

VALS CON BASHIR: CREAÇÕES NARRATIVAS QUE REVELAN UMA NOVA MIRADA AL LINGUAGEM AUDIOVISUAL Y LA HISTORIA TRADICIONAL

Ana Cláudia de Freitas Resende¹

Resumen: Este estudio tiene como objeto de análisis la película *Vals con Bashir* (*Vals im Bashir*, Israel / Francia / Alemania / EE.UU. / Finlandia / Suiza / Bélgica / Australia, 2008), del director Ari Folman. Se trata de un documental autobiográfico, en formato de animación, que recuenta la Primera Guerra del Líbano (1982), desde la perspectiva y la experiencia de los oprimidos, desarrollando diferentes formas técnicas y narrativas audiovisuales, así como históricas, al presentar la guerra, ahora, bajo la perspectiva de los soldados, provocando la imaginación y nuevos puntos de vista de quienes lo (re)experimentan. La creatividad reforzó el formato del documental en animación, hasta ahora incipiente, ampliando el espacio imaginativo como continuación de la obra. La obra es resultado de una serie de testimonios de excombatientes de la Primera Guerra del Líbano, a través de una película, con una narrativa innovadora en el ámbito del Séptimo Arte. *Waltz with Bashir* encuentra soluciones para los entrevistados que quieren aportar sus declaraciones sin aparecer en la película. Así, de manera interdisciplinar, se aplicó al cine la Historia Oral, aunque sin intención metodológica, para reconstruir la experiencia de estos soldados, presentando una nueva versión de la mencionada guerra. Para una mayor comprensión, este estudio también estableció una correlación con la identidad del narrador (Charaudeau), así como con la “narrativa de vida” como estrategia discursiva (Amossy, Arfuch, Machado, entre otros). Al final, fue posible reconstruir acontecimientos históricos y formatos cinematográficos, provocando una reflexión sobre nuevas formas de documentar, cambiando tanto el punto de vista histórico sobre la Primera Guerra del Líbano como sobre las consecuencias de la guerra en la vida de los sujetos biografiados.

Palabras clave: Documental en animación; Guerra; Biografía; Narrativa; Historia

¹ Doutora e Mestre em Artes Audiovisuais (UFMG). Especialização em Cinema (PUC Minas), Graduação em Jornalismo (PUC Minas). Graduação em Direito, em Dez/2024 (PUC Minas). Coordenadora/Docente de cursos de Jornalismo e Publicidade e Propaganda. Roteirista, produtora e diretora de documentário/ficção/vídeos educacionais (Brasil e Cuba), abrangendo formato 35mm. Experiência profissional e acadêmica em Cinema, Rádio, Televisão e Assessoria de Comunicação/Imprensa, em empresas públicas e privadas, incluindo emissoras de tevê (Rede Globo Minas, Rede Record Minas, Rede Minas, BAND, TV Alterosa-SBT, TVE-Bahia) e de rádio (Inconfidência/MG).

VALSA COM BASHIR: CRIAÇÕES NARRATIVAS DESCORTINANDO O OLHAR SOBRE A LINGUAGEM AUDIOVISUAL E A HISTÓRIA TRADICIONAL

RESUMO: Este estudo analisa o filme *Waltz with Bashir* (*Waltz im Bashir*, Israel/França/Alemanha/EUA/Finlândia/Suíça/Bélgica/Austrália, 2008), do diretor, Ari Folman. Trata-se de um documentário autobiográfico, em animação, que reconta a Primeira Guerra do Líbano (1982), sob o olhar e experiência dos oprimidos, desenvolvendo diferentes formas técnicas e narrativas audiovisuais, bem como históricas, ao apresentar a guerra, agora, de acordo com a perspectiva dos soldados, provocando a imaginação e novos pontos de vista de quem a (re)vivencia. A criatividade reforça o formato de documentário em animação, até então incipiente, ampliando o espaço imaginativo como continuação da obra. A obra é resultado de uma série de depoimentos de ex-combatentes da Primeira Guerra do Líbano, por meio de um filme, com narrativa inovadora no campo da Sétima Arte. *Waltz with Bashir* encontra soluções para os entrevistados que desejam contribuir com seus depoimentos, sem aparecer no filme. Assim, de forma interdisciplinar, a História Oral foi aplicada ao cinema, embora sem intenção metodológica, para reconstruir a experiência desses soldados, apresentando uma nova versão da referida guerra. Para uma maior compreensão, este estudo também estabeleceu uma correlação com a identidade do narrador (Charaudeau), bem como com a "narrativa de vida" como estratégia discursiva (Amossy, Arfuch, Machado, entre outros). Ao final, foi possível reconstruir acontecimentos históricos e formatos cinematográficos, desencadeando uma reflexão, tanto sobre as novas formas de documentar, mudando tanto o ponto de vista histórico sobre a Primeira Guerra do Líbano, quanto sobre as consequências da guerra na vida dos sujeitos biografados.

