más allá del valor testimonial y documental de la imagen fotosensible (básicamente, persiguen la sustitución no-mimética y la evocación; Honess Roe, 2013: 23).

Por otro lado, *Vals con Bashir* ejemplifica la relevancia que ha adquirido la «subjetivización» en la narración documental y el poder de la memoria en la reconstrucción social del recuerdo. Desde que *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985) explorara monumentalmente la terrible herida histórica de la sociedad del siglo XX a través de las voces de sus supervivientes, la «legitimidad de la expresión subjetiva en el documental» (Winston, Vanstone, Chi, 2017: 2) se ha ido abriendo paso con fuerza en las últimas décadas, hasta el punto de que, como sugirió Michael Renov en su clásico estudio, «el sujeto en el documental se ha convertido, hasta un grado sorprendente, en el sujeto del documental» (Renov, 2004: XXIV).

Es gracias a la estratégica conjunción de estas dos vertientes que el film israelí elabora una profunda reflexión sobre el horror bélico y cómo los individuos pueden verse envueltos en actos de barbarie en contra de sus intereses. La orquestación de los recursos audiovisuales puestos en juego, junto a una arquitectura narrativa en forma de espiral que busca rellenar una dolorosa ausencia (la ausencia de una imagen, de una huella que certifique la estancia del protagonista en Beirut durante la invasión y matanza), permite al film movilizar con eficacia los afectos del espectador y hacerlo reaccionar ante un acto de barbarie. He ahí, seguramente, donde la apuesta estética del cineasta mejor estrecha su mano con el gesto político: la expresiva y simbólica utilización de la técnica de animación *cut-out* y una sabia gestión formal de la materia narrativa, establece una dialéctica cognitiva y emocional respecto a los hechos recreados que favorece la adopción de un posicionamiento ético frente a los conflictos bélicos (Murray, 1995).

## 2. DE LA HISTORIA A LA MEMORIA, DE LA VÍCTIMA AL PERPETRADOR

En el marco general de un aumento de documentales sobre actos de barbarie pueden anotarse dos grandes rasgos presentes en *Vals con Bashir*: por un lado, resulta notable el cambio de paradigma que ha privilegiado el uso de fuentes testimoniales y relatos memorísticos en la reconstrucción de los hechos históricos y, por otro lado, se ha hecho evidente la progresiva visibilidad pública de la figura del perpetrador como fuente alternativa —aunque altamente problemática— de los acontecimientos relatados. El entrelazamiento de los dos rasgos está favoreciendo la generación de nuevos discursos audiovisuales que, por un lado, han reintegrado al sujeto en el centro de los acontecimientos históricos mientras que, por otro, han puesto en evidencia el peso de lo social en los conflictos bélicos.

### 2.1. De la historia a la memoria

El debate actual sobre la confrontación de nuestro presente con el pasado sitúa al cine como mediador privilegiado en la construcción de nuestra memoria y, por tanto, lo señala como instrumento decisivo en la definición de nuestra identidad contemporánea (Kilbourn, 2010; Sinha, McSweeney, 2011). No en vano, la edificación de la identidad en sus distintos e interconectados niveles —individual/colectiva, cultural/social, nacional/internacional—, depende en gran medida de la relación que establecemos con el pasado, ese tiempo-espacio en el que nos proyectamos en busca de sentido. Dicho diálogo se nutre de la inversión de los principios temporales que alentaron el proyecto moderno durante la primera mitad del siglo XX. Si la modernidad se asentó en una fe ciega en el futuro que supuso la ruptura radical con lo anterior, la posmodernidad ha girado su vista hacia lo pretérito (Huyssen, 2002; Radstone, 2000; Rossington, Whitehead, 2007). En este auténtico *volte-face* tuvo mucho que ver la conciencia histórica

desarrollada por la sociedad occidental con el descubrimiento de la barbarie nazi y la función esencial que adquirió el testigo como mediador entre el «acontecimiento absoluto» (Blanchot, 1990: 46) y una sociedad que se mostraba renuente a mirar de frente lo ocurrido.

