

Reseña sobre la película “*Vals con Bashir*” (2008), de Ari Folman*

Borja Bonilla de la Mano y Rocío Fernández Díaz-Meco
Ámbito privado, España



Título original: Vals con Bashir

Director: Ari Folman

Países: Israel.

Año: 2008.

Fecha de estreno: 05-06-2008.

Duración: 87 min.

Género: Animación, drama, bélico

Calificación: No recomendada para menores de 13 años.

Guión: Ari Folman.

Producción: Coproducción Israel-Alemania-Francia; Bridgit Folman Film Gang / Les Films d'Ici / Razor Film / Arte France / ITVS International

Distribuidora: Golem Distribución.

Web oficial: <http://www.golem.es/valsconbashir/>

SINOPSIS

Vals con Bashir; el baile entre la escritura fílmica y la neurosis de guerra

“¿Y la guerra? No tiene nada que ver con las películas estadounidenses. No tiene nada de glamuroso ni de glorioso. No son más que hombres muy jóvenes, que no van a ninguna parte y que disparan contra desconocidos, les disparan desconocidos, y que vuelven a su casa intentando olvidarlo todo. Algunas veces lo consiguen.”

Ari Folman en una entrevista para Golem

Un visionado rápido a los tres primeros minutos del film convencerán a cualquier espectador de la imposibilidad de hablar de *Vals con Bashir* sin referirnos primero a su creador, Ari Folman, que, asumiendo nada más y nada menos que las funciones de productor, guionista, director y protagonista¹ en esta pieza de plena autoría, rememora la labor del artista que Chaplin estableció al reclamar toda la potestad creativa del film en manos del “creador cinematográfico” pleno.

* Reseña corregida y revisada por Isabel Sanfeliu Santa Olalla (Imago Clínica, España).

¹ Recordemos que, al tratarse de un filme autobiográfico, Folman se nos ofrece como enunciador y al mismo tiempo como enunciado.

Nacido en Haifa, Israel en 1962, es descendiente de una familia polaca originaria de Lodz, supervivientes del Holocausto. Su primera película, *Clara Hakedosha*, de 1996, le valió el premio especial del jurado en el Festival Internacional de cine de Karlovy Vary (el festival más prestigioso de Europa Central y Oriental), pero su consagración internacional vendría con su tercera película, *Vals con Bashir*, César a la mejor película extranjera y Globo de Oro a la mejor película de habla no inglesa. Guionista de la serie *Na terapiji* y su adaptación americana, *En terapia*², entre sus últimos trabajos encontramos una adaptación de la novela de Stanislaw Lem, *The Congress*, donde vuelve a mezclar animación e imagen real y un episodio de *Jerusalem, I love you*, película coral anunciada para 2014.

"La única forma de hacer esta película era mediante la animación porque trata de la memoria perdida, de los sueños y del subconsciente" **El país, El baile del horror, entrevista con Ari Folman,**

1º Significantes... O creatividad

contemplemos al bricoleur en acción; excitado por su proyecto, su primera acción práctica es, sin embargo, retrospectiva; debe volverse hacia un conjunto ya constituido, compuesto de herramientas y de materiales; hacer, o rehacer el inventario; por último y sobre todo, establecer con él una suerte de diálogo para hacer un repertorio, antes de elegir entre ellas, de las respuestas posibles que el conjunto puede ofrecer al problema que él le plantea.

C. Levi Strauss, *El pensamiento salvaje*

¿Documental animado, docudrama, documental bélico, animación postmoderna, animación historicista, drama intimista, drama bélico, cine de autor, cine de culto? Sin duda alguna uno de los atractivos fundamentales de esta obra magna de Ari Folman, uno de sus reclamos más evidentes, es esa suerte de heterogeneidad genealógica que nunca pretende pasar desapercibida desde el planteamiento inicial de la película. Esa *Gesamtkunstwerk*³ fílmica atrapa al espectador, novato o sénior, ante una reflexión precisa e inútil sobre el estatus categorico, sobre la proliferación de taxonomías que cualquier discurso genuino de experiencia -en este caso la artística- necesita desde el ámbito de la reconstrucción textual, desde la paráfrasis de un film que exige ser leído por su forma y contenido... Y, pese a toda esa amalgama de géneros, pese a todo ese espectáculo formal, *Vals con Bashir* se viste como pieza en sí misma, como "emergente fílmico" incapaz de explicarse por la suma de toda esa cantidad de protocolos cinematográficos que en él se despliegan, poco más o menos como una obra de ese "más allá" intuido tras la concepción de *bricolaje* que Levi-Strauss plantea y desarrolla más arriba.