Palavras-chave: Documentário em animação; Guerra; Biografia; Narrativa; História

INTRODUCCIÓN

Vals con Bashir (*Vals im Bashir*, Israel / Francia / Alemania / EE.UU. / Finlândia / Suiza / Bélgica / Australia, 2008) es una película autobiográfica, en animación, escrita, producida y dirigida por Ari Folman, de Israel. La película tiene 90 minutos de duración. La clasificación indica que se trata de un "drama / documental". Inspirada en hechos reales, *Vals con Bashir* cuenta el regreso de un hombre a su propio pasado. El realizador, Folman, veterano de la Primera Guerra del Líbano (1982) (resultado de las tensiones y conflictos entre árabes e israelíes por la posesión de los territorios palestinos), encuentra un viejo amigo que sufre de pesadillas sobre el conflicto y comienza a preguntarse si no habría lapsos en sus propios recuerdos. En un esfuerzo por descubrir la verdad, Folman busca por otros amigos y se atreve a afrontar, una vez más, los horrores de una guerra. "Aclamado como innovadora y devastadora, *Vals con Bashir* mezcla animación y documental para crear una experiencia diferente a cualquier cosa que haya visto en su vida", dice la propaganda en el DVD.

Vals con Bashir, una animación en estilo documental, provoca la reflexión sobre la locura de la guerra; sin embargo, no como lo hace la ficción - películas como *Apocalypse Now* (EE.UU., 1979), de Francis Ford Coppola - pero desde el punto de vista de los seres humanos (basado en testimonios reales) obligados a luchar, matar y correr el riesgo de su propia vida.

1. Un trauma convertido en película

Ari Folman es un realizador israelí que, a los 19 años de edad, es reclutado para luchar en la Primera Guerra del Líbano. Veinte años después de la guerra, un ex luchador busca por Folman, amigo y director de cine, para confiar un trauma: tiene pesadillas sobre los perros que había sido obligado a matar durante el conflicto. Sin entender cómo podía ayudar a su amigo, el cineasta comienza a interrogarlo (Fig. 01):



FIGURA 01 - Marco de *Vals con Bashir*

La imagen hace referencia a la siguiente escena: Bar / Int. - 5min42s - Director de Cine/Ari Folman: "He intentado todo"? Boaz: "¿Qué"? Director de Cine: "Terapia, un psiquiatra, Shiatsu, nada ...". Boaz: "No, nada. Ha intentado". Director de Cine/Ari Folman: "Sólo soy un director". Boaz: "Las películas no son terapéuticas? Usted ha intentado todo en sus películas, ¿verdad"? Director de Cine/Ari Folman: "Nada de eso". Boaz: "No hay memoria del Líbano"? Director de Cine/Ari Folman: "No, no realmente". Boaz: "¿Seguro"? Director de Cine/Ari Folman: "¡No"! Boaz: "Beirut, Sabra y Chatila"? Director de Cine: "algo al respecto"? Boaz, "Usted estaba a unos cien metros de la Matanza". Director de Cine: "No más de 200 o 300 metros. La verdad es que no hay nada grabado en mi memoria ". Boaz: "Sin memoria y sin sueños? Nunca se piensa en ello"? Director de Cine/Ari Folman: "No ... no ... no".

Esta conversación es suficiente para Folman reflexionar y darse cuenta de que hay lagunas en su memoria de la massacre en los campos de concentración palestinos de Sabra y Chatila. Este bloqueo se convierte en una preocupación que motiva a investigar lo sucedido. Aconsejado por un amigo psicólogo, el director busca los ex combatientes que lucharon a su lado. Él comienza su búsqueda y decide convertirlo en una película, como un proceso catártico:

Es una especie de terapia dinámica, porque en lugar de sentarse frente a alguien y pagar \$ 150 por 50 minutos, sintiéndose bien cuando salga, tu realmente haces algo. Viaja, conoce a la gente. Las graba. Se oye ese registro. Entrás, escribe un guión. Se dispara. Modifica. Usted trata con la misma situación. y este es un proceso curativo, claro (DVD - Extras: "Entrevista con el director Ari", 6min20s).

Folman dice que la decisión de convertir su experiencia como ex combatiente de guerra en una película fue más difícil que realizarla.

2. Una guerra a través de la perspectiva de los oprimidos

Después de la decisión de realizar la película, el director, Ari Folman, cuenta cómo se inició el proceso de pre-producción:

En primer lugar, anunciamos en Internet. Estábamos buscando relatos de la Primera Guerra del Líbano. Tuvimos respuesta de más de cien personas, que me parecieron ansiosas de que alguien las escuchara. Estaban esperando como si alguien pulsa un botón para que liberen sus emociones reprimidas (DVD - Extras: "Los soldados surrealistas: la realización de *Vals con Bashir*", 1min35s).