Dio comienzo así un fértil debate que intentaba valorar las complejas interrelaciones que se establecen entre la historia y la memoria (Namer, 1987; Le Goff, 1988; Ricoeur, 2000; Traverso, 2007; Berger, Niven, 2014). La tesis central de la confrontación descansa en una diferencia que no es tanto material y temática como enunciativa: si la historia se pretende interpretación exhaustiva de un pasado percibido como algo concluido, la memoria concibe lo pretérito como algo abierto, ligado vivencialmente a nuestro presente y, por tanto, siempre dispuesto a ejercer su magisterio sobre nosotros.

Este cambio epistemológico cristalizó de manera ejemplar durante la década de los años 80 y 90 y la eclosión en las ciencias sociales de los *memory studies*, campo de investigación que recuperó y reformuló algunas de las originarias reflexiones de autores de finales del siglo XIX y XX como el filósofo Henri Bergson (2006) o el sociólogo Maurice Halbwachs (1992) y su conocido concepto de «memoria colectiva», que sería posteriormente desarrollado por Adeila y Jan Assmann en su reconocida noción de «memoria cultural» (Assmann, 2011). Con el cambio de siglo, la reflexión sobre la memoria parece haber entrado en una nueva fase en la que, la centralidad de la *Shoah*, se ha visto desbordada por la aparición en escena de otras memorias traumatizadas: la globalización de la *Shoah* supuso la base de una política internacional sobre los derechos humanos, a la vez que posibilitó la visibilidad cultural de otras barbaries (Levy, Sznajder, 2005).

Al respecto, teniendo en cuenta la relevancia del cine en aquellos procesos culturales de recuperación del pasado, puede anotarse que dicha visibilidad ha encontrado su mejor aliado en la

práctica documental. Es lo que puede apreciarse, por ejemplo, en el contexto israelí y la aparición de una «nueva ola» (Morag, 2016; Yosef, 2011) surgida tras la segunda *intifada* (activa entre 2000 y 2005) que, además de la aquí analizada *Vals con Bashir*, dio ejemplos tan relevantes como *Z32* (Avi Mograbi, 2008) o *To See If I'm Smiling* (Tamar Yarrow, 2007). O en geografías como Latinoamérica, en la que se han revisitado las dictaduras vigentes durante los años setenta como en el caso de Albertina Carri quien se introdujo en los turbios vericuetos de la argentina de Videla para entender el asesinato de sus padres en *Los rubios* (2003), o de María Inés Roqué quien, en *Papá Iván* (2004), trazó el periplo vital de su padre, miembro fundador de las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR) que operaron durante los años setenta en Argentina. Al igual que ha ocurrido en el sudeste asiático, donde Rithy Panh ha intentado cerrar las heridas personales a partir del doloroso ejercicio de inmersión en la barbarie ejecutada por los jémeres rojos en Camboya en muchas de sus películas —*La imagen perdida* (L'image manquante, 2013), *S-21: la máquina de matar de los jémeres rojos* (*S-21, la machine de mort Khmère rouge*, 2003)—. O aún en España, que está revisando su doloroso pasado con películas como *Nadar* (Carla Subirana, 2008), *30 años de oscuridad* (Manuel H. Martín, 2009), o ese falso documental que es *Tierra encima* (Sergio Morcillo, 2005).

## 2.2. De la víctima al perpetrador

A esta apertura hay que añadir todavía una reciente modulación en los *memory studies* a partir del desplazamiento del foco de atención desde la figura de la víctima a la del perpetrador. Sin deslegitimar la función esencial del relato de los primeros, la voz de los segundos ha ido resquebrajando la dicotomía inherente al eje víctima/perpetrador que se cimentó en gran medida tras el juicio celebrado a Adolf Eichmann en 1961, para comprenderlo más bien como una bi-polaridad, elementos extremos de un eje que no sería categórico y per-

mitiría, por tanto, la emergencia de una amplia zona gris entre ambos (Baum, 2008; Üngör, 2012; Hochberg, 2013; Canet, 2018; Sánchez-Biosca, 2018).

El cambio de foco está permitiendo valorar de manera más ajustada su función en los conflictos bélicos. Por un lado, la mayoría de los seres humanos pueden llegar a convertirse en verdugos en circunstancias particulares tal y como expuso con claridad Christopher R. Browning: «Si los hombres de la Batallón 101 de Reserva de la Policía pudieron convertirse en asesinos bajo tales circunstancias, qué grupo de hombres no lo haría» (Browning, 1993: 189). Por otro lado, el tradicional énfasis en la responsabilidad individual en los estudios sobre genocidios habría soslayado la responsabilidad colectiva, ocultando así la violencia estructural que vertebra una sociedad y legitima los actos de barbarie (Roth, 2004; Bloxham, Kushner, 2005; Morag 2016).