¿De dónde entonces ese emergente genérico que anteriormente proponíamos, si sólo, como en el caso del *bricoleur*, tenemos un proyecto en sus partes aisladas? El hecho fílmico, aquello que se nos ofrece en goce, va un paso más allá de la curiosidad escópica que nos despierta como enunciado, y emana siempre del lado de las redes de significaciones que se enarbolan a partir de un foco estructurante. Así pues *Vals con Bashir* no es únicamente un pastiche genérico al uso, como en principio se presentan otras películas postmodernas, en tanto aquí resultan imprescindibles los significados nucleares de la personalidad de un artista que plantea un desnudo más allá de lo integral, un intento de recepción hacia ese "sí mismo". Un Ari Folman profundamente al descubierto; pues *Vals con Bashir* se presta como una narración necesariamente más allá de Ari Folman, y siempre desde Ari Folman

² Serie televisiva basada en la técnica terapéutica psicoanalítica.

³ Richard Wagner: Obra de arte total.

2º Significados: ... ¿O Culpabilidad?

¿Porqué, de la antigua unión entre el agua y la locura, nace un día, un día preciso, ese barco?

M. Foucault. Historia de la locura en la época clásica



F1: Ari Folman flota junto a varios jóvenes en el mar. Sentimiento oceánico primigenio⁴, remanso de paz en el lugar del origen de la vida donde el Yo se mece en calma. Se encuentran desnudos, uno de ellos porta un subfusil, el otro la chapa identificativa y Ari un reloj de pulsera. Sentimiento ominoso apoyado en base a una sinfonía dramática y melancólica; surge la pregunta ¿Se nace soldado? edificios destruidos iluminados por bengalas; La Guerra. El sueño se desvela como acto regresivo en sí mismo, un mecanismo de defensa preneurótico que desde F1, con la salida

de los jovencísimos soldados del mar -lugar simbólico por excelencia- previene de la abrupta ruptura, a causa de la guerra, de la calma y la inocencia de una generación entera de soldados israelíes.

El film emerge por tanto de dos conceptos que vertebraran la narración: la responsabilidad y los sueños. Esta emergencia surge desde de la psicología de sus personajes, protagonistas cuya experiencia focaliza el relato

Desde primer plano de la película se plantea el valor nuclear que para *Vals con Bashir* tienen los sueños. El primer esquema de escritura fílmica, es decir, los títulos de crédito, vienen soportados por el primer sueño, el sueño del Destinador del relato. Lo primero que vemos, mientras los títulos de crédito nos introducen en el filme, es a unos perros: agresivos, asesinos; recorren la ciudad buscando a Boaz Reim (nombre ficticio para un personaje real), y acaban amenazando a su jefe con el asesinato de sus clientes si éste no le entrega. Así, Boaz, amigo del director, Ari Folman, nos lleva a la justificación del filme. Tras el sueño, su portador, Boaz-Destinador propone a Ari la labor inefable de someterse a sus propios recuerdos.

Los perros del sueño son los perros que Boaz mató en la guerra del Líbano, cuando entraban en las aldeas para impedir que los rebeldes huyeran.

Agresión que veinte años atrás llevara a cabo durante la guerra, agresión que se vuelve hacia sí mismo a través del mecanismo de la *deformación por inversión o transformación en lo contrario* y que Freud desarrolla ampliamente al abordar la epigénesis del sueño del *Hombre de los lobos*⁵ (perros asesinos, lobos, maravillosas coincidencias). Agresión que en última instancia, es el foco de atención que encauza el texto de *Vals con Bashir*.