El director, Ari Folman, deja claro que su película es el resultado de su experiencia personal, compartida con los amigos, que lucharon a su lado en la Primera Guerra del Líbano. Él explica:

A menudo me preguntan por qué estaba sólo en el lado israelí, en el lado de EDI [Ejército de Defensa de Israel] y no he oído ninguna versión en el otro lado. Yo podría hacer eso ahora, en el siglo XXI, por supuesto. Es diferente al de hace 20 años. Yo podría haber acercado a un ex soldado en el Líbano y un ex refugiado de Palestina en los campos, por ejemplo, pero, quiero decir, para mí, era esencial para mantener todo en el nivel de soldado raso, sin tratar de averiguar cómo se sentían los demás. Es decir, un día, espero que los palestinos y libaneses tienen la opción de contar sus versiones, sus visiones, y me encantaría verlos. Pero no se puede estar en ambos lados, no podemos contar... no se puede ser el atacante y estar en este ejército y luego pasar al otro lado y contar su punto de vista también. Quiero decir, tengo que mantener la concentración. Y seguí centrado en un nivel muy personal, en mi explicación personal y los cuentos de mis amigos, que es lo suficientemente grande. Es pretencioso tratar de cubrir esta historia, ya como que es (DVD - Extras, "comentário del director", 29min45s).

Del mismo modo que las películas de ficción, detrás de la cámara, ningún trabajo cinematográfico puede desengancharse de la subjetividad de su director. El investigador Miguel Pereira dice: "La película invita al espectador a ver la realidad desde un punto de vista" (Resende, 2005, p. 61). Y así, Ari Folman nos invita a comprender la Primera Guerra del Líbano, desde el punto de vista de los ex combatientes israelíes. Por lo tanto, el director señaló los recuerdos más comunes entre estos ex soldados entrevistados:

a) Niños que lanzaban granadas (Figura 02), la escena en la que dice Folman:

Los chicos con las granadas eran recuerdos comunes a los soldados. Fue impactante para nosotros. Nuestra edad, en el momento, era de 20 años. Vimos niños de 8 y 9 años entre los árboles en los huertos y disparar contra nosotros. Nunca se está preparado para esto en la vida. Y la reacción también, así que ... No es de extrañar que estos recuerdos son tan omitidos (DVD - Extras, "comentario del director", 42min35s).



Figura 02 - Marco de *Vals con Bashir*, 42min30s

b) Cavallos moriendo en el hipódromo (FIG. 02), Folman dice:

El hipódromo es uno de los recuerdos comunes que se encuentran en la búsqueda. Los soldados que regresaron de la Primera Guerra del Líbano acordaron más de hipódromo y caballos de Beirut que sus amigos heridos en combate. No sé si puedo explicarlo, pero todos hemos entrevistado, que regresaron de Beirut, recordaban de caballos que murieron en el hipódromo. Creo que la imagen era tan irreal, tan fuerte, que estaba tan fuera de contexto, en comparación con los soldados de ambos lados ... De repente, eran sólo puros animales, bellos e inocentes que murieron y se quedaron en la memoria de los que los vieron durante guerra. Me sorprendió la cantidad de gente que entrevistamos que mencionaron este hecho, una y otra vez. Así, tuvimos que poner en la película, después de todo (DVD - Extras, "comentario del director", 44min50s).



FIGURA 03 - Marco de *Vals con Bashir*, 45min10s

c) Películas pornográficas (Figuras 04 e 05), ya que recuerda Folman:

Ahora, aquí llegamos a la escena porno. Es increíble lo mucho que tenía discusiones difíciles en la escena porno en el estudio. Es decir, Yo y el director de animación, Yoni Goodman, nos gusta de la escena porno desde el principio. Todos los demás me daban dolores de cabeza a causa de ella. Y realmente no sé por qué. En primer lugar, es muy divertido. En segundo lugar, todos regresaron desde el Líbano y acordaron de su primera experiencia con las películas porno, [...] durante la Guerra del Líbano, ya que no tuvimos vídeo o un reproductor de vídeo en Israel, en 1982. Y en el Líbano, cuando entramos, todas las casas tenían un reproductor de vídeo, y muchas

casas también tenían cintas pornográficas. Fue una experiencia que tuvimos que poner en la película. Pero nuestro director, David Polonsky, estaba totalmente en contra. Honestamente, tuve que hablar con sus padres antes del estreno, en Israel, para decirles que él no tenía nada que ver con la escena porno. Nunca volvió a ver una película porno en la vida. Además, tuvimos un hombre, que se convirtió en religioso en el proceso de la película. Así, Yoni tuvo que trabajar a escondidas. Sin embargo, en los EE.UU., tenemos una versión especial para la TV, una versión censurada en el que todas las personas que participan en el porno usan trajes de baño *Speedo* especiales, con la bandera de Estados Unidos. No es ninguna broma. Verá en la pantalla (DVD – Extras, “comentario del director”, 50min33s).