La visibilidad de ese fantasma no deseado por la memoria cultural que representa el perpetrador se está dejando sentir en diversas regiones del audiovisual, aunque el documental se perfila de nuevo como el territorio genérico que, de manera más activa y poliédrica, está interrogando dicha figura. *El último de los injustos* (Le dernier des injustes, Claude Lanzmann, 2013), por ejemplo, se introduce en esa zona gris de la Shoah a través de la figura del último presidente del Consejo Judío de Theresienstadt; *Standard Operating Procedure* (Morris, 2008) entrevista a los soldados responsables de las «Imágenes de la infamia» de Abu Grahib; el díptico compuesto por *The Act of Killing* (Joshua Oppenheimer, 2012) y *The Look of The Silence* (Joshua Oppenheimer, 2014), visibiliza las matanzas perpetradas en Indonesia después del golpe de estado de 1965; *Tierra de nadie* (Terra de ninguém, Salomé Lamas, 2013) explora el pasado colonialista de Portugal a través de uno de sus mercenarios; *S-21: La máquina de matar de los jemes rojos*, *Enemies of the People* (Rob Lemkin y Thet Sambath, 2009), *Duch: le maître des forges*

*de l'enfer* (Rithy Panh, 2011) se acercan al horror desplegado por Pol Pot y el régimen de los Jemes Rojos en Camboya; o *Vals con Bashir* reflexiona sobre la matanza de cientos de refugiados palestinos y libaneses en los campamentos de refugiados de Sabra y Shatila en Beirut, masacre perpetrada entre el 14 y el 16 de septiembre de 1982 por la milicia falangista cristiana libanesa como represalia por el asesinato de Bashir Gemayel, recién elegido presidente de Líbano.

### 3. VALS CON BASHIR: MEMORIA, TRAUMA, PERPETRADOR

El film de Ari Folman ilustra a la perfección los dos rasgos anotados con anterioridad. Por un lado, sitúa al ejercicio memorístico en el centro de la reconstrucción del pasado y, por otro lado, lo hace a partir de la mirada de un perpetrador que, lejos de constituirse con el trazo grueso del monstruo, lo hace más bien como sujeto inscrito en unas dinámicas sociales que ejercen una fuerte presión sobre su comportamiento y acciones.

No en vano, Ari es un joven soldado con apenas diecinueve años y sin ninguna experiencia bélica anterior («todavía no había comenzado a afeitarme» confirma en el preciso momento en que recuerda su primer día en combate), que es enviado a una guerra en la que descubre, con horror, sus terribles consecuencias desde el primer momento: las acciones en que se ve envuelto están lejos de cualquier lógica bélica. El conflicto que atenaza en ese momento al protagonista puede ser comprendido en su justa medida a partir del análisis cognitivista elaborado por Albert Bandura (1999) a propósito de las inhibiciones morales necesarias a la hora de cometer actos inhumanos. En pocas palabras, el joven Ari no pudo establecer una eficiente desconexión moral respecto de las acciones y comportamientos que debía desempeñar en el contexto bélico. En efecto, en la base del trauma del protagonista se sitúa la disociación entre sus principios morales y los condicionantes so-

ciales que generaron la situación de conflicto. La mente del joven soldado fue incapaz de articular ninguna de las justificaciones morales que suelen acompañar la conducta militar (entre otros: la lucha contra los opresores, la preservación de la paz, la salvación de la humanidad de la subyugación, la honra de los compromisos patrios, etc.). Por eso Ari no pudo sancionar su presencia en la guerra como algo bueno o al menos necesario, acorde con la situación bélica en que estaba inmerso. Antes bien, los excesos cometidos durante la campaña con la población civil, así como el reconocimiento y aceptación final de su participación pasiva en las proximidades de los campos de refugiados que fueron masacrados, resultaron profundamente lesivos para sus principios morales y su capacidad de decisión.