Folman, por primera vez en veinte años piensa en el Líbano, en Beirut y en la matanza. No lo ha hecho, nunca. No recuerda nada. Y un sueño le surge. De ese sueño, y de la promesa hecha a Boaz “¿acaso el cine no puede ser terapéutico?” -el relato se pone en marcha-, el protagonista acepta el destino, “algo se me ocurrirá”. Se desencadena el film. **F2:** Los jóvenes abandonan su desnudez, su inocencia y se visten como soldados; mecanismos deshumanizados, institucionalizados y numerados, obligados a hacer la guerra.



⁴ Freud, S. 1930 *El Malestar en la cultura*

⁵ Freud, S. 1918 *Historia de una neurosis infantil*. Este mecanismo del sueño , opera en dos de los tres vectores fundamentales del relato onírico, “los lobos me miran con gran intensidad”, “ los lobos permanecen inmóviles”.

Así pues Boaz Reim se yergue como la figura tenue y fugaz del Destinator, a la manera del cine manierista y posclásico⁶ donde ese núcleo fundante de todo relato pierde su fuerza simbólica. Interviene así como una nova distante que desencadena la narración de forma tangencial, sin propósito, simplemente oficiando el trabajo de volver consciente el inconsciente, trabajo que deberá plantearse ese otro que es apenas el destinatario/enunciador/enunciado, Ari Folman, que con todo y a su pesar, es presa de, y nos devuelve su propio relato. El esquema de la recepción del enunciado que *Vals con Bashir* plantea, es el siguiente:

Enunciador	se ofrece como	Enunciado	a un doble	Enunciatario
Sujeto		Objeto dramático		Espectador del drama/ Espectador-agente histórico
		Historia con derecho sobre la historia		



F3: Panorámica de seguimiento en plano medio de Folman desde la espalda, Ari se gira en una esquina y al salir todas aquellas figuras atormentadas y persecutorias, la cámara realiza un movimiento de 180° centrípeta para forzar un primer plano del protagonista. Este movimiento en espiral centrípeta, metáfora formal de la estructura de la represión que el propio sueño representa y que al mismo tiempo erige al creador como núcleo del relato, se nos revelará al final del film como el verdadero centro neurálgico de la película, al repetirse el mismo plano, justamente mientras Ari hiperventila a punto de entrar en pánico

y el espectador obtiene la clave de porqué tan singular y masiva represión.

Como hemos visto en F3, en ningún momento Ari Folman está dejando de hablar sobre la responsabilidad, responsabilidad moral y psicológica que estaría en el foco de la neurosis de guerra. El concepto de neurosis de guerra recorre todo el siglo XX, emparentado con el término genérico de la neurosis traumática y deviniendo finalmente en germen del actual estrés postraumático. Se trataría de un acontecimiento en la vida del sujeto (trauma) que supera cualquier capacidad de elaboración.

En este contexto la guerra aparecerá como trauma máximo, al unir el miedo a la muerte, propia y de los compañeros, a la pérdida de la integridad física y psicológica, y la instauración oficial y social del asesinato como único medio de supervivencia. Además es producto de la voluntad humana, lo que epidemiológicamente se ha relacionado con una mayor incidencia del TEPT.

¿Cómo se plantea en este contexto la supervivencia psicológica ante el máximo trauma que acontece en la experiencia de cualquier ser humano? ¿Cómo sobrevivir cuerdo a dicha situación? Toda una suerte de mecanismos psicológicos, una extensa secuencia de mecanismos de defensa, en este caso neuróticos garantizarán a los protagonistas de *Vals con Bashir* esos dos bienes tan preciados que son la cordura y el olvido, tanto el histórico como individual. Para solventar esa traba, una experiencia narrada, " cine como terapia". Ninguno de los personajes que aparecen en la película (la mayoría personas reales) ha desarrollado el TEPT, pero lo han conseguido poniendo en juego toda una serie de "trampas neuróticas", justificadas y problemáticas, que les han permitido tanto desvincularse emocionalmente de la experiencia vivida, como formalizar en su necesidad de revelación narrativa una película como *Vals con Bashir*

El primer mecanismo y el más evidente es la represión. "No se almacenó en mi sistema", dice Folman como

⁶ González Requena, J. 2006 *Clásico, manierista, posclásico: los modos del relato en el cine de hollywood*.