FIGURAS 04 e 05 - Marco de *Vals con Bashir*, 50min53s y 51min, respectivamente.

d) El periodista que cubrió la Primera Guerra del Líbano, caminando por las calles de Beirut en el fuego cruzado (Fig. 06 e 07).



FIGURAS 06 e 07 – Marco de *Vals con Bashir*, 56min54s y 57min4s, respectivamente.

En la película, Ari Folman compara la experiencia del periodista Ron Ben-Yishai con Superman:

El tipo que aparecerá ahora es Ron Ben-Yishai, el periodista súper héroe. Creo que todos los países tienen un periodista por lo que va a la guerra y es como si quisiera morir porque siempre está en medio de la batalla. Hacen transmisiones en vivo en la televisión, con balas volando a través de la cabeza. Creo que todos los países tienen este tipo de super héroe. Y este es nuestro súper héroe, Ron Ben-Yishai. Debo decir que él es una figura. Él es muy valiente, tanto que es increíble, cuando vemos la verdadera acción, la forma en que actúa en el campo de batalla, en una calle que fluía en la calle Hamra, en el barrio de Hamra de Beirut Oeste. Y también es un recuerdo muy común a varios soldados que regresaron de Líbano. Ellos se acuerdan de él en una extraña situación en la que pasaban. Caminaba como si estuviera en la playa, como si nada hubiera pasado. Otro detalle es que

es un gran talento y narrador. Debido tener contado esta historia tantas veces, escribió un libro sobre él sólo... Es como una canción, ¿sabes? Es como la poesía. Está todo escrito en su cerebro, como bien editado, tan bien que sólo tenía que venir al estudio y contar (DVD – Extras, "comentario del director", 56min9s).

En *Vals con Bashir*, el periodista, Ron Ben-Yishai, cuenta (Fig. 08):



FIGURA 08 - Marco de *Vals con Bashir*, 57min14s

Ron Ben-Yishai: "Fue un gran pase. Una de las calles conducía directamente a la calle Hamra, en el distrito de Hamra, en Beirut occidental. Recuerdo del sonido seco, como un silbido. Estaban disparando varias granadas propulsadas por cohetes, igual que los indios disparando sus arcos". Ron Ben, habla, en *off*, con sus imágenes caminando a través de las calles con su cámara: "antes de estallar una granada, se oye que el chillido. No se oye la explosión". Ron Ben aparece en la escena de nuevo: "Sólo el silbido y luego el colapso de las paredes. Durante este tiempo, se ven los civiles en los balcones: mujeres, niños y ancianos viendo la guerra como se fuera una película". El sonido de *rock*, mezclado con sonidos de bombas y las imágenes de la ciudad siendo destruida. Ron Ben-Yishai: "Ellos disparaban en nosotros desde todos los lados. Y no podíamos salir ...".

Y así, con estos cuatro testimonios recurrentes, Folman revela lo que observa en su investigación y, sobre todo, presenta la Primera Guerra del Líbano, en una forma sin precedentes.

3. La "historia de vida" como estrategia discursiva

En el recuento de la propia vida, hay una dimensión argumentativa del propio discurso. Y es por el discurso que el hombre se revela, a través de su espíritu (auto-imagen). Se analizan los elementos de la narrativa de vida, manteniendo cuidado de no exponer un único y verdadero sentido ni siquiera afirmar que la interpretación de un texto o contexto es correcta o no. Se observa que no se propone una generalización, sino establecer un puente entre el individuo y el social. Esta es la individualización de un contexto histórico y social, teniendo en cuenta sus aspectos subjetivos. Sin embargo, escuchando el discurso de los sujetos históricos-sociales, son los nuevos puntos de vista, los nuevos descubrimientos que

van más allá de las versiones oficiales, a través de sus registros escritos. Denise Paraná se lamenta:

Aun cuando algunos historiadores tratan de la historia de los grupos marginados/explotados, colocándolos en el centro de su análisis - por ejemplo, en el estudio de la historia del movimiento obrero - y el trabajo de los documentos impresos, tienden a considerar casi exclusivamente los factores socioeconómicos estrictamente medibles. Luego vienen los datos estadísticos sobre la producción, la rentabilidad y las condiciones de trabajo en las empresas, la posición de los empresarios, los gobiernos, los sindicatos, la reacción de las instituciones represivas, condiciones de vida [...]. Sus angustias, limitaciones, ambivalencias, las bonificaciones, las expectativas y contradicciones. Es decir, hay un silencio de las voces de estos actores, silenciando con todo lo que pudiera ser entendido por o a través de sus palabras. En este proceso, además de perder la riquísima información objetiva que los personajes que vivieron los acontecimientos históricos podrían proporcionar, se pierde en especial la posibilidad de tanger del universo sin fin de la subjetividad humana, que muere en el silencio que termina siendo su destino (Paraná, 2008, p. 360).