En el comienzo del proceso de investigación del protagonista, su amigo y abogado Ori Sivan se lo explica con meridiana claridad: Ari se identificó durante la invasión con el rol de los criminales nazis, algo insoportable para un sujeto cuya memoria personal y cultural está profundamente atravesada por la Shoah. Por eso el trayecto conmemorativo que recorre el protagonista no hace más que profundizar secuencia tras secuencia en el rostro funesto y desgarrador de la guerra. No hay heroicidad ni actos de bondad en ningún momento, todo lo contrario. El tiroteo incontrolado que termina con la vida de toda una familia después de desembarcar en una playa, el transporte de los soldados heridos y muertos en un tanque que no cesa de disparar a la nada, el sentimiento de culpabilidad de su compañero de batallón Ronny Dayag tras sobrevivir a un enfrentamiento con fuerzas enemigas, la aleatoriedad y errores constantes en los objetivos militares que termina con la vida de innumerables inocentes, la permisividad y de-

ja de funciones ante las tropelías de los falangistas cristianos, o los rostros enajenados y llenos de dolor de las madres que lloran las muertes de sus seres queridos tras la matanza, no son más que escenas que ahondan en la irracionalidad y el sinsentido de la guerra.

En términos psiquiátricos, la memoria de Ari está corroída por ese aflujo excesivo de estímulos que experimentó durante el conflicto bélico y que sepultaron su recuerdo en las capas más profundas de su conciencia. Ari es un sujeto traumatizado que debe enfrentarse a una historia y unos

acontecimientos que habían permanecido latentes en su estructura psíquica pero que regresan a la superficie como el retorno de lo reprimido. En ese sentido, y en palabras del cineasta que son puestas en boca de Boaz bajo la forma de una interrogación («¿No

puede ser el cine terapéutico?»), *Vals con Bashir* se despliega como una suerte de rehabilitación que el protagonista recorre hasta que aquello que había permanecido oculto es reelaborado y reintegrado en su experiencia moral: solo cuando llega a reconocer lo que ocurrió en septiembre de 1982, y acepta su participación en el operativo bélico que toleró dicha masacre, puede dar comienzo su sanación.

Dicho trayecto terapéutico se deja sentir en el film de manera especialmente activa en dos niveles semióticos complementarios: en el nivel narrativo y en el nivel figurativo.

En primer lugar, en el nivel narrativo, *Vals con Bashir* se construye argumentalmente como una suerte de investigación en primera persona a partir de una carencia evidente: Ari en el presente desconoce cuál fue su participación en la operación bélica en el pasado, no recuerda nada de lo acontecido. Tal es la función desempeñada

---

**EL TRAYECTO TERAPÉUTICO SE DEJA SENTIR EN EL FILM DE MANERA ESPECIALMENTE ACTIVA EN DOS NIVELES SEMIÓTICOS COMPLEMENTARIOS: EN EL NIVEL NARRATIVO Y EN EL NIVEL FIGURATIVO**

---

por la primera secuencia: la conversación con su antiguo compañero Boaz y su relato de la pesadilla recurrente que lo acompaña desde hace años, sirve para evidenciar que el protagonista parte de una ausencia, exhibe un hueco en su memoria que debe rellenar para conseguir resolver el enigma que se inserta en ese preciso momento: ¿Participó Ari en la Primera Guerra del Líbano?

No obstante, a diferencia del relato detectivesco clásico, la investigación del protagonista no sigue un recorrido lineal sino curvo. En cuanto memoria traumatizada, la reconstrucción de lo acontecido resulta más tortuosa, más laberíntica. Por eso, al igual que anotara Maureen Turim a propósito de aquellos films que relatan acontecimientos traumáticos, *Vals con Bashir* recurre también a la fragmentación y la ruptura de las secuencias porque «la dislocación inherente en la narrativa modernista sirve como analogía de los daños psíquicos» (Turim, 2010: 299). Así, la relación que se establece entre el pasado y el presente en el programa narrativo de Ari difiere del ordenamiento causal que rige el relato clásico. Antes bien, los dos tiempos se confrontan de manera mucho más compleja y ambigua, construyendo una suerte de universo espacio-temporal fraccionado y disperso en el que el pasado comienza a ejercer su presión sobre el presente, a contaminarlo conforme avanzan las pesquisas de Ari. No es casual, de hecho, la habitual presencia escenográfica de los dos tiempos en la pantalla desde que la entrevista del protagonista con Boaz desencadene su primera imagen-recuerdo: en un plano general, Ari mira al mar en un paseo marítimo que luego sabremos pertenece a Beirut [Imagen 1]. La panorámica lateral siguiendo el giro de cabeza del personaje, deja ver en el fondo de la imagen unas bengalas que comienzan a descender mientras bañan la pantalla con una tonalidad amarilla de marcado cariz onírico [Imagen 2]. A partir de ese momento, en una suerte de movimiento en espiral, la historia avanza a la vez que retorna en tres ocasiones a esa imagen primigenia que asume, en buena ló-