forma de justificar que no sólo no se acuerde, sino que en veinte años no se haya tan siquiera sorprendido de la ausencia de dichas huellas. No es una amnesia, recuerda los permisos, pero no la guerra. Toda una parte de su vida ha sido eliminada, reprimida. Este mecanismo opera de una forma masiva y cuando el mecanismo falla, vuelve en forma de sueños, *leit motiv* fundamental del relato

El segundo mecanismo más empleado sería el aislamiento del afecto: Lo encontramos en varias escenas. La primera nos remite al primer día de guerra para Ari, cuando le mandan recoger cuerpos y heridos. Lo hace mecánicamente. También observamos cómo los soldados, chicos muy jóvenes a los que se ha dicho que morirán, muestran un total desapego hacia esa realidad. Justo antes de marchar sobre Beirut, Ari piensa en su muerte como un castigo de su ex-novia por dejarle. Marcha por un aeropuerto abandonado como si se fuera a ir de vacaciones. La escena que da nombre a la película, en la que Frankel camina hasta el centro de una calle con francotiradores a un lado y ellos al otro, bailando con las balas, nos lleva a pensar que el aislamiento del afecto rozaría mecanismos más primitivos como la escisión psicótica y la renegación, pues, pese a la intolerable situación de verse arrinconados por el enemigo, un Vals hermoso e irreal surge en el recuerdo de Folman del acto heroico/suicida de su compañero; así pues, vemos también bailar en el umbral de lo psicótico - Renegación/ Delirio/ Regresión (sueño)- al texto de Folman, umbral que nos parecería justificado se rebasara, y que por suerte para nuestro personaje nunca se llega a cruzar

Racionalización: Este mecanismo aparece en *Vals con Bashir* no sólo como recurso intersubjetivo, sino que por su prolijidad, insistencia e importancia, debemos considerarlo como soporte y crítica de la supremacía institucional que permite el tipo de actos que la película condena y contra los cuales se articula. Así pues, cuando en los últimos veinte minutos de la película Ari empieza a preguntar sobre las responsabilidades de la matanza, dicho mecanismo desempeña un papel narrativo fundamental, desencadenando el uso de herramientas formales propias del documental, que procuran y garantizan el aire de veracidad que el relato reclama. Desde esta perspectiva vemos acontecer la racionalización como el elemento a combatir que exige tanto Ari Folman, como la propia narrativa del film, y que trasciende el marco histórico particular para adentrarse en el juego de las responsabilidades.

“No quise tratar con mi pasado hasta hace cinco años, y a muchos amigos les sucede lo mismo. Pero una combinación de circunstancias que me ocurrieron en la vida me condujeron a hacer la película. Hace cinco años quise librarme de acudir a la reserva y el Ejército me eximió del servicio. Pero puso una condición: debía acudir al psicólogo para contar todo lo que hice en el Ejército. Quizás hacían un experimento conmigo, pero me conmocionó porque nunca había contado mi historia”.

El país, El baile del horror, entrevista con Ari Folman⁷



El enunciado se clausura a través de ese contraplano F4 que viene actuando de forma latente desde que F3 se planteara como una necesidad a resolver en el devenir del relato, y que como elemento narrativo fundamental, se lo obliga a mantenerse durante el mismo en suspenso. Pero como vemos, es un contraplano atípico por la genuina potencia que convoca, una clausura abrupta, definitiva desde la plástica que opera dentro lo Real en un filme escrito desde la paleta de la animación y de la toma de distancia que dicha elección conlleva, decisión formal y genuinamente presentada a través de las únicas tomas documentales de la matanza; un Real que humaniza aquellos esquemas despersonalizados y persecutorios del sueño, que reclamaban de forma apremiante con sus terribles

⁶ González Requena, J. 2006 *Clásico, manierista, posclásico: los modos del relato en el cine de hollywood*.

lamentos cuanto menos la condescendencia de una narración ficticia para que su experiencia no cayera en el olvido, en el síntoma histórico que el propio enunciador padecía a título personal, y que ahora se rescata. Y así es como, desde esa mención al Real de la matanza, desde ese único plano documental, se clausura un film de animación que buscaba ser un documental, o un film documental que sólo pudo abordar el trauma de sus protagonistas mediante las herramientas de la animación, y que por ello pretende responder a la pregunta ¿Existió y soy responsable de la matanza de Sabra y Chatila? Juzguen ustedes mismos.