Al igual que la "historia de vida" se opone a la generalización, en el campo de género documental, Alberto Cavalcanti (1953: 76.) aconseja: "No tratar cuestiones generales: se puede escribir un artículo acerca de la oficina de correos, pero debe hacer una película sobre una carta". Jean Claude Bernardet completa (2003, p. 19): la relación privada/general es una condición *sine qua non* como un proceso básico de producción de significado de la película. Él dice:

La película funciona porque es capaz de proporcionar información que no se refiere sólo a aquellas personas que vemos en la pantalla, o una cantidad mucho mayor de ellos, pero una clase de individuos y un fenómeno. Por esto, para ir de los testimonios individuales a la clase y el fenómeno, es necesario que los casos particulares presentados contienen los elementos necesarios para la generalización, y sólo a ellos (*Ibidem*, p. 19).

Desde el punto de vista individual, se manifiestan la identidad y el espíritu de un actor social. Bajo el punto de vista colectivo, el discurso se basa en juicios de valor reconocidos por la sociedad. Según Ruth Amossy (2005),

El orador apoya sus argumentos en la *doxa*² que toma prestado de su audiencia de la misma manera que su *ethos* con las representaciones colectivas que asumen, a los ojos de los socios, un valor positivo y son propensos a producir en ellos la impresión adecuada a las circunstancias (AMOSSY, p. 124).

² *Doxa* es el conjunto de opiniones comunes de la comunidad.

Sin embargo, estos juicios de valor colectivos varían según la temporada. Leonor Arfuch (2010) explica:

Una nueva inscripción discursiva, y aparentemente superadora, la "posmodernidad" era sintetizar el estado de cosas: la crisis de los grandes informes legitimadores, la pérdida de certezas y fundaciones (la ciencia, la filosofía, el arte, la política) la descentralización decisiva del sujeto, y la misma extensión, el valor de "microrrelatos" el desplazamiento del punto de mira omnisciente y pedidos para el beneficio de la pluralidad de voces, la hibridación, la mezcla irreverente de cánones, retóricas, modelos y estilos (ARFUCH, 2010, p. 17).

Pero por que las memorias privadas pueden ser interesante para el público en general? Además de las necesidades de la identificación con los demás y posibilidades de "voyeurismo", el entretenimiento y probable intercambios de experiencias, los relatos individuales siempre están incrustados en un contexto social, por lo que pueden revelar la historia de un grupo, de un pueblo, de un tiempo. La analista del discurso, Ida Lúcia Machado, comenta:

El hombre es un ser social (sentido ancho de la palabra), creado/condicionado por la sociedad/cultura del lugar donde vive. Tan pronto, como el sujeto que habla de un tema, él "repite" la voz de lo social, pero el lado psicosocial y de la situación que también asegura su individualidad. No es completamente individual, ni siquiera colectivo por completo: una amalgama de los dos (Machado, 2001, p 46).

Siguiendo el pensamiento de Machado (2001), se puede decir que la metodología de la "historia de vida" es una forma de argumentar; por lo tanto contiene estrategias discursivas, inter y multidisciplinarias.

4. Las identidades del narrador

A primera vista, el proceso de narración implica, simplemente, un narrador, pero en verdad, hay muchos sujetos, cuya identidad propia les permite desempeñar un papel particular en la escena narrativa. Charaudeau señala que "no se puede confundir el individuo, sea psicológico y social, el autor, que escribió [...] y el narrador, 'ser de papel' que cuenta una historia" (CHARAUDEAU, 2009, p. 183). Incluso películas autobiográficas, el sujeto asume múltiples funciones y por lo tanto presentase en una variedad de maneras.

A través de ciertos procedimientos se encuentran los componentes que componen el dispositivo de la escena narrativa, dando al narrador una identidad, una situación, que revelan sus puntos de vista (*Ibidem*, p. 188). Charaudeau determina, entonces, las diferencias entre los procedimientos y la identificación de los diferentes tipos de sujetos: el autor-sujeto, el autor-escritor, el narrador-historiador y narrador-cuentista. Por lo tanto, hay varios autores acerca de las funciones que asumen. Vale la pena mencionar algunas de ellas y la manera de intervenir en sus narrativas.