Imagen 1 y 2. *Vals con Bashir*

gica psicoanalítica, los rasgos desplazados y condensados de la imagen traumática: las bengalas alumbran el baño del joven Ari en el mar con unos compañeros, suben al paseo marítimo y atraviesan algunas calles desoladas por las bombas hasta que, al girar la esquina, se cruzan con un nutrido grupo de mujeres vestidas de negro que gritan de dolor aunque no escuchemos su lamento (una melancólica composición inunda la banda sonora).

La importancia de esta imagen, y en realidad de la búsqueda de una imagen que permita clausurar la amnesia de Ari (que le permita encontrar un sentido), es fundamental para comprender la apuesta figurativa del film, segundo nivel en la textualización del recorrido terapéutico del protagonista. Y es que, como ha hecho notar Gil Hochberg a partir de los estudios de Sigmund Freud (2001),

lo traumático está vinculado con fuerza a la imposibilidad de visualizar el acontecimiento que ocasionó la herida psíquica: el exceso de estímulo del evento traumático conduce a un «cierre momentáneo de todos los órganos sensoriales, de manera ejemplar los ojos. El testimonio de un superviviente a un acontecimiento traumático



Imagen 3. *Vals con Bashir*

es, hablando con precisión, un testimonio fallido [*failed witnessing*]]» (Hochberg, 2013: 45).

Por eso, en cuanto agente de unos hechos que no pudo reintegrar en su sistema moral, Ari Folman también sufrió una falla perceptiva. *Vals con Bashir* es extraordinariamente consciente de la importancia que tiene dicha condición fallida en la construcción del film, hasta el punto de incluir una secuencia que lo expone con nitidez; la entrevista del cineasta con una psiquiatra que refiere la experiencia de un antiguo paciente. Se trata de la historia de un joven aficionado a la fotografía que consiguió sortear los horrores de la guerra al imaginarla como un gran viaje al que miraba a través de una cámara fotográfica imaginaria. Gracias a dicha pantalla, consiguió sentirse fuera de la situación a pesar de encontrarse inmerso en ella hasta que un día, explica la psiquiatra, su cámara se «descompuso»: la visión de unos caballos árabes abandonados a su suerte, mutilados o sacrificados en el hipódromo quebró la lente de su cámara imaginaria [Imagen 3] y sumió al joven en un estado de locura.

Esta problematicidad de lo testimonial desborda de todas formas el ámbito de la fantasmal imagen-enigma hasta recubrir todo el universo visual del film. No olvidemos que, en cuanto narración memorística, gran parte de lo que vemos en la

pantalla es a través de la conciencia y los recuerdos en primera persona del protagonista. Unos recuerdos que no pueden todavía dejar aflorar aquello que está oculto, que se ven sujetos a unas implacables dinámicas repetitivas propias de lo traumático, fragmentos desplazados y yuxtapuestos que vuelven

una y otra vez al momento mismo de la fractura sensitiva y emocional. Es ahí donde cobra pleno sentido la utilización de la animación en *Vals con Bashir*, convertida en un aliado esencial en formalización figurativa del malestar que habita la experiencia del protagonista. Y es que, si en principio la animación está poco dotada para testimoniar la realidad exterior, por esa misma incapacidad posee sin embargo «el potencial de expandir el ámbito de la epistemología documental desde el “mundo de ahí afuera” de los acontecimientos observables hasta el “mundo aquí dentro” de la experiencia subjetiva» (Honesty Roe, 2009: 323).

Gracias a la particular textura expresiva que rehúye la reconstrucción fidedigna de un pasado traído tal cual es al presente, la animación en *Vals con Bashir* exhibe con nitidez su distancia respecto a la imagen real: las masas oscuras de las sombras que envuelven en numerosas ocasiones los cuerpos, la acidez de una gama cromática que da forma a la incomodidad del personaje frente a su propio recuerdo, evitan una valoración mimética que permite remarcar la experiencia subjetiva que vertebra el film (Mansfield, 2010).

