

Vals con Bashir / M

2009-02-01 10:40:57

[Inicio](#) [1](#) [2](#)

(Re)construcciones de la memoria

Es bien sabido cómo la programación de filmes en un contexto determinado –bien sea en una misma sesión, bien sea compartiendo plaza en una festival o sitio en una parrilla televisiva– anima a trazar similitudes insospechadas, establecer paralelismos y examinar las distancias que se marcan entre unos filmes y otros. Coincidencias de la exhibición, la participación de *Vals con Bashir* (2008) y de *M* (2007) en la muestra de cine [Cineuropa](#) (Santiago de Compostela), anima a tratar los filmes en un mismo texto con ánimo de confrontar (aunque sólo por yuxtaposición) sus modelos discursivos. Más allá de sus obvias diferencias, tanto en su forma como en el contexto del que proceden, ambos interrogan un mismo tema, la (re)construcción de una memoria, y un mismo esquema básico de narración y puesta en escena, el de la investigación (entre histórica y psicoanalítica) de un pasado que no se conoce, que llega al presente como una herida que aún sangra y que ha sido determinante en la formación de la identidad de sus respectivos protagonistas. En el caso de **Ari Folman**, la propia participación en la masacre de Sabra y Chatila, en un verdadero retorno de lo reprimido; con **Nicolás Prividera**, la búsqueda de un sentido a esa misteriosa M del título, que alude tanto a la madre desaparecida –**Marta Sierra**– como al grupo militante Montoneros en el que esta estaba involucrada, aunque nunca, ni nosotros ni su director –que ha señalado que al acabar el film el espectador sabe lo mismo que él de su madre– sabremos exactamente hasta qué punto. Un mismo esquema que comparte con otra película que también se proyectó esos días en Cineuropa, y de la que ya se ha hablado en Blogs&Docs, [Calle Santa Fe](#), de **Carmen Castillo**, donde esa herida abierta viene marcada por el exilio de la cineasta-protagonista.

Todos estos filmes en su vuelta al pasado marchan a la búsqueda de un otro que es al mismo tiempo uno mismo. Pero si uno de los filmes citados trata de hacer suya la máxima de **Arthur Rimbaud** de que “yo es un otro” ese es *Vals con Bashir*. En esta, el recuerdo no es algo únicamente personal, sino que viene inducido a través de los sueños traumáticos de un amigo, en la excelente primera escena del filme. El relato del sueño provoca en el protagonista la formación de una imagen onírica que representa el trauma, y que guía la narración del filme como un enigma a descifrar. Pero si la imagen surge por la inducción del recuerdo de otro, ese desciframiento también será producido a través del recuerdo compartido con ex-compañeros de la Guerra del Líbano. Un recorrido que se plantea, entonces, con una estructura de documental de entrevistas –aunque estas toman a menudo la forma de diálogo– que transparenta la propia experiencia previa de investigación del director a la que luego da forma la animación (1).

Este carácter híbrido da lugar a la a priori paradójica categoría de “documental de animación”, lo que ha sido uno de los aspectos más comentados por la crítica desde su estreno en Cannes, ya que parece señalar una nueva vía de subversión del documental tradicional, explorando las fronteras entre documental y ficción. Coincidiendo en lo esencial con esta postura, uno echa de menos en esos discursos la visión del lado contrario. Por ejemplo, que Folman hubiera ir algo más lejos en el choque de formatos por ejemplo en el lado de la banda sonora introduciendo el sonido directo grabado en localizaciones, algo que ha admitido que descartó por miedo a la reacción de un público que no estaría preparado para aceptar ese planteamiento sonoro en un filme de animación (2). Quizás así también nos hubiéramos

podido ahorrar uno de los aspectos menos conseguidos del filme, el de su omnipresente y pesada música original.

Más allá de lo original del planteamiento, conviene señalar como *Vals con Bashir* recoge las enseñanzas de una amplia corriente del cómic contemporáneo que lleva años trabajando sobre la intersección de imagen factual, memorias y la estilización propia del lenguaje del cómic para dar cuenta de la intersección de lo personal y lo histórico. Así, *Vals con Bashir* remite a una serie de estrategias que van desde el fundacional *Maus* (**Art Spiegelman**, 1980-1991) y su recuperación de la memoria histórica y familiar a través de una estructura dislocada y distanciada por su recurso a la animalización de los humanos; pasando por *El mediador* (2003) de **Joe Sacco**, con su visualización excesiva de las hazañas bélicas contadas por su narrador, en el estatuto incierto de lo real y la invención; o por la autobiografía que plantea **David B.** en *La Ascensión del Gran Mal* (1996-2003), con el que paso constante que realiza entre la plasmación de la cotidianeidad y lo onírico, entre otros ejemplos posibles.

Folman ha aprendido bien la lección de cómo en este tipo de prácticas de la historieta “las viñetas ofrecen un espacio privilegiado para recuperar la memoria de una manera distanciada, evocativa, y apelan incluso a las imágenes no captadas ni trazadas, sino existentes de manera exclusiva en el recuerdo” (3). El recurso de la animación la permite a Folman establecer esa lectura distanciada de la memoria, dando lugar a escenas que juegan con la dilatación del tiempo fílmico, como en el baile del soldado disparando que da nombre a la película o en la escapada por mar abierto de uno de los amigos de Folman. La experiencia vivida se modifica con una fuerte dosis de irrealidad, a través de su recuperación a través de una memoria que funciona desde la imaginación, en la conversión de lo vivido en imágenes mentales. Pero también permite la introducción del humor, de una ironía soterrada no muy común cuando el tema que se encara tiene el peso de la catástrofe. Un humor que se deja sentir sobre todo en la primera parte del filme ante la desorientación de sus protagonistas en una guerra que no entienden y en la que se ven completamente perdidos. Tema clásico (por no decir tópico) del cine antimilitarista, el de la sinrazón de lo que ocurre en el campo de batalla, perfectamente transmitido por Folman, que compone sabiamente su yo pasado sin apenas psicología, a la vez como pura mirada y como un cuerpo-pantalla dibujado sin rasgos demasiado singulares donde la experiencia de toda una generación puede reflejarse.

(1) La estructura de producción del filme merece ser comentada. El filme parte efectivamente de la toma de conciencia de Folman de que no recordaba nada de la Guerra del Líbano, aunque esta se produce en la visita a una psicoanalista. Después de una investigación de tres años, Folman llega a un guión muy preciso que luego filmará en vídeo, aunque recreando las situaciones (incluso las entrevistas en exteriores) en estudio. Este video será la guía para realizar un storyboard que inspira el trabajo de animación. Toda la información sobre el proceso productivo en www.waltzwithbashir.com.

(2) En las notas de producción de Folman sobre el filme.

(3) Iván Pintor: “La tarea de Moisés. La experiencia documental en el cine y la historieta”. Recomiendo vivamente el [texto de Iván Pintor](#), en un tema en el que no sobran precisamente los análisis.

[Inicio](#) 1 2