4.1 La presencia y la intervención del autor-individuo

Marcas discursivas se refieren al contexto socio-histórico del autor o de sus pensamientos, a menudo con función ideológica, sobre todo en las autobiografías. Este autor también puede actuar:

- Como cronista: observa y comparte sus puntos de vista sobre el tema; describe sus propios sentimientos o como se ve al informar eventos que afectan a otros (diálogo correspondiente a la figura 01).
- Como "cuentista-testigo" de su propia vida, al igual que en las autobiografías (reales o ficticias), como en el ejemplo siguiente:



FIGURAS 09 e 10 - Fotogramas de *Vals con Bashir*, 7min39s y 7min52s

7min39s - Rua/Noite - El cineasta, con el coche aparcado, de pie frente al mar, habla en *off*: "Tenía un recuerdo de la guerra del Líbano. No sólo en el Líbano, al oeste de Beirut. No sólo Beirut, sino la masacre en los campos de refugiados de Sabra y Chatila".

4.2 Presencia e intervención del autor-escritor

Formas discursivas que hacen referencia a "hacer la escrita", que tienden a producir un efecto de verdad, anunciado en un prefacio o revelado a través de fuentes de inspiración. En otras ocasiones, el "autor-escritor" se presenta como cuentista de una narrativa que sale de la boca de alguien o de documentos (reales, como en las películas llamadas "documentales"). El director habla sobre el proceso de producción:

Para mí, era esencial mostrar la guerra en esta película. La presentación de la guerra a través de los ojos de un soldado común y mostrar que las guerras son inútiles, dondequiera que ocurran. Son ideas tontas, de líderes pequeños con grandes egos. Y, al revés de muchas películas americanas, que demuestran que la guerra es horrible, terrible, pero los chicos están muy bien y es gloria, la valentía y la hermandad de los hombres; y estas otras cosas estúpidas. Nada de eso sucede en la guerra. Mostrar la historia de este punto de vista era esencial para mí porque pensé que podía llegar a un público más joven con este tipo de animación. Y si puedo abrir la mente de un joven antes de que él piense que es atractivo ir a la guerra, que tal vez podría ver esa película. Es decir, cualquiera que vea esta película cree que el tipo de la película es admirable. Y nadie, ni adolescente que ve

piensa: "Bueno, la guerra es horrible, pero yo quiero ser el chico de la película". Nadie quiere ser el hombre en esta película (DVD 2 - Menú "Entrevista con el director, Ari Folman", 7min51s).

4.3 Presencia y intervención del narrador-historiador / documentalista

La narración revela marcas discursivas para sugerir las características de un historiador (o documentalista) para el narrador que, basado en testimonios y documentos, representa eventos verificables de forma retrospectiva. "Este procedimiento está destinado a 'cubrir' *el narrador*, para protegerlo de todo subjetivismo, para hacer creer que él se va detrás de los hechos que son necesarios para su credibilidad histórica" (Charaudeau, 2009, p. 192, cursivas en el original del autor), como se puede ver en:

29'12" - Ronny: "De repente, nuestro comandante dejó de responder, perdimos contacto". Ari Folman: "¿Estaba él de tu lado"? Ronny: "Sí". – Imagen de Ronny sacudiendo al comandante. Ronny, extraoficialmente: "Vi una cabeza echada hacia adelante. Me agaché y vi la sangre, sangre dentro del tanque. La sangre brotaba de su cuello". Ari Folman: "¿Eras tú el siguiente al mando"? Ronny: "Sí, ese era yo". Ronny, en escena: "Pero no reaccioné de inmediato". Ronny, en voz *off*: "Nos quedamos en el tanque sin siquiera pensar en reaccionar. Dos minutos después" ... Ronny, en escena: "hubo una explosión (se escuchó el sonido de una explosión). Todos intentaron escapar del tanque aterrorizados". Ronny, en voz *off*, escenas de guerra: "Sin armas ni nada. Los que quedaron fueron asesinados, en el interior. Corrí lo más rápido que pude, en zigzags hacia el mar". Ronny, en escena: "Mi único pensamiento fue... se acabó, voy a morir. No puedo hacer nada. Estarán aquí en minutos. Sólo puedo esperar a que esto termine". Ronny, en voz *off*: "Vi el edificio desde donde disparaban y al comandante. Esperaba que se acercara. No sé por qué, pero empezó a retirarse. Me sentí abandonado por mi ejército. Me dejaron allí. Me sentí muy mal por eso. No sabía lo que iba a hacer".

A través de este diálogo, así como los otros que aparecen en la película, el espectador tiene acceso a un nuevo punto de vista sobre la Primera Guerra del Líbano, desde la perspectiva de los soldados, combatientes de guerra.

4.4 Presencia e intervención del narrador-cuentador

El estado de narrador considera que un narrador es una "instancia que cuenta" la historia de otra persona, así como la suya propia o de varios narradores. En Vals con Bashir, mientras cuenta relatos ajenos, Ari Folman se encuentra en el interior de la narrativa, aunque él mismo es el personaje principal.