La pantalla animada se constituye por tanto como una suerte de máscara que vela lo que aconteció en la realidad, solo perceptible de manera desplazada como una imagen-enigma que surge

cuando el protagonista tuvo su «primer flashback después de veinte años». De ahí la necesidad de regresar en varias ocasiones a dicha imagen e intentar descifrarla, y de ahí también que solo al final,

Imagen 4, 5 y 6. Vals con Bashir



cuando Ari reconozca su participación en el asedio a los poblados de Sabra y Shatila, pueda aflorar la imagen que falta (Yosef, 2010), esa imagen borrosa que ha estado rondando constantemente la memoria del protagonista y que por fin puede ver la luz, aunque sea la luz del reportaje televisivo: el contraplano del primer plano del rostro de Ari en el pasado (plano que clausura sistemáticamente las imágenes-recuerdo del protagonista) [Imagen 4] es ocupado por los numerosos rostros desolados de las mujeres, ancianos y niños que buscan a sus seres queridos, que aúllan al cielo todo el horror que han padecido [Imagen 5 y 6]. La imagen animada que establecía una distancia con lo ocurrido, así como la banda sonora de acordes oníricos que amortiguaba el impacto de lo real, da paso a una verdad que se ofrece en bruto para confirmar la recuperación sensorial del protagonista así como su asunción de la responsabilidad en el acontecimiento. Las crudas imágenes televisivas que ocupan ahora toda la pantalla (y que no ocultan su propia condición de imagen televisiva), se constituye en el doloroso punto de llegada tanto de la investigación como del film.

#### 4. A MODO DE CONCLUSIÓN

La relevancia del film de Ari Folman, además de por su exitoso camino comercial, puede corroborarse con la reciente aparición de varios documentales de animación que, en otras geografías y según diversos criterios estilísticos, están explorando también las virtudes de la animación para dar forma a acontecimientos históricos traumáticos. *Pequeñas voces* (Oscar Andrade y Jairo Eduardo Carillo, 2011), que da voz a los niños que han sufrido en primera persona el conflicto colombiano; *Un día más con vida* (Another Day of Life, Raúl de la Fuente y Damian Nenow, 2018) adaptación animada del libro de Ryszard Kapuscinski sobre los horrores de la Guerra Civil de Angola en 1975 o *Chris the Swiss* (Anja Kofmel, 2018), que relata la muerte del periodista suizo Christian Würten-



berg en la Guerra de los Balcanes, ilustran la progresiva conciencia de algunos cineastas respecto al poder expresivo del medio animado.

*Vals con Bashir*, no obstante, sigue constituyéndose como un jalón esencial en el camino de una auténtica pedagogía del horror de este nuevo siglo: la escenificación de todos aquellos actos que son contrarios al relato heroico y propagandístico de la guerra, el acompañamiento en la investigación de un protagonista que revive una experiencia dramática y contraria a sus intereses morales, la culminación del relato con el reconocimiento de haber participado en un acto de barbarie, o su extraordinaria capacidad para explotar la lógica de lo sensible derivada de la animación, se constituyen en estrategias determinantes a la hora de crear un poderoso discurso audiovisual que es capaz de movilizar los afectos del espectador y obtener de él una respuesta moral, doblemente moral (Bandura, 1999): inhibitoria por cuanto le enseña a abstenerse de comportamientos inhumanos y proactiva por cuanto le estimula para desplegar actitudes propensas a la empatía y comprensión de los demás. Solo mediante discursos audiovisuales que consigan implicar emocionalmente a los espectadores como hace *Vals con Bashir*, puede ponerse en relación la verdad individual de los sujetos representados con la verdad colectiva y social de los espectadores, contacto imprescindible en la construcción de un mundo mejor. ■