En caso de una autobiografía, como en la película *Vals con Bashir*, el narrador es el portavoz de el "autor-individuo-escritor". Ari Folman asume la condición de "narrador-

personaje", donde el "autor-sujeto", que se basa en sus recuerdos, es, al mismo tiempo, "autor-ficción" de la imaginación del "autor-escritor".

El narrador autobiográfico tiene, a su próprio favor, el conocimiento y el dominio sobre los personajes, tanto del punto de vista externo y objetivo (aparición física y gestos visibles, por ejemplo) como el punto de vista interno y subjetivo (sentimientos, pensamientos, conflictos internos etc.).

5. La historia oral y la narrativa innovadora en el campo del Séptimo Arte

En busca de su memoria y su película, Ari Folman hizo muchos viajes, tanto para satisfacer los colegas, entrevistados en la película, como para recaudar dinero para su trabajo. El director dijo que la elección de la animación causó extrañeza y cuestionamientos (Fig. 09 e 10):



FIGURAS 11, 12 e 13 - Marco de *Vals con Bashir*

Las imágenes se refieren a la siguiente afirmación: "Cuando empecé este proyecto, tenía \$ 80.000. E hizo la escena que se está viendo ahora, el helicóptero viene a Beirut. Era una escena de tres minutos. Y viajé con ella para el Hot Docs de Toronto, un festival de documentales, en Toronto, tratando de recaudar dinero para la película. Es un gran evento para documentalistas, el Hot Docs. Había 40 personas en la mesa. Vieron la escena que se está viendo ahora. Treinta y ocho me hicieron una pregunta: ¿Por qué la animación? ¿Por qué no contar esta historia con personas reales? Les dije que eran personas reales. Sólo fueron dibujados. De todos modos, cuando vea estas personas reales en la pantalla con una cámara digital o analógica, no importa; siempre serán puntos y líneas. Las personas reales no están en los televisores. Entonces, ¿cuál es el problema de usar las mismas voces y dibujar estas personas más adelante? Son menos reales? ¿Quién ha dicho que estas personas son menos reales por ser diseños? He descubierto que la industria del cine en general es muy, muy limitada, y no está abierta a una nueva dimensión de cine. Fue difícil para mí. Y las únicas personas que creyeron en mí, desde el principio, además de Israel, donde era mucho más fácil convencer a todo el mundo, porque me conocían ... Las únicas personas eran de *d'Art de France* y los responsables de un fondo privado aquí en los E.UU., STVI (DVD - Extras "comenta el director", 53min17s).

Además de la posible evidencia histórica, la verdad del asunto es tomado por el director a través de su testimonio autobiográfico: "Mi nombre es Ari Folman. Y yo soy responsable de la película que vas a ver. Como director, guionista, productor y protagonista de la película, la responsabilidad es mía" (los 33s).

La animación también se ocupa de las barreras potenciales: entrevistados ante la cámara que, por alguna razón, se negaron a ser filmados, como fue el caso de dos personas:

Dos nueve personajes, dos son actores. y todos los demás son sí mismos, como yo, en la película. Uno de ellos no quería, en el trabajo, revelar que fumó marihuana. Algo por el estilo, ya sabes. Razones estúpidas. Y me dieron la libertad para mostrar sus testimonios, pero no aparecerían. Ahora, le dicen a todo el mundo: "El tipo que fuma marihuana en la película, soy yo". Pero ya es demasiado tarde, y tuvimos que reunir actores para hacer sus voces e inventar caras nuevas. Dibujamos caras (DVD - Menú "Soldados del Surrealismo: cómo se hizo "Vals con Bashir", 6min55s).

Por lo tanto la animación trae un nuevo tipo de estética a los documentales, permitiendo la dramatización y el manejo de elementos audiovisuales, sin perder la indexación histórica y el compromiso social, característica de la película documental, como se ve en *Vals con Bashir*. A través del dibujo, la animación presta su calidad abstracta a los documentales. Al aportar este nuevo recurso visual al cine documental, la animación provoca un cambio en la posición del espectador, dándole un valor de no ficción.

Conclusión

Para comprender mejor el compromiso con la historia a través de una película de animación, comúnmente asociada con la ficción, es necesario rescatar a los siguientes aspectos indexadores: la responsabilidad del director de la obra presentada como autobiografía, el testimonio de los sujetos biografiados, la consistencia y la evidencia de los hechos.