## REFERENCIAS

- Assmann, J. (2011). *Historia y mito en el mundo antiguo: Los orígenes de la cultura en Egipto, Israel y Grecia*. Madrid: Gredos.
- Bandura, A. (1999). Moral disengagement in the perpetration of inhumanities. *Personality and Social Psychology Review*, 3(3), 193-209. [http://dx.doi.org/10.1207/s15327957pspr0303\\_3](http://dx.doi.org/10.1207/s15327957pspr0303_3)
- Baum, S. K. (2008). *The Psychology of Genocide: Perpetrators, Bystanders, and Rescuers*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Blanchot, M. (1990). *La escritura del desastre*. Caracas: Monte Avila.
- Berger, S., Niven, B. (2014). *Writing the History of Memory*. Londres: Bloomsbury Academic.
- Bergson, H. (2006). *Materia y memoria*. Buenos Aires: Cactus.
- Bloxham, D., Kushner, T. (2005). *The Holocaust: Critical Historical Approaches*. Manchester University Press.
- Browning, C. R. (1993). *Ordinary Men: Reserve Police Battalion 101 and the Final Solution in Poland*. Nueva York: Harper Perennial.
- Canet, F. (2018). The filmmaker as activist. *Popular Communication. The International Journal of Media and Culture*, 16(2), 154-167. <https://doi.org/10.1080/15405702.2017.1395030>
- Freud, S. (2001). *Más allá del principio de placer*. Obras Completas, vol. XVIII. Buenos Aires: Amorrortu
- Halbwachs, M. (1992). *On collective memory*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Honess Roe, A. (2009). *Animating Documentary*. Tesis doctoral. Los Ángeles: University of Southern California.
- (2013). *Animated Documentary*. Nueva York: Palgrave Mcmillan
- Hochberg, G. (2013). Soldiers as filmmakers: on the prospect of 'shooting war' and the question of ethical spectatorship. *Screen*, 54(1), 44-61.
- Huysen, A. (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Kilbourn, R. (2010). *Cinema, Memory, Modernity: The Representation of Memory from the Art Film to Transnational Cinema*. Londres, Nueva York: Routledge.
- Le Goff, J. (1988). *Histoire et mémoire*. Paris: Gallimard.
- Levy, D., Sznajder, N. (2005). *Holocaust and Memory in the Global Age*. Philadelphia: Temple University Press.
- Mansfield, N. J. (2010). Loss and Mourning: Cinema's 'Language' of Trauma in *Waltz with Bashir*. *Wide Screen*, 1 (2), 1-13.
- Morag, R. (2016). *Waltzing with Bashir: perpetrator trauma and cinema*. Nueva York, Londres: I. B. Tauris.
- Murray, S. (1995). *Engaging Characters. Fiction, Emotion and the Cinema*. Oxford: Clarendon Press.

- Namer, G. (1987). *Mémoire et société*. Paris: Méridiens Klincksieck.
- Radstone, S. (ed.) (2000). *Memory and methodology*. Oxford, Nueva York: Berg.
- Renov, M. (2004). *The subjective on documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Ricoeur, P. (2000). *La Mémoire, L'Histoire, L'Oubli*. Paris: Éditions du Seuil.
- Rossington, M., Whitehead, A. (eds.) (2007). *Theories of Memory: A Reader*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- Roth, P. (2004). Hearts of darkness: 'perpetrator history' and why there is no why. *History of the Human Sciences*, 17(2-3), 211-251. <http://dx.doi.org/10.1177/0952695104047303>
- Sánchez-Biosca, V. (2018). Perpetrator Images. Quels destins pour les images prises par les criminels?. *Mémoires en jeu*, 8, 131-134.
- Skoller, J. (2011). Making It (Un)real: Contemporary Theories and Practices in Documentary Animation. *Animation: An Interdisciplinary Journal*, 6 (3), 207-214.
- Sinha, A., McSweeney, T. (eds.) (2011). *Millennial Cinema: Memory in Global Film*. Londres, Nueva York: Wallflower.
- Traverso, E. (2007). *El pasado. Instrucciones de uso. Historia, memoria, política*. Madrid: Marcial Pons.
- Turim, M. (2010). On the Charge of Memory. *Auschwitz, Trauma and Representation*. *Arcadia Band* 45, 298-307. <http://dx.doi.org/10.1515/arca.2010.017>
- Üngör, U. (2012) Studying Mass Violence: Pitfalls, Problems, and Promises. *Genocide Studies and Prevention: An International Journal*, 7(1), 68-80.
- Yosef, R. (2010). War fantasies: memory, trauma, and ethics in Ari Folman's *Waltz With Bashir*. *Journal of Modern Studies*, 9(3), 311-326. <http://dx.doi.org/10.1080/14725886.2010.518444>
- Yosef, R. (2011). *The Politics of Loss and Trauma in Contemporary Israeli Cinema* *Routledge Advances in Film Studies*. Nueva York: Routledge.
- Winston, B., Vanstone, G., Chi, W. (2017). *The Act of Documenting: Documentary Film in the 21st Century*. Nueva York: Bloomsbury Academic.