Las escenas con actores reales sufren algunas restricciones audiovisuales, para reproducir imágenes y sonidos que impresionan al público, tales como el genocidio de los palestinos, en *Vals con Bashir*. Al ser un diseño, la escena de animación puede ser menos traumática para ser vista. Y, aliándose al estilo "documental", el impacto del hecho presentado al público puede ser mayor porque después de todo, los espectadores saben que lo que están viendo se ha comprobado históricamente, a pesar de ser una animación. Por lo tanto, cuando los universos de ficción y no ficción, aparentemente antagónicos, se encuentran en el "documental" en animación, no hay un enfrentamiento. Es, sí, una colaboración mutua, dejando libres los sujetos biografiados para dar sus testimonios, por delante o por detrás de la cámara. La falta de material de archivo también se resuelve en un "documental" en animación. En este objeto de estudio, sería imposible conseguir el registro de escenas de combate, desde el punto de vista que se muestra y por lo tanto volver a (re)contar la historia, hasta la perspectiva de los oprimidos.

El nihilismo, la desreferencialización y la desustancialización del sujeto, causados por la tecnociencia encuentran, en la animación, una manera diferente de estaren representados en el campo de "documental", lo que permite expresiones de subjetividad, sin comprometer el contenido fílmico.

El séptimo arte, en un proceso terapéutico de producción fílmica, no sólo ayudó a rescatar la memoria del director Ari Folman, pero también hizo posible grabar testimonios reales y su posterior tratamiento para divulgación, revelando otra versión de la Primera Guerra Líbano; que no está escrita en los libros de Historia, pero ahora está a disposición del público, en la película *Vals com Bashir*.

Referencias bibliográficas

AMOSSY, Ruth. **Imagens de si no discurso: a construção do Ethos**. São Paulo: Contexto, 2005.

ANDREW, Dudley. **As principais teorias do cinema: uma introdução**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2010.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico do cinema**. Tradução de Carla Borgalheiro Gamboa e Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto & Grafia, 2009.

FERRO, Marc. **Cinema e história**. Tradução de Flávia Nascimento. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

FUENTES, Jorge. **Realización de documentales**. Notas de curso na Escuela Internacional de Cine y TV - EICTV-Cuba, Havana, jan. 2011.

HARDY, Forsyth (Org.). **Grierson on documentary**. Londres: Collins, 1946.

LESSA, J. R.; VASCONCELLOS, A. C. **Manual para normalização de publicações técnico-científicas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

MACHADO, Arlindo. **Novos territórios do documentário**. Doc On-line, Covilhã (Portugal); Campinas, n. 11, p. 5-24, dez. 2011. Disponível: <http://www.doc.ubi.pt/11/dossier_arlindo_machado.pdf>. Acesso em: 29 fev. 2012.

MACHADO, Ida Lucia. *Algumas reflexões sobre elementos de base e estratégias da análise do discurso*. **Revista de Estudos da Linguagem**, Belo Horizonte, v. 20, n. 1, p. 187-208, jan./jun. 2012a.

MACHADO, Ida Lucia. **A narrativa de vida como estratégia discursiva: projeto de pesquisa no CNPq, processo número 310595/2009-6**. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2009.

MACHADO, Ida Lucia. **O prefácio visto como uma prática discursiva onde diferentes vidas e obras se entrecruzam**. Belo Horizonte, 2013. Não publicado.

MACHADO, Ida Lucia. **Percursos de vida que se entremeiam a percursos teóricos**. Belo Horizonte, 2012b. Não publicado.

MACHADO, Ida Lucia. *Reflexões sobre o gênero narrativa de vida do ponto de vista da análise do discurso*. In: JESUS, Sérgio Nunes de; SILVA RAMOS, Sueli Ramos da (Orgs.). **O discurso e outras materialidades**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2013, p. 1002-1222.

MACHADO, Ida Lucia. *Uma analista do discurso face aos ditos de dois políticos: narrativas de vida que se entrecruzam*. **Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação**, Ilhéus, n. 3, p. 68-81, nov. 2012c.

MACHADO, Ida Lucia. Uma teoria de análise do discurso: a semiolinguística. *In*: MARI, H. *et al.* **Análise do discurso: fundamentos e práticas**. Belo Horizonte: Núcleo de Análise do Discurso – FALE/UFMG, 2001. p. 39-62.

METZ, Christian. **El significativo imaginário: psicoanálisis y cine**. Barcelona: Paidós, 2001.

RESENDE, Ana Cláudia de Freitas. **O documentário em animação: tenuidade e simbiose entre ficção e não ficção**. 2014. 204 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais (EBA/UFMG), Belo Horizonte, 2014.

RESENDE, Ana Cláudia de Freitas. **Globo Repórter: um encontro entre cineastas e a televisão**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais (EBA/UFMG), Belo Horizonte, 2005.

SALIBA, Elias Thomé. A produção do conhecimento histórico e suas relações com a narrativa fílmica. *In*: FALCÃO, Antonio Rebouças; BRUZZO, Cristina (Coords.). **Coletânea lições com cinema**. São Paulo: FDE, 1993.

Recebido em 17/02/2024

Aceito em 18/04/2024