## VALS CON BASHIR: DOCUMENTAL, ANIMACIÓN Y MEMORIA

### Resumen

El presente trabajo analiza un reciente documental de animación que ha sido reconocido de manera unánime como un extraordinario ejemplo ético y estético en la representación bélica a través de la rememoración en primera persona de un perpetrador: *Vals con Bashir* (Waltz with Bashir, Ari Folman, 2008). Para ello, se ponen en valor las estrategias narrativas, temáticas y expresivas del film y sus consecuencias en la implicación ética del espectador ante un acto de barbarie. Así, gracias a una sabia conjugación de los efectos expresivos derivados de la animación, que se aleja de manera consciente de los códigos hiperrealistas de la cinematografía clásica, y una articulación de la narración fuertemente fragmentada que da forma a un acontecimiento traumático que vincula la memoria individual y la memoria colectiva, el film israelí propone un potente discurso audiovisual que activa una profunda empatía con un espectador que reacciona de manera crítica frente a los acontecimientos escenificados.

### Palabras clave

Barbarie; documental; animación; trauma; memoria; guerra; perpetrador.

### Autor/a

Javier Moral Martín (Valdepeñas, 1974), doctor en Comunicación Audiovisual y en la actualidad profesor ayudante doctor en la Universidad Politécnica de Valencia. Coautor junto a Pablo Ferrando de *Antes y después de Auschwitz*, y autor de *Lola Montes* y *La representación doble*, ha participado en diversos libros colectivos y publicado numerosos artículos en revistas científicas sobre cine y arte. Sus intereses académicos se centran en las prácticas audiovisuales en los límites de la industria fílmica que buscan subvertir los códigos dominantes de la realización cinematográfica. Contacto: javier.moral.martin@gmail.com.

### Referencia de este artículo

Moral Martín, J. (2020). *Vals con Bashir*: Documental, animación y memoria. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 29, 205-216.

## WALTZ WITH BASHIR: DOCUMENTARY, ANIMATION AND MEMORY

### Abstract

This paper presents an analysis of a contemporary animated documentary that has been unanimously recognised as an extraordinary ethical and aesthetic example of the depiction of war through the personal recollections of a perpetrator: *Waltz with Bashir* (Ari Folman, 2008). To this end, an examination is offered of the narrative, thematic and expressive strategies of the film and their effect on the ethical engagement of the spectator in response to a barbaric act. In this way, through a clever combination of expressive effects characteristic of animation that deliberately distance the film from the hyperrealistic codes of classical filmmaking, and a heavily fragmented narrative structure that gives shape to a traumatic event experienced in the first person, *Waltz with Bashir* offers a powerful audiovisual discourse that elicits a profound degree of empathy from the spectator, encouraging a critical response to the events depicted.

### Key words

Barbarism; Documentary; Animation; Trauma; Memory; War; Perpetrator.

### Author

Javier Moral Martín holds a PhD in Film Studies and currently works as a senior lecturer at Universidad Politécnica de Valencia. He is the author of the books *La representación doble* (Bellaterra, 2013) and *Lola Montes* (Nau Llibres, 2015) and co-author (with Pablo Ferrando) of *Antes y después de Auschwitz* (Shangri-La, 2016). He has also contributed to numerous film and art journals, and to the books *Directory of World Cinema: Spain* (Intellect, 2011), and *(Re)viewing Creative, Critical and Commercial Practices in Contemporary Spanish Cinema* (Intellect, 2014). His research interests focus on audiovisual practices on the fringes of the film industry that seek to subvert the dominant codes of filmmaking. Contact: javier.moral.martin@gmail.com.

### Article reference

Moral Martín, J. (2020). *Waltz with Bashir*: Documentary, Animation and Memory. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 29, 205-216.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB [www.revistaatalante.com](http://www.revistaatalante.com) MAIL [info@revistaatalante.com](mailto:info@revistaatalante.com)

